



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

HUGO BARROS

O livro ilustrado e a materialidade na narrativa

**BRASÍLIA
2023**



HUGO BARROS

O livro ilustrado e a materialidade na narrativa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais
Linha de Pesquisa: Literatura Infantil
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia da Silva



Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB27701 Barros, Hugo
O livro ilustrado e a materialidade na narrativa / Hugo
Barros; orientador Ana Claudia da Silva. -- Brasília, 2023.
254 p.

Dissertação(Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Livro ilustrado. 2. Materialidade. 3. Literatura
infantil. I. da Silva, Ana Claudia , orient. II. Título.



HUGO BARROS

O livro ilustrado e a materialidade na narrativa

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cláudia da Silva (presidente)
Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Germano de Souza (titular)
Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata (titular)
Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Trindade Nakagome (suplente)



Agradecimentos

À Juliana, por todo amor, apoio e ajuda a mim dispensada;

À Olívia, pela torcida incondicional;

À minha orientadora, Ana Cláudia da Silva, por acreditar e me fazer acreditar;

Ao grupo de pesquisa LiterArtes, por me acolher e me dar tantos insumos.
E a todos os seus integrantes, por serem, para mim, tão valiosos exemplos;

À Lavínia, pela parceria e pelo olhar maravilhoso nas ilustrações de *Lívio, o livro*;

À minha família e amigos, por confiarem em mim e por me fazerem acreditar que sou melhor do que realmente sou;

Aos colegas de mestrado, por compartilharem suas angústias e por me mostrarem o caminho;

À UnB, ao Poslit e seus docentes, por entregarem ainda mais do que podem;

Ao projeto Livro de Rua, por me trazer até aqui.



Cada vez mais, sou da opinião de que não existem livros para crianças. Eles são um conceito inventado por motivos comerciais e mantido pela tendência humana de classificar e rotular. O autor escreve o que está dentro de si e precisa sair. Às vezes o que ele escreve terá ressonância nas inclinações e interesses dos jovens, outras vezes, não. Se precisa haver uma classificação, é de livros bons e ruins.

Marcus Crouch



Resumo

Esta pesquisa é um mergulho no universo dos livros ilustrados, suas partes e suas particularidades. Livros que, à princípio são classificados como aqueles com presença de texto e imagens, que, juntos, formam uma mensagem única. Porém, existem outros elementos que compõem esses livros e que, muitas vezes, são pouco valorizados e até esquecidos quando leitores e estudiosos da literatura vão fruir ou analisar essas obras. Será que a capa não faz parte da narrativa? Será que a plataforma onde a obra está impressa (ou publicada) não ajuda a contar aquela história? Título, dedicatória, tipo de papel (no caso de obras impressas em papel), sumário e todos os outros elementos que formam os livros não são importantes na construção das suas narrativas? Outro ponto importante é a complexidade desses livros que produzem uma mensagem a partir da combinação de um amplo conjunto de paratextos. Por que um objeto tão cheio de possibilidades é constantemente relacionado à simplicidade e a um único público, o infantil? Será que esse formato de livro se adequa apenas a determinados assuntos e pessoas? Para reforçar (ou rechaçar) a importância dos elementos que formam o livro ilustrado (os paratextos), bem como suas diversas (ou infinitas) possibilidades, analisamos exemplos de utilização intencional desses paratextos nas narrativas de diversas obras. O que nos levou a mais uma indagação: o livro ilustrado é apenas literatura? Ou, quem sabe, uma linguagem autônoma e híbrida, que mistura literatura e outras linguagens artísticas, como as visuais, por exemplo?

Palavras-chave: Livro ilustrado; Materialidade; Narrativa; Paratexto.



Lista de figuras

Figura 1: Páginas 1 e 2 de <i>Este livro está te chamando</i>	72
Figura 2: Página de <i>O livro sem figuras</i>	73
Figura 3: Página de abertura de <i>Jacaré, não!</i>	74
Figura 4: Sobrecapa fechada e sobrecapa aberta, da obra <i>Clarice</i>	84
Figura 5: Capa fechada, capa aberta e uma página dupla interna da obra <i>Vazio</i>	90
Figura 6: Capa e contracapa de <i>O incrível menino devorador de livros</i>	92
Figura 7: Contracapa de <i>Olívia e o mau humor</i>	93
Figura 8: Lombada da versão brasileira de <i>Mary Poppins</i> , ilustrada por Ronaldo Fraga	95
Figura 9: Página dupla e grampos de <i>O personagem encalhado</i>	96
Figura 10: Capa, segunda capa e páginas de <i>Eu vou ser</i>	97
Figura 11: Sobrecapa e capa de <i>There's a ghost in this house</i>	100
Figura 12: Sobrecapa que se transforma em pôster, de <i>Jacaré, não!</i>	101
Figura 13: Luva e capa de <i>O rei</i>	103
Figura 14: Box e capa de <i>O povo das Sardinhas</i>	104
Figura 15: Capa e guarda e folha de guarda do livro ilustrado <i>Amigos do peito</i>	106
Figura 16: Capa e segunda guarda do livro ilustrado <i>O mundo num segundo</i>	107
Figura 17: Guardas e folhas de guarda de <i>Hugo, a máquina de abraçar</i>	109
Figura 18: Falsa folha de rosto e folha de rosto do livro ilustrado <i>Olívia e o mau humor</i>	111
Figura 19: Folha de rosto de <i>É um livro</i>	112
Figura 20: Capa e guardas de <i>Alice's Adventures in Wonderland</i>	114
Figura 21: Capa e corte lateral, de <i>O diário de Nisha</i>	115
Figura 22: Capa e algumas páginas de <i>Livro Clap</i>	118
Figura 23: Página de <i>Daqui ninguém passa</i>	119
Figura 24: Páginas duplas de <i>Este livro está fora de controle!</i> e <i>Este livro comeu o meu cão!</i>	121
Figura 25: Página dupla interna de <i>Onda</i>	123
Figura 26: Página dupla interna de <i>Sombra</i>	125
Figura 27: Capa e página dupla interna de <i>O livro inclinado</i>	128
Figura 28: Capa e página dupla de <i>The Hole Book</i> e página dupla de	



<i>The Rocket Book</i>	130
Figura 29: Capa e duas páginas duplas de <i>The book with a hole</i>	131
Figura 30: Capa de <i>Este livro está fora de controle</i>	135
Figura 31: Página interna de <i>There's a ghost in this house</i> , impressa em papel vegetal, sobre uma página em papel couchê	137
Figura 32: Primeira e quarta capas de <i>Sem título</i>	140
Figura 33: Capa de <i>O menino invisível</i>	147
Figura 34: Seis páginas duplas do livro ilustrado <i>Onde vivem os monstros</i>	150
Figura 35: Página dupla interna de <i>The day the crayons quit</i>	152
Figura 36: Capa e página de <i>Oinc: a história do príncipe porco</i>	153
Figura 37: Página dupla de <i>O livro sem figuras</i>	155
Figura 38: Página dupla de <i>A vida não me assusta</i>	157
Figura 39: Capa de <i>Vestido de menina</i>	159
Figura 40: Capa de <i>O serviço de entregas monstruosas</i>	162
Figura 41: Capas de <i>O cão alegre</i> e <i>A mão e o tamboril</i>	164
Figura 42: Capa de <i>The day the crayons quit</i>	165
Figura 43: Dedicatória de <i>O pequeno príncipe</i>	166
Figura 44: Dedicatória de <i>Vazio</i>	167
Figura 45: Páginas duplas de <i>Estamos em um livro!</i>	169
Figura 46: Página dupla de <i>Branca de Neve e as sete versões</i>	171
Figura 47: Página dupla e folha da segunda guarda de <i>Lá em casa somos</i>	174
Figura 48: Capa e folha da segunda guarda de <i>Livros</i>	175
Figura 49: Ficha técnica, ficha catalográfica e folha de rosto de <i>O livro inclinado</i>	176
Figura 50: Sequência de duas páginas duplas, no livro <i>Vazio</i>	178
Figura 51: Três páginas duplas da obra <i>Espelho</i>	179
Figura 52: Última página de <i>Onde vivem os monstros</i>	180
Figura 53: Biografia dos autores em <i>Vestido de menina</i>	181
Figura 54: Biografia do autor em <i>Da minha janela</i>	182
Figura 55: Biografia dos autores em <i>Darth Vader and son</i>	183
Figura 56: Contracapa de <i>O pequeno príncipe preto</i>	185
Figura 57: Quarta capa de <i>Estamos em um livro</i>	186



Figura 58: Guarda e detalhe da guarda de <i>Olívia e o mau humor</i>	187
Figura 59: Capa de <i>Aqui há gato</i>	188
Figura 60: Trecho de <i>(Des)iguais</i> , livro grafitado em Brasília	209
Figura 61: Comparação de páginas de <i>O menino invisível</i>	210



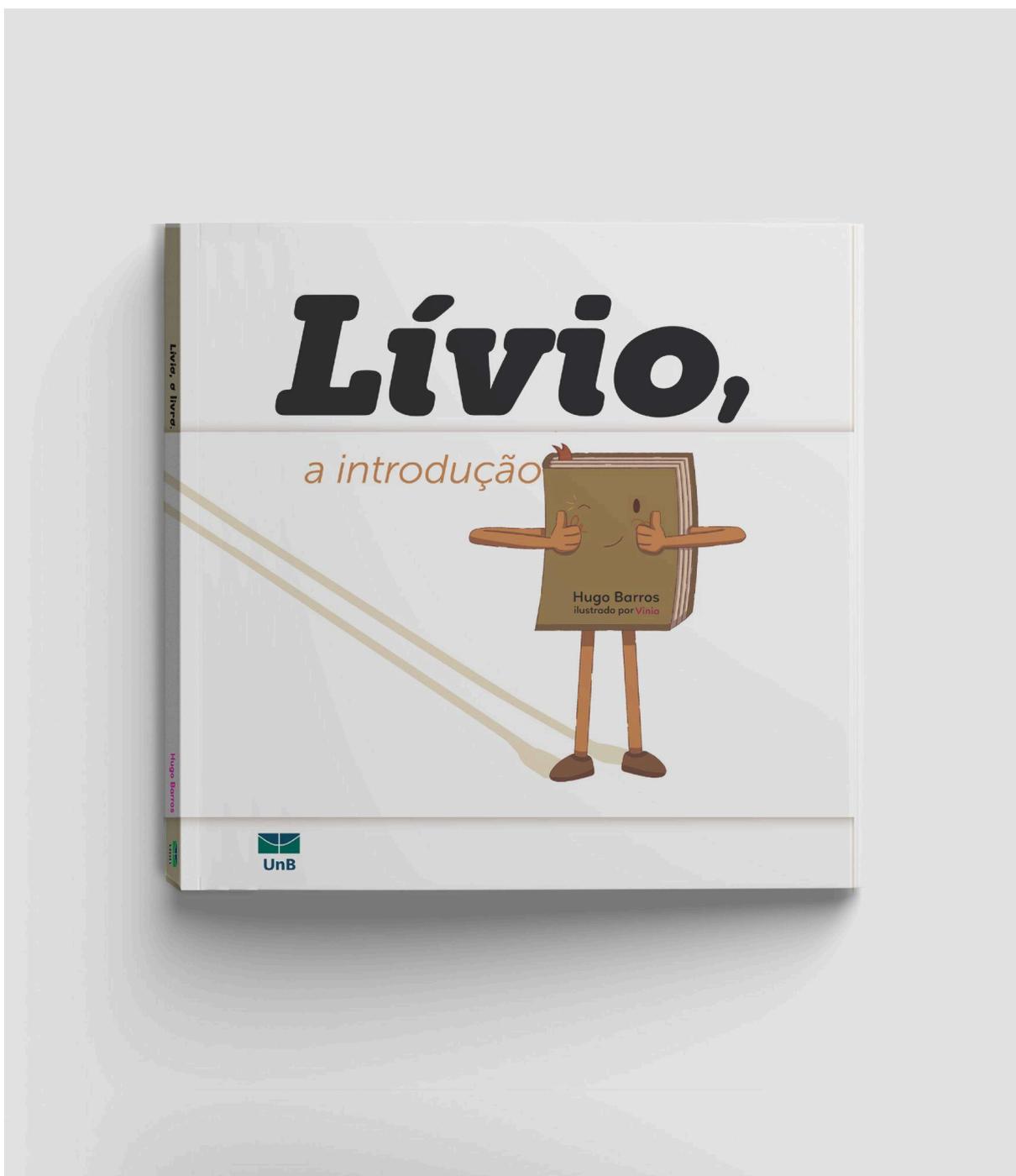
Sumário

Introdução	13
1. O livro ilustrado e sua leitura	54
1.1 O conceito de livro	54
1.2 Livro infantil	58
1.3 O livro ilustrado	64
1.4 A leitura do livro ilustrado	68
1.5 Livro ilustrado: (só) literatura ou arte híbrida?	75
2. A estrutura do livro ilustrado	81
2.1 As partes integrantes do livro	86
2.2 Capas	88
2.3 Lombadas e encadernações	93
2.4 Sobrecapa, cinta, luva	98
2.5 Orelha	105
2.6 Miolo, guarda, folha de guarda e folha de rosto	106
2.7 Cortes	113
2.8 A dobra e a página dupla	115
2.9 Formatos e o suporte material	125
3. Outras materialidades (ou As imaterialidades) do livro ilustrado	139
3.1 Título	141
3.2 Ilustração	147
3.3 Cor	155
3.4 Tipologia	158
3.5 Nome de autor, de prefaciador, de tradutor e de editora	160
3.6 Dedicatória	165
3.7 Número de página (ou fólio)	167
3.8 Ficha técnica e ficha catalográfica	171
3.9 Espaços vazios	177
3.10 Biografia e foto dos autores	181
3.11 Outros elementos textuais/gráficos	185
3.12 Metalinguagem	189
4. Tecnologias e outros suportes contemporâneos da literatura: um breve panorama	192
4.1 Millôr Fernandes e a tecnologia do livro em códice	195
4.2 O livro digital	199
4.3 De impresso x digital para impresso + digital	203
4.4 Reflexões sobre o futuro	205



5. O Livro de Rua e a inovação (que nem sempre é digital)	207
5.1 O Livro de Rua	208
5.2 O projeto Livro de Rua como ponto de partida desta pesquisa sobre a materialidade dos livros ilustrados	211
Conclusão	214
Referências	220
APÊNDICE I - A versão impressa, que vai virar livro	228
APÊNDICE II - O projeto Livro de Rua	233
APÊNDICE III - Versão autônoma de Lívio, o livro	254

Introdução¹



¹ A introdução desta pesquisa foi pensada, escrita e produzida em formato de livro ilustrado, de acordo com o conceito que adotamos aqui para esta categoria de livros: livros com presença de texto e imagens, com uma predominância espacial de imagens em relação ao texto. Além disso, todos os demais elementos (paratextos) que compõem esse livro-introdução têm uma função relevante na narrativa e na construção da mensagem que queremos transmitir a você, leitor. Não tenha pressa, aprecie cada página com calma, preste atenção nos detalhes. Reproduzimos aqui, digitalmente, uma versão dessa introdução. Mas, se tiver oportunidade, recomendamos (fortemente) a leitura da versão original, impressa em papel, no formato de códice.



Lívio, a introdução



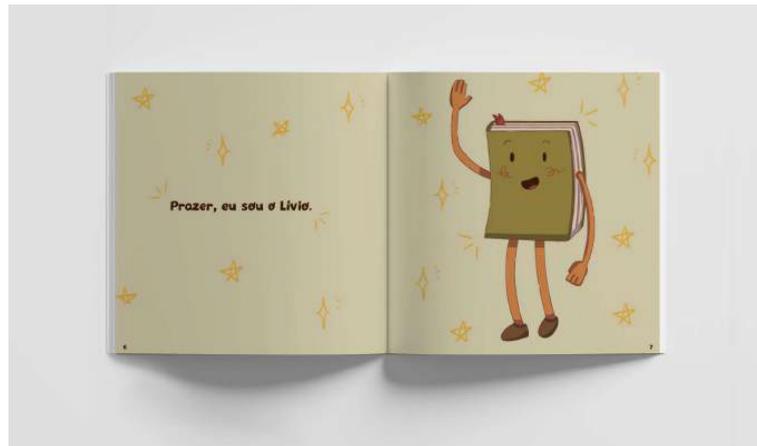
Lívio, o livro



(Ficha catalográfica com o número de páginas, que estava sinalizado como 66, riscado. E no lugar do 70 está escrito à mão o número 74).
A gente preferiu contar todas as folhas como páginas, inclusive a capa.



Lívio, o livro
Hugo Barros
Ilustrado por Vínia



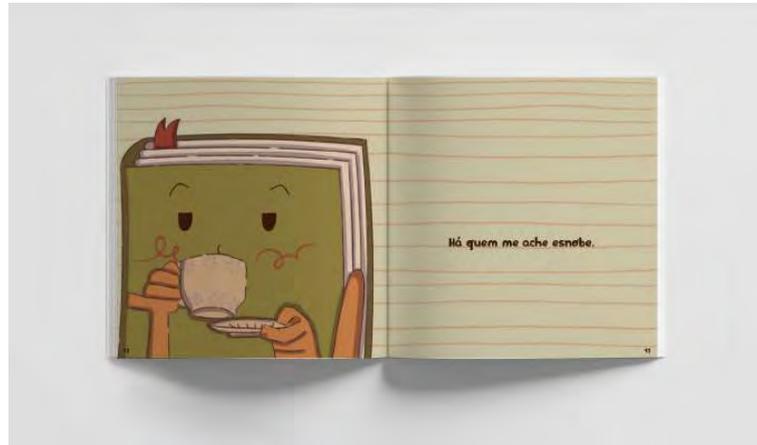
Prazer, eu sou o Lívio.



Algumas pessoas dizem que sou muito sério.



Outras me acham divertido!
(texto na ilustração: O que é um pontinho preto no fim do livro?)



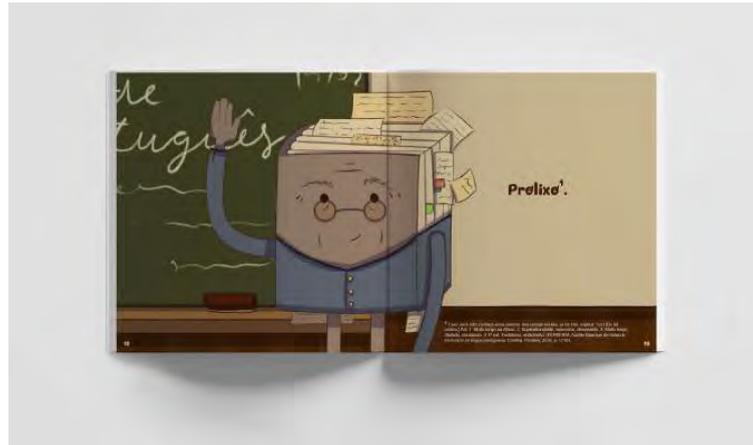
Há quem me ache esnobe.



Inteligente.



Tagarela.



Prolixo¹.

Rodapé: **1** - Caso você não conheça essa palavra, meu amigo Aurélio, aí da foto, explica: “(cs) [Do lat. prolixu.] Adj. 1. Muito longo ou difuso. 2. Superabundante, excessivo, demasiado. 3. Muito longo; dilatado, duradouro. 4. P. ext. Fastidioso, enfadonho” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010, p. 1718).



Há quem não viva sem mim. Quem nem olhe para mim. E quem diga que sou chato.

Mas esses, modéstia parte, acho que não me conhecem muito bem...
Como alguém com tantas facetas e possibilidades poderia ser entediante?

Sim, eu posso me adaptar ao que você quiser ou precisar.



Posso ficar pequeno.



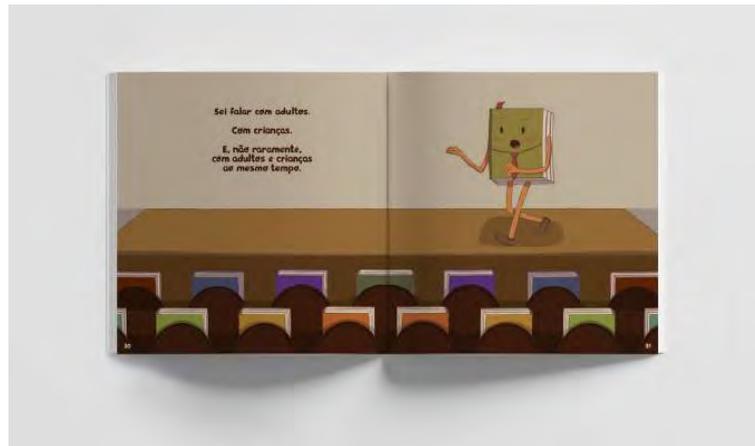
Ou



GIGANTE



Posso ser poético. Informativo. Romântico. Misterioso.



Sei falar com adultos. Com crianças. E, não raramente, com adultos e crianças ao mesmo tempo.



Sei que, neste momento, é possível que você esteja me classificando como um livro infantil. Não o culpe por isso. A linguagem coloquial, as ilustrações que complementam as mensagens, o personagem lúdico... São características muito encontradas nas publicações destinadas às crianças.



Mas saiba que sou
uma pesquisa científica.

Mais precisamente,
a introdução de um estudo sobre
a materialidade do livro infantil.

E pretendo descobrir se é possível
(e eficiente) usar os elementos
que compõem os livros
como parte das narrativas.

Mas saiba que sou uma dissertação de mestrado. Mais precisamente, a introdução da dissertação.

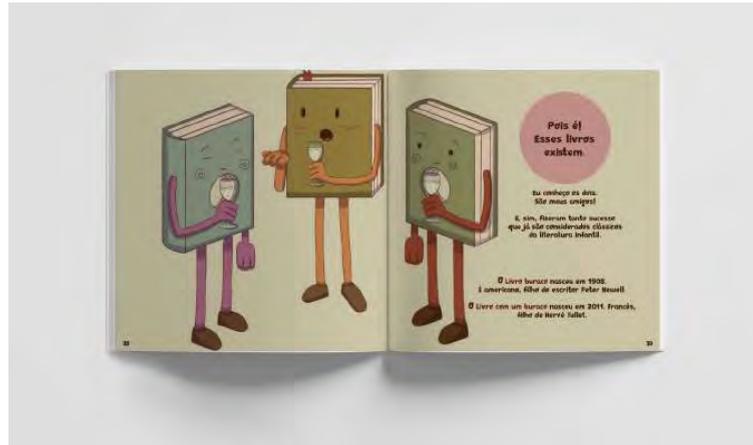
Sim, um trabalho científico sobre a materialidade do livro infantil.

E pretendo descobrir se é possível (e eficiente) usar os elementos que compõem os livros como parte das narrativas.



Por exemplo, um livro com um buraco no meio para contar a história de uma bala perdida, faria sucesso? E um livro no qual esses buracos nas páginas são partes das ilustrações e ainda interagem com os leitores?

Pois é! Esses livros existem.



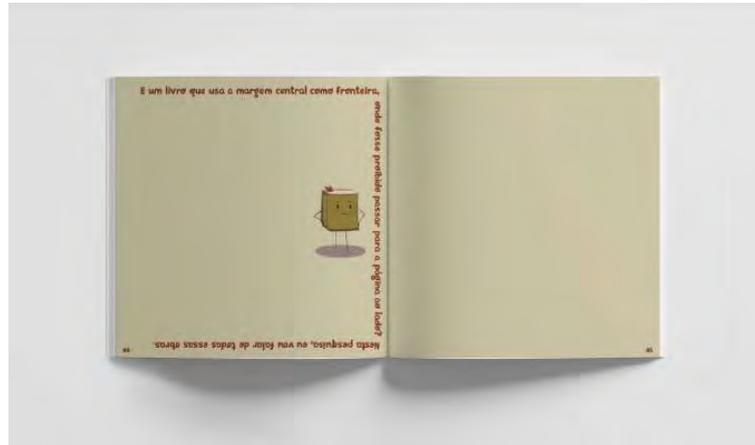
Eu conheço os dois. São meus amigos!
E, sim, fizeram tanto sucesso que já são considerados clássicos da literatura infantil.
O Livro buraco nasceu em 1908. É americano, filho do escritor Peter Newell.
O Livro com um buraco nasceu em 2011. Francês, filho de Hervé Tullet.



E se, para contar uma história sobre fantasmas...



...eu tivesse páginas transparentes?
Teria algum impacto na narrativa?



E um livro que usa a margem central como fronteira, onde fosse proibido passar para a página ao lado?
Nesta pesquisa, eu vou falar de todos esses livros.



Texto na ilustração: Ler ou não ler, eis a questão!

E, pretendo descobrir, inclusive, se é possível escrever a introdução de uma dissertação neste formato, de livro infantil e, ainda assim ser levada a sério. Eu acredito (e espero) que sim.



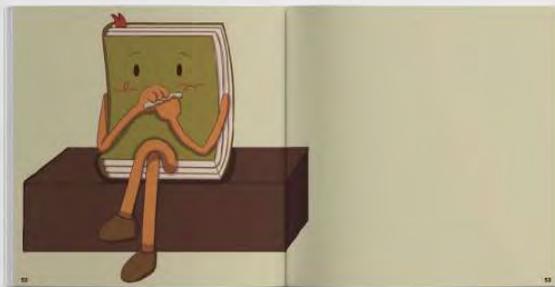
Afinal, mesmo nesta configuração, eu posso falar sério. Falar de política. De filosofia. De gênero. Psicologia. Guerra. Luta de classes. Depressão. Qualquer coisa... Posso falar até de mim mesmo?.

Rodapé: 2. Figura de linguagem denominada metalinguagem, “o processo de inventar histórias que se revelam ao leitor como tal” (COELHO, 2000, p. 215).



Mas, por via das dúvidas, resolvi abandonar um termo que utilizei na página 34 (e repeti na página 47).

Eu sei, já estamos na página 51 e você bem deve se lembrar mais. Pode ir lá conferir, eu espero.

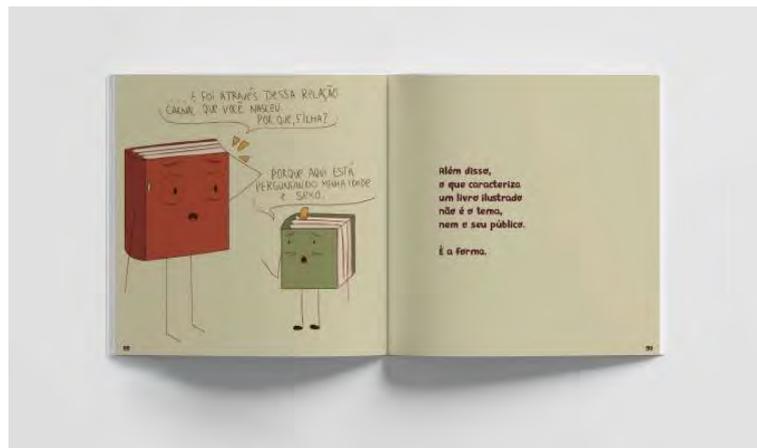




Voltou? Então, pensei melhor, consultei livros importantes sobre o assunto, como o da Sophie Van der Linden (2018)³, e decidi que não vou mais usar aqui essa terminologia, livro infantil. Adotarei o termo livro ilustrado. Ou, pra você, Lívio ilustrado :)



Porque, infelizmente, alguns adultos não levam as crianças muito a sério .



Texto na ilustração: E foi através dessa relação carnal que você nasceu. Por que, filha?
Porque aqui está perguntando minha idade e sexo.

Além disso, o que caracteriza um livro ilustrado não é o tema, nem seu público. É a forma.



Como você já deve ter percebido, aqui cabem até textos científicos. Eu, inclusive, fiz algumas referências bibliográficas! Não lembra? Nas páginas 19, 49 e 54. Pode ir lá conferir. Eu espero (de novo). Aliás, essa é uma das formas de colocar a materialidade do livro na narrativa: utilizar o número da página, um componente técnico, para ajudar a contar a história.



Dá para usar qualquer elemento do livro para isso. Como eu fiz, por exemplo, nesta página, usando uma cor para destacar uma palavra.

Sim, tudo é componente, até cor. Vocês vão ver...



E, claro, que não fiz por acaso. Mas porque quero falar sobre esse pronome: EU.

Apesar de adorar falar de mim (farei o tempo todo), usar a primeira pessoa do singular seria injusto.
Ninguém faz nada sozinho na academia, né?

Eu estava me referindo a outra academia... Mas falar muito de si pode soar pretensioso em qualquer lugar! É que nós, livros, somos tão, tão, tão... Ah, deixa pra lá.



E, falando de mim... Acho que estou numa crise existencial. Será que sou literatura?

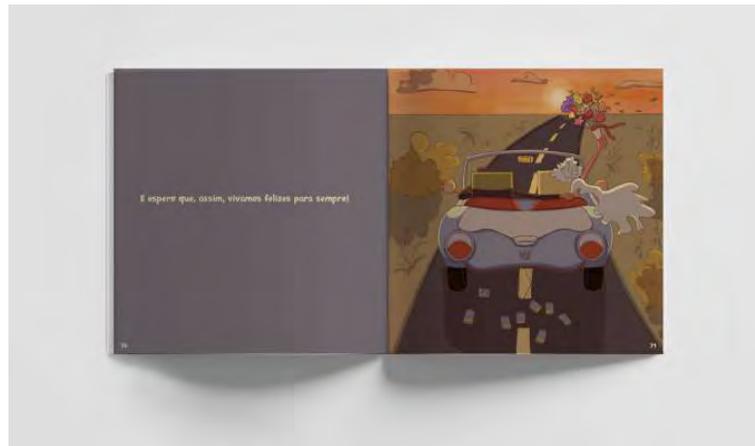
Ou um ser híbrido, entre literatura e outras artes?



É para tentar responder a todas essas questões que fizemos esta pesquisa! Eis as estratégias: falaremos na primeira pessoa do plural. Com certa formalidade, como pede a academia.

Vamos trazer exemplos de muitos e diferentes livros ilustrados, embasando a pesquisa em autores e pesquisadores que já abordaram o tema.

Obedeceremos às regras da ABNT (só não aqui, na introdução, mas acho que merecemos essa licença poética, né?).



E espero que, assim, vivamos felizes para sempre!



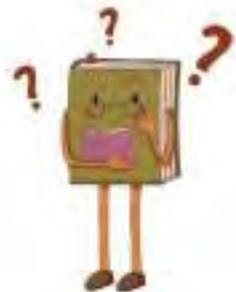
Fim (mas só da introdução!)



Lívio é mesmo um livro? Ou uma introdução?

Aliás, pode uma introdução de dissertação ter um formato não previsto pelas normas da ABNT? Não sabemos, isso é você quem vai nos dizer. Esperamos que goste e diga “Sim, cada um pode ser o que quiser. Inclusive, Lívio, o(a) _____”.

Livro é mesmo um livro?
Ou uma introdução?



UnB

1. O livro ilustrado e sua leitura

Para falar sobre a leitura do livro ilustrado é necessário, antes, entender duas definições importantes, que serão utilizadas aqui: primeiramente, a própria definição de livro. Em seguida, o conceito de livro ilustrado. Além de explicar nossa opção pela nomenclatura de livro ilustrado em lugar de livro infantil.

1.1 O conceito de livro

Definir o livro é uma tarefa muito mais complicada do que pode parecer. E para falar da materialidade do livro é importante entender, antes, a complexidade deste objeto tão significativo para a cultura e para a evolução dos povos ao longo da história.

As tabuletas de argila, os rolos de papiro, os pergaminhos e o códice foram, nessa ordem, os principais suportes de leitura utilizados ao longo do tempo - desde a antiga Mesopotâmia em 3.000 anos antes de Cristo, até os dias de hoje. Isso se não considerarmos as inscrições em rochas e a tradição oral de se transmitir histórias de geração para geração, como espécies de livros também, como destaca Umberto Eco (2011):

É verdade que os objetos literários são imateriais apenas pela metade, pois encarnam-se em veículos que, de hábito, são de papel. Mas houve um tempo em que se incorporavam na voz de quem recordava uma tradição oral ou mesmo em pedra. (ECO, 2011, p.9)

E mesmo após o surgimento dos formatos digitais, como os e-books, o códice é, hoje, o formato de livro mais conhecido e, geralmente, o primeiro que vem à cabeça de uma pessoa ao escutar a palavra "livro". O códice (ou códex) é o resultado do agrupamento de folhas dobradas, geralmente ao meio, e costuradas (ou coladas ou grampeadas), que, assim, formam cadernos. Um formato que substituiu os antigos rolos e transformou as formas de lidar com os textos, tanto do ponto de vista da escrita como da leitura, especialmente após o surgimento das prensas de Gutemberg, que permitiram a impressão em massa dos livros,

transformaram-os mais acessíveis e deram a eles uma de suas características mais valorizadas desde então: a portabilidade. Tão valorizada a ponto de alguns autores e pesquisadores considerarem essa característica como a principal para a definição de um objeto como livro, como é o caso de Aníbal Bragança. Em entrevista concedida a Renata Costa, para a *Nova Escola*, o professor afirmou que "a característica fundamental de um livro é ser portátil. Por isso, não valem como livros as inscrições em rochas" (BRAGANÇA apud COSTA, 2009, p. 1.).

Porém, assim como qualquer outro objeto, um livro não pode ser definido por uma única característica, mas por um conjunto delas. Tanto é que desde que os livros digitais, ou e-books, surgiram, mesmo trazendo a portabilidade como uma de suas mais significativas inovações, esse formato foi questionado se pode, de fato, ser considerado um livro. Roger Chartier (1998a), historiador francês, ressalta que a revolução digital que vem acontecendo com os livros é ainda mais impactante e drástica para os livros do que o próprio surgimento das prensas de Gutemberg. Pois, ainda que tenha diminuído os custos e acelerado a capacidade de reprodução de uma obra, os livros impressos preservavam praticamente as mesmas características que as de seus antecessores manuscritos. Ambos preservaram a estrutura do códice, com suas folhas dobradas, empilhadas, costuradas e encadernadas. Enquanto os livros digitais, os e-books, mudam, de fato, a estrutura do livro e a dinâmica de leitura. Além disso, esse formato digital acaba simplificando o processo de produção e distribuição das obras e, conseqüentemente, reduzindo também os custos. São mais baratos do que seus pares impressos e chegam às mãos do leitor em questão de minutos, sem a necessidade de frete ou deslocamento para uma livraria ou biblioteca.

A primeira tentação é comparar a revolução eletrônica com a revolução de Gutemberg. Em meados da década de 1450, só era possível reproduzir um texto copiando-o à mão, e de repente uma nova técnica, baseada nos tipos móveis e na prensa, transfigurou a relação com a cultura escrita. [...] Contudo, a transformação não é tão absoluta como se diz: um livro manuscrito e um livro pós-Gutemberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais - as do códex. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão de cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isso existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutemberg e, depois dele, pelo livro moderno. (CHARTIER, 1998a, p. 7)

Até o número de páginas, citado por Chartier, passa a ser relativo em um e-book. Dependendo do tipo de suporte onde o livro é aberto (e-reader, computador de mesa, computador portátil, celular, entre outras opções) a quantidade de páginas pode ser alterada. Às vezes, em um mesmo suporte, esse número de páginas do livro vai variar, de acordo com as escolhas que o leitor fizer no momento da leitura, como por exemplo, a tipologia e o tamanho da fonte selecionados pelo usuário².

Por isso, seria complicado tentar definir o livro a partir de uma ou outra característica. Texto, página, dobra de página, número de página, capítulos, capa, ficha catalográfica, índice, dedicatória, ilustrações, tipologia, cores, tipo de impressão, suporte de leitura são algumas dessas características. E não será nem a ausência nem presença de uma delas que irá definir se aquele objeto se trata ou não de um livro.

Até mesmo o texto, que a princípio pode parecer um elemento básico e imprescindível para a existência de um livro, é motivo de análises e opiniões diferentes. O mexicano Ulises Carrión (2011) em *A nova arte de fazer livros*, diz que "Um livro é formado por diversos elementos, um dos quais pode ser texto." (CARRIÓN, 2011, p. 52). E os livros-imagem, alguns com narrativas complexas e extensas (sem a presença de textos), estão aí para confirmar o ponto que o autor defende.

Também minimizando a importância de um ou outro elemento na tentativa de rotular um objeto como livro, o pesquisador brasileiro André Lemos (2011) coloca a

² A NBR 6023 da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) é a norma que estabelece as regras de formatação das referências bibliográficas. O artigo 8 da norma trata sobre a transcrição dos elementos que compõem as referências. E na última atualização da norma, publicada em 2018, foi incluída uma nova orientação que diz que "quando a publicação não for paginada ou a numeração de páginas for irregular, indica-se esta característica". Nos dois exemplos ilustrados na norma, são utilizadas duas formas de indicar esta situação, a depender das características da obra referenciada. A primeira utiliza o termo "Paginação irregular", a segunda, o termo "Não paginado":

MARQUES, M. P.; LANZELOTTE, R. G. Banco de dados e hipermídia: construindo um metamodelo para o Projeto Portinari. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Informática, 1993. Paginação irregular.

SISTEMA de ensino Tamandaré: sargentos do Exército e da Aeronáutica. [Rio de Janeiro]: Colégio Curso Tamandaré, 1993. Não paginado.

história que se deseja contar, seja ela textual ou imagética, como o único item obrigatório e indispensável: “Eu quero a história, não preciso do papel. Livro é o objeto no qual a história é contada. O fetiche é do objeto (dispositivo) e da biblioteca. O livro é um arquivo, que pode estar em diversos suportes”.

Em seu livro intitulado *The Book*, publicado pela The MIT Press, a pesquisadora americana Amaranth Borsuk (2018) reforça a importância da portabilidade do livro, ainda assim faz questão de falar sobre as mudanças pelas quais os suportes de leitura passaram e vão continuar passando ao longo do tempo, pois é gerada por uma necessidade da sociedade e da forma de vida que escolheram.

A história da mudança de forma do livro está ligada à da mudança de seu conteúdo. Afinal, o livro é um método portátil de armazenamento e distribuição de dados e surge como um subproduto da mudança da cultura oral para a letrada, um processo que leva séculos e é informado através do intercâmbio cultural [...] Diferentes tecnologias do livro existem lado a lado ao longo de sua história: tabuleta e papiro, papiro e códice manuscrito, manuscrito e livros impressos, livros impressos e e-book. Olhar para o livro como um objeto em mudança nos dá um sentido mais profundo da história, das relações entre forma e conteúdo que ajudam a defini-lo. (BORSUK, 2018, p. 28-29, tradução nossa)³.

As mudanças, as variações e evoluções de formatos do livro são parte de um processo natural e constante, que, em momento algum, estará concluído. Novos formatos ainda surgirão, seja pela necessidade de pesquisadores, pela demanda da academia e das escolas, por experimentações do mercado editorial ou pela evolução das tecnologias de suporte. Algumas vezes, serão mudanças revolucionárias, capazes de interferir no curso da história, como foi o códice. Outras vezes, serão mudanças menos drásticas, que só um olhar mais atento, de pesquisador, será capaz de apontar. Da mesma forma, formatos já esquecidos poderão, a qualquer momento, serem resgatados.

Porém, assim como Borsuk (2018), nossa pesquisa elegeu um conceito mais amplo e abrangente de livro como um depósito de conhecimento humano destinado

³ The story of the book's changing form is bound up with that of its changing content. The book, after all, is a portable data storage and distribution method, and it arises as a by-product of the shift from oral to literate culture, a process that takes centuries and is informed through cultural exchange [...] “Different technologies of the book exist side by side throughout its history: tablet and scroll, scroll and codex, manuscript and print, paperback and e-book. Looking at the changing object of the book gives us a deeper sense of the history of relations between form and content that help define it.

à disseminação e que contém combinações de sinais que transmitem informações. Independente da forma, independente do suporte de leitura escolhido. Partindo do princípio de que um livro não precisa conter em sua materialidade todos os elementos possíveis e conhecidos do códice para ser classificado como tal.

A proposta, aqui, é entender como autor, ilustrador, diagramador e editor usam e exploram, em favor da narrativa, a materialidade que escolheram para dar vida às suas obras.

1.2 Livro infantil

O primeiro ponto que precisamos destacar é a opção pela nomenclatura *livro ilustrado*. Assim como o conceito que acabamos de discutir, o de livro, as definições existentes de livros para a infância são extremamente controversas. Não exatamente pela diversidade de opiniões, mas, principalmente, pelo ponto de vista que cada autor ou pesquisador prefere adotar. O teórico londrino Peter Hunt (2015) dedicou um capítulo inteiro de *Crítica, teoria e literatura infantil* a esse assunto, levantando um ponto essencial, que nos ajudou a decidir abandonar esse termo: se a própria definição de infância é relativa, como uma categoria de livros poderia ser definida com base nesse conceito?

Em suma, a infância não é hoje (se é que alguma vez foi) um conceito estável. Por conseguinte, não se pode esperar que a literatura definida por ela seja estável. Assim, devemos ser muito cautelosos acerca do descompasso entre as interpretações de um livro feitas quando este é publicado e as interpretações realizadas em outros períodos, com contextos sociais diferentes. (HUNT, 2015, p. 63)

Se formos considerar a Convenção sobre os Direitos da Criança (Unicef, 2021), da qual o Brasil é signatário desde 1990, o conceito de infância parece ser muito claro, sendo o período de vida de um indivíduo com menos de dezoito anos de idade. Porém, até mesmo essa carta magna abre uma exceção quando diz “salvo se, em virtude da lei que lhe seja aplicável, tenha atingido antes a maioridade”.

E, de fato, na prática, a ideia de infância acaba variando muito dependendo da cultura, da religião, da sociedade e até da classe social à qual esse indivíduo pertence. Em regiões com índices de vulnerabilidade social muito altos é comum a

criança ser privada de sua infância e, até por uma questão de sobrevivência da família, o trabalho infantil ser uma prática comum, tolerável e até incentivada. Em algumas culturas, as crianças são protegidas das preocupações adultas. Em outras, elas são mais expostas a assuntos que algumas culturas consideram tabus. Em algumas sociedades, crianças não têm as responsabilidades legais de um adulto e não podem ser responsabilizadas penalmente por seus atos, enquanto em outras podem ser punidas com prisão e até com pena de morte. Realidades que tornam essa definição de literatura infantil frágil ou, pelo menos, relativa.

Outro fato que nos afastou da nomenclatura de livro infantil foi o olhar preconceituoso de muitos adultos (e estudiosos) aos conteúdos feitos para crianças. Como se as crianças fossem seres inferiores, menos importantes e menos inteligentes que seus pares mais velhos. E, conseqüentemente, como se aquilo que é escrito para as crianças precisasse de menos apuro e qualidade, por se tratar de indivíduos, à princípio, menos experientes também no quesito leitura. Uma falácia, que sequer deveria ser levada em consideração, mas, em todo caso, é uma crítica recorrente, e preferimos evitá-la. Hunt (2015) é um dos críticos que rechaçam este tipo de crença, dizendo que não se trata de considerar a literatura infantil menor ou maior que qualquer outra, trata-se apenas de admitir que são categorias distintas e que, por isso, exigem uma poética singular.

Ao adotar o termo literatura infantil em *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*, Nelly Novaes Coelho (2000) incluiu uma nota, em formato de prefácio, informando que o fez unicamente para facilitar a exposição de ideias. E, ao longo do capítulo inicial da obra, explica que essa tendência de considerar o gênero infantil como menor vem de um contexto histórico, quando as únicas obras disponíveis para as crianças eram, na verdade, adaptações (ou simplificações) de obras destinadas ao público adulto:

Como a criança era vista como um "adulto em miniatura", os primeiros textos infantis resultaram da adaptação (ou da minimização) de textos escritos para adultos. Expurgadas as dificuldades de linguagem, as digressões ou reflexões que estariam acima da compreensão infantil; retiradas as situações ou os conflitos não-exemplares e realçando principalmente as ações ou peripécias de caráter aventureso ou exemplar. (COELHO, 2000, p. 29).

Reconhecendo que a palavra 'infantil' pode gerar uma distorção do conceito de literatura infantil, José Nicolau Gregorin Filho (2012) seguiu o mesmo caminho e

fez questão de abrir seu *Literatura Infantil - Múltiplas linguagens na formação de leitores*, justificando sua opção pelo termo:

Entenda-se que o adjetivo "infantil" não é utilizado para fazer referência a uma literatura menor, razão pela qual muitos autores e estudiosos são levados a criar novas terminologias para designá-la; apenas indica o público virtual de certo tipo de texto literário construído na atualidade por uma linguagem híbrida, formada em grande parte pela adição de texto verbal com textos visuais. (GREGORIN FILHO, 2012, p. 98).

A opção de Gregorin Filho por *literatura infantil* deu-se, principalmente, por julgar ser o termo mais comum entre o público que deseja atingir com sua obra: os professores e outros profissionais da área da educação. O autor defende que há uma grande complexidade e ciência envolvida na elaboração de textos da literatura infantil, em razão do cruzamento de dois planos de expressão em uma única mensagem: o verbal e o visual. Fato que "pressupõe um leitor competente intersemioticamente". Ressalta ainda que os temas abordados por essas duas literaturas, infantil e adulta, são basicamente os mesmos, apenas com uma roupagem diferente para cada uma:

Não se pode ignorar, no entanto, que a percepção da imagem, além do vínculo com a maturidade do indivíduo, também está ligada ao universo cultural ao qual ele está inserido. O olhar se constrói a partir da motivação, ou seja, do que a cultura em que vivemos olha no mundo, de como ela efetiva esse olhar; em última análise, de que modo o universo cultural educa esse olhar. (GREGORIN FILHO, 2012, p.37).

Suzy Lee (2012) possui algumas obras importantes quase sempre catalogadas, por editoras que as traduzem e por livrarias que as comercializam, como infantis. Porém, não acredita nessa classificação e até se incomoda com ela: "Quando se percebe que o real beneficiário do livro ilustrado é o artista, entende-se como não faz sentido dizer que alguém cria livro para crianças" (LEE, 2012, p.160).

Para a autora, crianças e adultos até possuem perfis leitores diferentes, mas isto nada tem a ver com as obras em si. Pois, nas palavras dela, "uma verdade que alcança as crianças sempre alcança os adultos, mas o oposto não é verdadeiro" (LEE, 2012, p. 162).

A capacidade das crianças de se entregarem e se transportarem para o universo criado pelos autores é maior, mas elas fazem isto com consciência, a fim de tornar a fruição daquela obra mais intensa. É como diz o personagem principal

de *O pequeno príncipe*, ainda no primeiro capítulo: "Os adultos nunca conseguem compreender nada sozinhos, e é cansativo para as crianças terem que explicar as coisas para eles" (Saint-Exupéry, 2015, p. 10). Realmente, alguns livros podem ser inapropriados para crianças, em diversos sentidos, mas isso nada tem a ver com a capacidade delas.

Essa definição de apropriado ou não para crianças tem sido muito utilizada por editoras de todo o mundo ocidental e Salisbury e Styles (2012) acham perigosa. Primeiro porque essas percepções do que é ou não adequado para cada idade tem mudado muito com o tempo. E também podem variar muito de acordo com cada cultura (às vezes até dentro de um mesmo país). Segundo, porque enquanto as editoras tentam fazer essa classificação de livros por idade, a tendência que os artistas e autores têm seguido cada vez mais é a de criar títulos que se comuniquem, ao mesmo tempo, com as diferentes faixas etárias: crianças e adultos, cada grupo à sua maneira. A dupla, inclusive, dedicou um capítulo inteiro de *Children's Picturebooks: The art of visual storytelling* a esse tema, onde mostram exemplos e analisam livros ilustrados com diversos assuntos que algumas pessoas mais conservadoras poderiam considerar inapropriados para crianças, como violência, morte, sexo e depressão. A russa Maria Nikolajeva e a sueca Carole Scott (2001) também ressaltam essa capacidade que os livros ilustrados têm de se comunicar com essas duas audiências (infantil e adulta): "Muitos livros ilustrados são claramente projetados para crianças pequenas e adultos sofisticados, comunicando-se com esses dois públicos em vários níveis" (2001, p. 21).

Na análise de Suzy Lee (2012), a necessidade de identificar uma categoria para um livro é, em primeiro lugar, das editoras, para poder encaixar essas obras em determinadas coleções ou para saberem a qual público direcionar suas campanhas de marketing. Mas que as editoras, até quando classificam esses livros como apropriado para crianças e para adultos, acabam caindo na própria armadilha: "a armadilha contida em "para todas as idades" pode se traduzir em "complicado demais para crianças" e "bobo demais para adultos" ao mesmo tempo" (2012 p. 162).

Isabel Minhós Martins (2022), autora de livros ilustrados e sócia de uma das mais bem sucedidas editoras de livros ilustrados de Portugal, em entrevista

concedida a Hugo Barros para esta pesquisa, falou sobre esse preconceito acerca das obras literárias feitas para crianças:

Acho que é possível falar de tudo e temos mesmo que falar, porque há tantas coisas que precisam de soluções e de reflexão. Não podemos excluir as crianças dessa reflexão. E também há esse preconceito, tanto da imprensa, da crítica ou até dos próprios pais, em relação a estes materiais que são criados para crianças. E, às vezes, existe esse preconceito por uma razão: porque há esse tal histórico de coisas mal escritas. Quando partimos para a prateleira dos livros infantis numa livraria, já vamos de pé atrás. E com razão, às vezes. (MARTINS, 2022, entrevista).

Existe uma tendência do público em geral de subestimar a capacidade desses leitores (supostamente) menos experientes e, conseqüentemente, a qualidade das obras escritas para eles. E até por parte de alguns autores, que acabam produzindo obras que pouco estimulam a criatividade e a capacidade de abstração das crianças. Porém, também não faltam exemplos de autores que assinam obras destinadas aos adultos mas que, da mesma forma, não possuem nenhum cuidado estilístico, linguístico ou artístico e subestimam a capacidade intelectual de seu público-alvo. Sem falar que este pré-julgamento, de literatura boa ou ruim, também é relativo e possui várias possibilidades de análise. Boa em qual perspectiva? Do ponto de vista de estilo de linguagem? Riqueza narrativa? Para o entretenimento? No sentido moral? Político? Religioso?

Em uma palestra conferida em um congresso do IBBY⁴, em Zurique, no ano de 2002 (que depois acabou publicada em um livro editado pela Companhia das Letras), Ana Maria Machado (2015) relata uma conversa informal que teve com uma jovem e badalada escritora de livros infantis (definição da própria autora) que estava enfrentando um dilema entre incluir ou não um novo capítulo ao livro que estava escrevendo. Segundo a própria jovem, o tal aditivo de páginas enriqueceria muito a obra literariamente, mas, comercialmente, essa inclusão de conteúdo poderia significar um prejuízo financeiro, pois a obra ultrapassaria o número de páginas permitidas pela editora para que fizesse parte de uma coleção infantil, com grande potencial de vendas. Para Machado, a única decisão possível era incluir o conteúdo que enriqueceria a obra, uma vez que, na sua opinião, o objeto literário

⁴ International Board on Books for Young People.

deve estar sempre em primeiro lugar. Mas, a jovem escritora, e outros profissionais do mercado editorial ali presentes, pareciam discordar de Machado.

Entendi, então, que havia entre essas duas visões um abismo profundo, a distância que existe entre quem, de um lado, acha que escrever para crianças é comunicar-se com um público alvo. E, do outro lado, quem escreve porque não tem escolha: precisa se expressar e quer ser capaz de atingir leitores de idades diferentes, inclusive crianças. (MACHADO, 2015, p. 163).

Ao publicar sua mais famosa obra, *Onde vivem os monstros*, em 1963, Maurice Sendak (2009) conseguiu um efeito particularmente importante: impressionar, também, os leitores adultos. E, mais do que isso, conquistar os críticos da época e mostrar, de uma vez por todas, que os livros que eles chamavam de infantis, na verdade, não eram feitos apenas para as crianças. Logo após o lançamento do livro, Brian O'Doherty, do Jornal New York Times, publicou uma crítica onde dizia que "o trabalho de Sendak, disfarçado de fantasia, nasce do 'eu' primitivo, da criança que espreita no coração de todos nós" (SENDAK, 2009, sobrecapa).

Where the Wild Things Are é essencialmente sobre amor, mas também lida com raiva, ódio, obsessão, segurança, relações de poder entre adultos e crianças, sentimento de descontrole e o papel da imaginação. Sendak aborda essas questões com uma história simples, da fúria de uma criança impotente contra o firme controle dos pais, embora nunca vejamos a mãe. O que a torna uma obra-prima é a maneira como o autor trabalha em muitos níveis para transmitir a profundidade do sentimento do jovem protagonista, através da cor, da forma e da composição. (SALISBURY; STYLES, 2012, p. 39, tradução nossa)⁵.

Ana Maria Machado (1999) não chegou a abolir completamente de seu vocabulário a nomenclatura *literatura infantil*, mas defende a ideia de que existe, acima de tudo, literatura. E de que alguns livros, como muitos dos que ela escreveu, podem ser lidos também por crianças:

⁵ Where the Wild Things Are is essentially about love, but it also deals with anger, hate, obsessiveness, security, power relationships between adults and children, feeling out of control and the role of the imagination. Sendak tackles these issues through a simple story of impotent childish fury set against firm parental control (though we never see the mother). What makes it a masterpiece is the way he works on many levels to convey the depth of feeling of the young protagonist through colour, form and composition.

Começo [...] falando do que normalmente se chama de literatura infantil e é, em geral, onde me situam, já que muitos dos meus livros podem ser lidos também por crianças. Para mim, não importa. O que me interessa é o substantivo, não o adjetivo. A literatura. Então, que fique claro também mais isto: toda vez que eu usar a expressão literatura infantil, faço-o apenas para usar um rótulo cômodo, de fácil decodificação. Mas não me refiro a setores de mercado, e sim a uma parte da literatura, a um gênero literário em cuja denominação ocorre um paradoxo linguístico. A saber: no termo literatura infantil, o adjetivo não limita o sentido do substantivo, como ocorre normalmente na língua mas, pelo contrário, o amplia, fazendo-o abranger um campo mais vasto. (MACHADO, 1999, p. 12-13, grifo nosso).

Nelly Novaes Coelho (2000) também faz uma reflexão nesse sentido, ao lembrar que, independentemente de ser pensada para um público menos ou mais experiente, trata-se de literatura, uma das mais importantes e reconhecidas expressões artísticas que conhecemos: "Literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização..." (COELHO, 2000, p.27).

Até pela complexidade e profundidade de tantos livros ilustrados, como os de Sendak e de tantos outros autores, o termo literatura infantil não está entre os nossos preferidos. E optamos por não adotá-lo aqui, ainda que muitos dos autores que consultamos nesta pesquisa utilizem esse termo para designar os livros que podem ser lidos também, e não apenas, por crianças.

1.3 O livro ilustrado

Os melhores livros ilustrados tornam-se pequenas galerias de arte atemporais em nossas casas – uma mistura de conceito, arte, design e produção, que gera prazer e estimula a imaginação de crianças e adultos. (SALISBURY; STYLES, 2012, p. 50, tradução nossa)⁶

Na contextualização histórica que faz em *Era uma vez uma capa*, Alan Powers (2008) afirma que os livros ilustrados de hoje, bem produzidos, valorizados

⁶ The very best picturebooks become timeless mini art galleries for the home – a coming together of concept, artwork, design and production that gives pleasure to, and stimulates the imagination of, both children and adults.

pela indústria criativa e editorial, são provenientes do conceito de livro de artista, surgido na França no final do século XIX. Eram livros luxuosos, com predominância de imagem sobre o texto, publicados por artistas visuais com o objetivo de apresentar sua linha de trabalho. Formato criado e escolhido justamente por suas características consideradas de vanguarda para a época. Esses livros luxuosos para crianças tornam-se, então, uma das marcas registradas do gênero e "uma vez estabelecido o precedente, desenvolve-se na década de 1920 um gênero intermediário de livros dirigidos intencionalmente para crianças, mas destinados basicamente ao entretenimento adulto" (POWERS, 2008, p. 48). Nesse período, que ele coloca como do renascimento do livro ilustrado, inúmeros artistas consagrados, dos mais variados estilos e países, resolveram se aventurar por este universo dos ilustrados.

Borsuk (2018) relaciona o surgimento dos livros de artistas à inovação de Gutenberg. Ela conta que as novas ferramentas permitiam que os escritores pudessem, pelo menos em parte, assumir as rédeas do processo produtivo dos livros. E na tentativa de se libertarem do sistema de poder do mundo da arte, os artistas criaram e usaram esse formato de livro como símbolo dessa independência artística que buscavam. E este espírito livre dos artistas implicava, naturalmente, em muitas experimentações e inovações, na maioria das vezes, explorando sua materialidade:

Esses objetos autorreferenciais têm muito a nos ensinar sobre a natureza mutável do livro. Eles questionavam o formato do códice, procurando compreender como os livros se comunicam e como são lidos. Para que, assim, pudessem explorar todos os aspectos de sua estrutura, forma e materialidade para criar significados. [...] Olhar o livro como um conceito, permite que a gente traga a sua forma para dentro do debate, e assim, sermos mais produtivos, estimulantes, surpreendentes (BORSUK, 2018, p. 127, tradução nossa)⁷.

Linden (2018), da mesma forma, credita o surgimento e fortalecimento do conceito de livro ilustrado aos esforços de autores e editores da primeira metade do século XX.

⁷ Such self-referential and self-aware objects have much to teach us about the changing nature of the book, in part because they highlight the "idea" by paradoxically drawing attention to the "object" we have come to take for granted. They disrupt our treatment of the book as a transparent container for literary and aesthetic "content" and engage its material form in the work's meaning. [...] Engaging with the book as an idea brings its material form back into the conversation in ways that can be productive, exciting, perplexing.

Sem discordar desta linha de pensamento seguidas por Powers, Borsuk e Linden, a dupla Salisbury e Styles (2012) lembra, apenas como registro histórico, que essa relação de livros como obra de arte é até mais antiga:

O livro como obra de arte é um conceito que remonta aos tempos antigos, aos primeiros livros feitos à mão. Hoje, as fronteiras entre os livros de arte, a literatura e a arte gráfica 'comercial' se fundem no livro ilustrado infantil. (SALISBURY; STYLES, 2012, p. 50, tradução nossa)⁸

E essa fusão de linguagens, a que os autores se referem, talvez seja a principal característica do formato dos livros ilustrados, o conceito-chave: a correlação de texto e imagem. O texto sem as imagens perde ou, pelo menos, muda seu significado. E as imagens, sem o texto, da mesma forma, não teriam razão de existir.

Para Linden (2018), além dessa interdependência entre texto e imagem, outra importante característica do livro ilustrado é a preponderância espacial (mas somente espacial) das imagens sobre o texto:

No livro ilustrado, a imagem é preponderante: a ocupação espacial do texto no livro não poderá ser superior à das imagens, e o texto pode até inexistir. Nem por isso o texto se torna secundário, muitas vezes sendo até a expressão prioritária, em especial nas narrativas. (LINDEN, 2018, p. 87)

Ou seja, na terminologia que a autora propõe, e que estamos adotando nesta pesquisa, o livro ilustrado é uma forma específica de expressão e se caracteriza muito mais pela sua organização material do que por seu público leitor.

A verdade é que a complexidade desses livros combinada com a existência relativamente curta da categoria, já que os primeiros títulos de livros com essas características foram surgir já no século XX, acaba gerando disparidades nas definições desses livros. Mas esta característica de livros ilustrados como aqueles com presença de texto e imagens que se relacionam, já começa a permear a maioria das definições que encontramos:

O livro ilustrado é definido pelo uso de imagens sequenciais, geralmente com um pequeno número de palavras, para transmitir sua mensagem. [...] Na maioria dos casos, o significado emerge

⁸ The book as work of art is a concept that can be traced back centuries to the earliest handmade books. Today, the boundaries between the book arts, literature and 'commercial' graphic art can be seen to be merging in the children's picturebook.

através da interação de palavra e imagem, nenhuma das quais faria sentido quando experimentada independentemente da outra⁹. (SALISBURY; STYLES, 2012, p. 6, tradução nossa)¹⁰.

Linden (2018) divide esta relação entre texto e imagem em três categorias distintas. A relação de redundância, que é quando as imagens praticamente não acrescentam novas informações ao texto, são quase uma representação imagética dele. A autora só não tira esse primeiro tipo do hall dos livros ilustrados pois acredita ser impossível duas formas de expressão tão diferentes conseguirem passar mensagens idênticas. A relação de colaboração, que é a mais comum nos livros ilustrados: quando texto e imagem se complementam, uma parte da mensagem está no texto e a outra, na imagem. Um elemento preenche as lacunas deixadas pelo outro e, juntos, formam um sentido único. E a relação de disjunção, mais rara, que é quando texto e imagem narram duas histórias paralelas, que podem ser contraditórias ou simplesmente diferentes.

Mas, independentemente do tipo de relação entre esses dois elementos que os compõem, é possível afirmar que os livros ilustrados já possuem características muito bem definidas. E reconhecidas não apenas por autores e pesquisadores, mas também pelos próprios leitores. O que permitiu que os autores utilizassem esses elementos que formam os livros como parte da narrativa que estão criando. Seja reforçando essas características, seja tirando-as de contexto, na tentativa de causar uma sensação de estranhamento nos leitores daquela obra.

Ao longo desta pesquisa citaremos e analisaremos vários títulos com estas características, como, por exemplo, *O livro sem figuras*, de B. J. Novak (2015), que reflete sobre a possibilidade de um livro ilustrado não conter imagens, *Estamos em um livro*, de Mo Willems (2015), que coloca dois personagens da história a dialogar sobre as características do próprio livro em que estão presentes e *O livro inclinado*, de Peter Newell (2020), que tem páginas em formato de losango, para deixá-lo, literalmente, inclinado.

⁹ The picturebook is defined by its particular use of sequential imagery, usually in tandem with a small number of words, to convey meaning. [...] In most cases, the meaning emerges through the interplay of word and image, neither of which would make sense when experienced independently of the other.

¹⁰ Picturebook is defined by its particular use of sequential imagery, usually in tandem with a small number of words, to convey meaning. [...] In most cases, the meaning emerges through the interplay of word and image, neither of which would make sense when experienced independently of the other.

O que nos leva a identificar outra característica importante dos livros ilustrados: texto, imagem, tamanho, diagramação, materialidade, tudo está ali (ou deveria estar) por uma razão e tem uma função relevante. Vamos, portanto, considerar que são livros com presença de texto e imagem, que se relacionam entre si. Imagens que, do ponto de vista da espacialidade, prevalecem sobre o texto. Mas tão somente desse prisma da espacialidade. Pois, não há hierarquia entre os elementos. Não é só o texto. Não é apenas a imagem. O livro ilustrado é sempre o resultado da combinação desses (e de outros) elementos.

No livro ilustrado, tudo o que cerca as páginas em que se apresentam a narrativa ou a expressão como tal depende muitas vezes da criação do ilustrador, e não só dos editores ou designers, como acontece, por exemplo, no romance. Por essa perspectiva, os formatos, as capas, guardas, folhas de rosto e páginas do miolo devem na maioria das vezes ser vistas como um conjunto coerente. (LINDEN, 2018, p. 51)

Martins (2022) diz que o sucesso de sua premiada editora, a Planeta Tangerina, de Portugal, está justamente no fato de que eles sempre colocaram em prática essa máxima, de que livros ilustrados são esse conjunto de elementos, não apenas texto e imagem:

Nós temos um entendimento do álbum como um objeto que é lido de uma ponta à outra e não há nada do álbum que seja deixado de fora. E todos os elementos podem, de certa forma, contribuir para a leitura do conjunto. Por isso, é mesmo tudo aproveitado, das lombadas à guarda. (MARTINS, 2022, entrevista).

E, partindo desse conceito, vamos analisar como essa materialidade (os elementos que compõem o livro ilustrado) tem sido usada com funções narrativas em alguns livros ilustrados.

1.4 A leitura do livro ilustrado

Um livro de literatura infantil é, antes de mais nada, uma obra literária. Nem se deveria consentir que as crianças frequentassem obras insignificantes, para não perderem tempo e prejudicarem seu gosto.

(MEIRELES, 1979, p. 123)

O ato de ler é extremamente complexo. Isso vale para qualquer livro, não apenas o livro ilustrado. Paulo Freire (1987) costumava dizer que uma leitura nunca é igual a outra. Muda o leitor, muda também o livro. Ainda que seja um mesmo texto e um mesmo leitor, se a leitura ocorrer em ocasiões diferentes vai causar efeitos distintos. Pois a compreensão de um texto é necessariamente influenciada pelo contexto em que esse ato de ler se dá. As lembranças, as vivências e as experiências que aquele leitor já experimentou antes de abrir as páginas de um livro estão ali com ele, interpretando cada linha que encontra pela frente: "a leitura de mundo precede a leitura da palavra".

O ato de ler, que não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas que se antecipa e se alonga na inteligência de mundo. A leitura de mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. (FREIRE, 1987, p. 11-12).

A compreensão do que foi lido é, portanto, o resultado "das relações entre o texto e o contexto". E o resultado desta equação é um sujeito transformado pelo ato de leitura. Nem sempre, e não necessariamente, uma transformação latente e perceptível. Mas há ali uma mudança no indivíduo.

Ainda sobre essa influência do contexto na leitura de um texto, a teórica brasileira Marisa Lajolo (2009) fez uma análise interessante ao resgatar a etimologia da palavra contexto, que, resumidamente, significa tecer (da palavra texto) em conjunto (do prefixo com), entrelaçar com. Ou seja, o texto, ao relacionar-se com um leitor, produz uma trama complexa e única.

Podemos imaginar que se projeta, de cada texto, uma rede quase infinita de relações: as relações de cada texto com a história de seu autor, com o momento de sua produção, com o gênero em que é escrito, com o estágio da língua no momento de sua composição, com o leitor pretendido, com a *situação* na qual ocorre *aquela* leitura, com as expectativas *daquela* leitor etc. (LAJOLO, 2009, p. 108)

Se o texto já tem efeitos completamente diferentes nos diferentes leitores ou momentos de leitura, essa trama de possibilidades ganha ainda mais ramificações e possibilidades quando pensamos nos perfis de leitores que serão impactados por esse texto. O modo de ler de uma criança (seja qual for a fase de desenvolvimento em que ela se encontra) difere do modo de ler de um adulto. Da mesma forma, o

modo de escrever de um adulto é diferente quando sua intenção é que a obra atinja também as crianças (ou leitores menos experientes). É uma questão que Ana Maria Machado (1999) já havia levantado em *Contracorrente*:

No caso de literatura infantil [...] referimo-nos àquela que pode ser lida também por crianças, o que aumenta o campo semântico coberto pelo substantivo literatura, que normalmente não inclui a noção de que abarca obras ao alcance de leitores mais jovens. Não tem nada a ver com livros para crianças. Tem a ver com literatura, arte da palavra, beleza, ambiguidade, polissemia, qualidade de texto, aquilo que Roman Jakobson chamou de função poética da linguagem, toda uma outra família de noções e conceitos. [...]" (MACHADO, 1999, p. 12-13, grifo nosso).

A romancista inglesa Jill Paton Walsh (2011) costumava dizer em suas entrevistas que escrever para crianças é muito mais difícil do que escrever para adultos. Pois, em geral, ao escrever para o público adulto, o autor tem que se preocupar apenas com esse público. E ao escrever para as crianças são vários públicos envolvidos: o adulto que escreve, a criança que vai ler, a criança que o autor foi e procura resgatar para imaginar como o público infantil vai receber aquele texto e o adulto que essa criança leitora será um dia. E acrescentamos a essa lista de Walsh mais um ator: o adulto que vai mediar essa leitura ou, pelo menos, fazer a curadoria de leitura. Hunt (2015) também cita Walsh para adicionar mais um desafio a essa tarefa complicada de escrever para os pequenos: "o livro infantil apresenta um problema mais difícil (e tecnicamente mais interessante) - o de fazer uma declaração adulta inteiramente séria, como em qualquer bom romance, sendo extremamente simples e transparente". (HUNT, 2015, p. 52)

O texto do livro ilustrado, até pela preponderância espacial da imagem, é mais conciso, utiliza menos palavras. O que pode ser muito trabalhoso e difícil de elaborar, especialmente quando o assunto tratado na obra é de natureza mais complexa. Existe uma ciência complicada nesse processo de simplificação e redução de uma mensagem, para que não se perca informação, poesia, beleza etc. É como bem ilustra uma frase lendária, que Noemi Jaffe (2008), em um artigo publicado na Folha de São Paulo, diz ser atribuída ao Padre Antônio Vieira: "desculpe, mas não tive tempo de escrever-lhe uma carta mais curta" (JAFFE, 2008, p. 1).

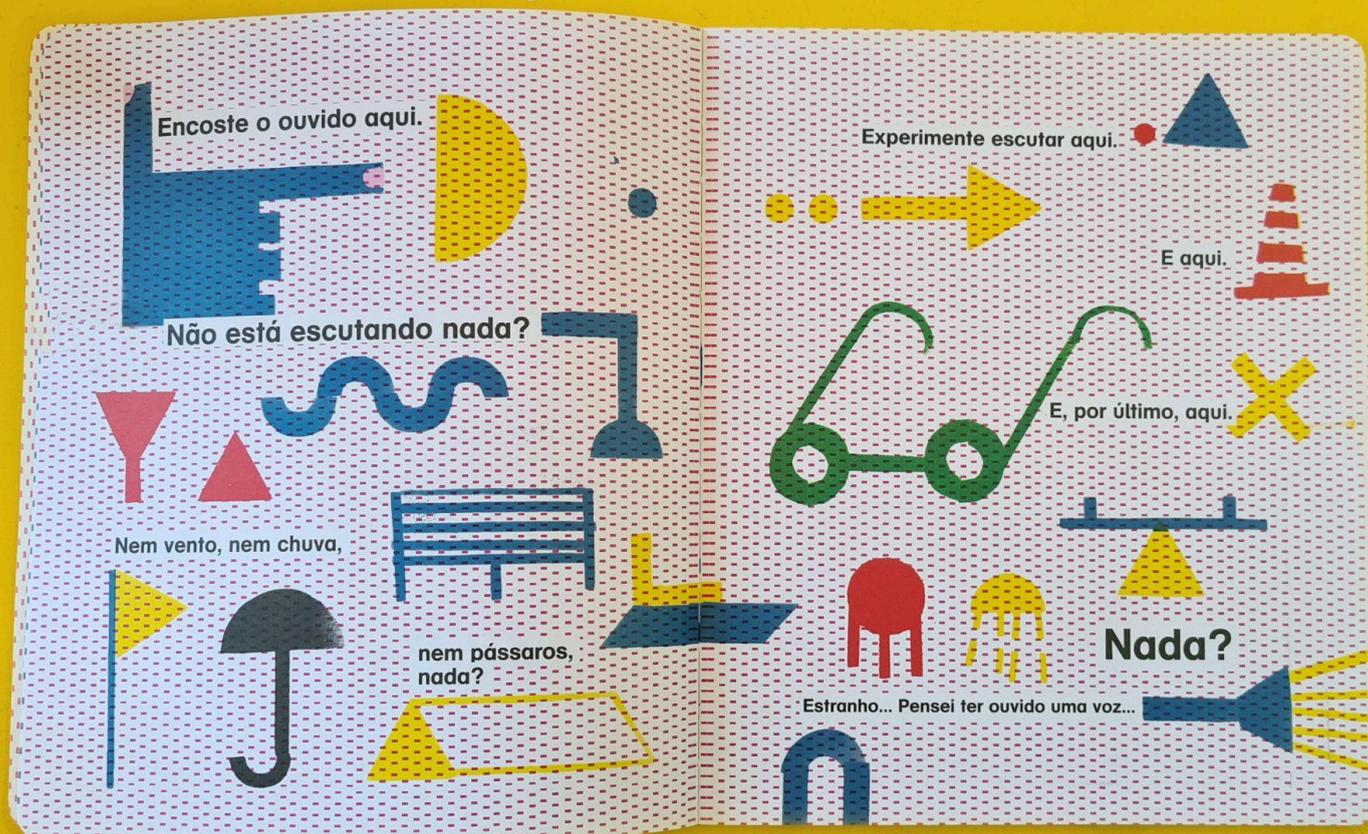
Embora mais curtos, os textos nos livros ilustrados têm a mesma importância que as imagens, que ocupam uma área física maior. Assim como têm grande relevância os demais elementos do suporte de leitura que formam a obra.

Carrión (2011) faz questão de dividir a feitura de livros em duas categorias antagônicas, a velha e a “nova arte de fazer livros”. Na velha arte de fazer livros, o escritor escrevia textos e o livro era apenas um recipiente desses textos, portanto, sua estrutura era irrelevante. Na nova arte o texto é apenas o primeiro passo (acrescentamos aqui, que no livro ilustrado, muitas vezes, o texto sequer é o primeiro passo, muitos são os exemplos de ilustrações que deram origem aos textos) para a existência de um livro e o escritor também assume a responsabilidade por boa parte dos demais passos desse livro até que ele chegue a sua forma final (e ao leitor). Ou seja, da velha para a nova arte de fazer livros, o escritor troca o papel de autor de textos pelo de autor de livros. Colocando, portanto, os criadores do livro ilustrado neste segundo grupo, justamente pelo fato do livro ilustrado trazer um conjunto de elementos (entre eles, texto e imagem) que se relacionam e que dessa relação, dessa combinação, nasce a mensagem, surge o verdadeiro conteúdo do livro. E essa estrutura dinâmica e plural faz com que toda página seja única e tenha uma função igualmente única a desempenhar. Faz também com que as palavras, isoladamente, não tenham significados, pois não devem ser lidas ou consideradas desta forma, mas como parte de um conjunto. "Para ler a nova arte devemos apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e identificar sua função" (CARRIÓN, 2011, p. 61), pois a narrativa é composta pelo todo. O suporte conta parte da história, o tipo de papel, se houver papel, conta outra parte, a capa, o texto, as ilustrações, as dobras das páginas também contam mais um pedaço da história. Enquanto isso, lembra Carrión, "para ler um livro da velha arte, basta conhecer o alfabeto" (CARRIÓN, 2011, p. 62).

Ainda na análise do autor mexicano, os livros tradicionais são, invariavelmente, sempre lidos da mesma forma. Enquanto os livros pertencentes à nova arte (entre eles os livros ilustrados) reivindicam uma forma de leitura diferente. Sendo este, inclusive, um recurso muito utilizado por autores de livros ilustrados, o de indicar formas de se ler aquela obra. Um bom exemplo disso pode ser encontrado em *Este livro está te chamando (não ouve?)*, escrito por Isabel Minhós Martins (2018) e ilustrado por Madalena Matoso, as primeiras frases do texto já são

nesse sentido, a fim de apresentar uma forma de leitura. Vão guiando as ações do leitor ao longo das suas páginas: "Encoste o ouvido aqui. Não está escutando nada? [...] Experimente escutar aqui..." E assim o texto segue, sempre instruindo e sugerindo modos de leitura.

Figura 1: Páginas 1 e 2 de *Este livro está te chamando*



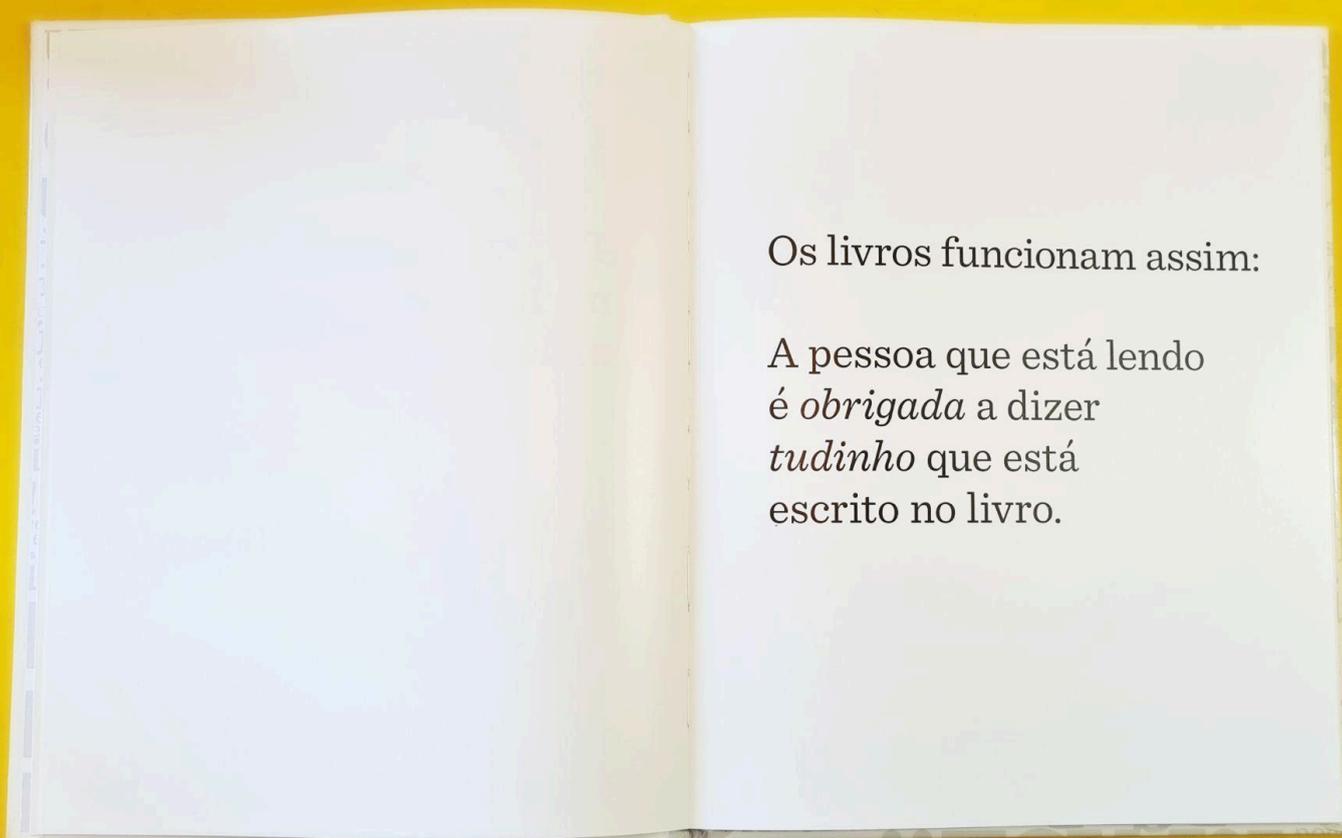
Fonte: MARTINS; MATOSO, 2018.

B. J. Novak ((2015), da mesma forma, utiliza esse artifício de conversar com o leitor de *O livro sem figuras*, no sentido de criar regras e mostrar a ele a forma adequada de ler aquele livro. Neste caso, o narrador instrui o leitor a sempre ler em voz alta todas as palavras que surgirem.

Antônio Prata (2016), na primeira página de *Jacaré, não!*, sugere aos pais e outros mediadores de leitura que troquem o nome da personagem principal do livro, Luiza, pelo nome da criança que irá acompanhar a leitura.

Outro exemplo está em uma edição americana de *The Hole Book* (ver figura 17), de Peter Newell, publicada em 1985, que optou por dar este tipo de instrução já na capa: "Open the book and follow the hole" (ver figura 15, página 107). Na edição original, publicada em 1908, este comando não constava na capa¹¹.

Figura 2: Página de *O livro sem figuras*



Fonte: NOVAK, 2015.

Figura 3: Página de abertura de *Jacaré, não!*

¹¹ Imagem original de *The Hole Book* foi consultada em uma reprodução encontrada na folha de rosto de *Era uma vez uma capa* (Powers, 2008).

Nota aos pais. Ou avós. Ou tios. Ou babás.
Ou quem quer que esteja lendo o livro:

Esta é a história da Luiza e do Jacaré.
Mas pode ser também a história do
Joaquim e do Jacaré, da Lia e do Jacaré,
do Valentim e do Jacaré, da Glória e do
Jacaré, do Francisco e do Jacaré. Basta
trocar Luiza pelo nome da criança a quem
se lê, adaptar um ou outro detalhe e a
história será inteirinha dela - e do Jacaré!

Fonte: PRATA, 2016.

Genette (2009) fala, em *Paratextos editoriais*, desta capacidade coercitiva que os elementos que formam os livros têm e cita os prefácios como os paratextos preferidos dos autores para dar essas sugestões de como se deveria ler aquele texto, numa tentativa de conduzir seus leitores a um determinado caminho. Mas é bom enfatizar que tratam-se apenas de sugestões, tentativas de guiar os leitores, pois a liberdade do leitor se mantém como princípio fundamental do ato de ler.

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. [...] o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum - ao menos totalmente - o sentido que lhe atribui o seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor.

(CHARTIER, 1998a, p. 77)

O fato é que, como afirma Carrión (2011), cada livro requer uma leitura diferente. Porém, existe, sim, uma regra básica e fundamental para a leitura dos livros ilustrados; uma regra que vem do princípio básico deste tipo de livro, que é a interação que existe entre texto, imagem e demais elementos que o compõem. Chartier também inclui esta limitação à liberdade dos leitores: "esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler." (CHARTIER, 1998a, p. 77).

E, nos livros ilustrados, ao ler texto, imagem e suporte, não necessariamente nessa ordem (mesmo em casos específicos onde os autores podem querer tentar determinar essa ordem) é importante lembrar que é na correlação desses elementos que está a mensagem, que se encontra a essência desse livro.

1.5 Livro ilustrado: (só) literatura ou arte híbrida?

Os livros ilustrados possuem características bem específicas. Livros com presença de texto e imagem. Imagens que, do ponto de vista da espacialidade, prevalecem sobre o texto. Mas tão somente desse prisma da espacialidade. Pois não há hierarquia entre eles. Além disso, o livro ilustrado é sempre o resultado da combinação desses e de outros elementos (paratextos).

É verdade que são livros, muitas vezes, pensados, criados e escritos com a intenção de atingir também as crianças. Mas, **não somente as crianças**. E este é apenas um dos argumentos que afastam os livros ilustrados desta categoria que o mercado editorial e parte dos teóricos da literatura costumam chamar de literatura infantil. Existem muitos exemplos de livros ilustrados que foram produzidos visando exclusivamente o público infantil. Assim como existem exemplos, ainda que em menor número, de livros ilustrados não adequados para este mesmo público. E ainda que a maior parcela dos livros ilustrados produzidos no Brasil e em outras partes do mundo seja pensada para as crianças, as características que fazem com que essas obras sejam classificadas como livros ilustrados não têm relação alguma com o público ao qual são destinados. Só a combinação (e a interdependência) de

texto, ilustrações e demais paratextos os colocam nessa categoria (de livro ilustrado).

O fato é que, de acordo com os conceitos mais difundidos de livros ilustrados e de livros infantis, existem livros ilustrados que podem, seguramente, ser classificados como infantis. Assim como existem livros infantis que não podem, de forma alguma, ser classificados como livros ilustrados. Pois são duas formas de classificar obras completamente diferentes. É possível ser as duas coisas, ser só uma delas ou, até mesmo, nenhuma.

Um raciocínio que acaba nos levando a outra ponderação... talvez os livros ilustrados não sejam só literatura. Suas características nos levam a crer que são literatura, sim. Mas também são artes visuais, artes gráficas, artesanato, entre outras formas de arte. Ou seja, uma arte híbrida. A forma de se pensar, criar, escrever, ilustrar, produzir e ler livros ilustrados é diferente da forma de se pensar, criar e produzir outros tipos de literatura. O fato da mensagem do livro ilustrado vir de um conjunto de elementos, e não de apenas um deles, o texto, torna esse objeto único. Não necessariamente melhor, pois não há juízo de valor aqui. Apenas distinto.

Os estudiosos dos quadrinhos também já passaram (ou passam) por um questionamento semelhante. Seriam os quadrinhos literatura? O brasileiro Paulo Ramos (2009) é um dos pesquisadores da área que acreditam se tratar de uma arte híbrida, que carece de estudos e investigações geradas a partir de suas características próprias (e únicas). O pesquisador também destaca que esta tendência, em um primeiro momento, de classificar os quadrinhos simplesmente como literatura vem muito mais de uma pressão da academia e até do mercado editorial do que propriamente pelas características dessas obras. Afinal, se os quadrinhos reúnem não apenas características literárias, mas também de outros campos da arte, o que explicaria essa propensão a classificá-la como literatura? Um dos motivos, na avaliação de Ramos, é o status que essa chancela pode dar a obras que, historicamente, eram vistas de maneira pejorativa:

Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) para argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário. (RAMOS, 2009, p. 17)

Como destaca Ramos, essa necessidade de se definir como literatura também parece atingir o mercado de literatura infantil. Mas, no caso dos quadrinhos, esse tabu já parece, pelo menos em parte, superado e a corrente de teóricos que enxergam os quadrinhos como arte híbrida já é grande.

Considerado o precursor das histórias em quadrinhos modernas, o cartunista Will Eisner (2010) classifica os quadrinhos exatamente assim, como uma linguagem original e única:

As histórias em quadrinhos comunicam numa "linguagem" que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. É de esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação de texto. A história em quadrinhos pode ser chamada de "leitura" num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo. (EISNER, 2010, p. 1).

Assim como Eisner, o pesquisador italiano Daniele Barbieri (2017) acredita que os quadrinhos sejam um tipo de linguagem, como o cinema, o teatro, a música, a literatura e muitas outras que fazem parte de uma linguagem geral da narrativa e "todas as linguagens narrativas têm obviamente algumas características em comum" (BARBIERI, 2017, p. 19). Mas, ainda que sejam linguagens distintas, as fronteiras entre elas nem sempre são claras e bem definidas:

Certas linguagens são partes de outras, zonas específicas de linguagens mais genéricas; outras linguagens são o resultado de um nascimento, do processo de separação de uma linguagem que já existia antes [...] Há outras que têm características em comum; descendem talvez da mesma linguagem ancestral e continuam mantendo algumas semelhanças. (BARBIERI, 2017, p. 19).

Ramos corrobora com a tese de Barbieri e destaca que uma das características comuns a todas essas linguagens da narrativa é que são, em algum grau, híbridas: "o cinema, o teatro, a literatura, os quadrinhos e tantas outras formas de linguagem comporiam ambientes próprios e autônomos. Mas todos compartilhariam elementos de outras linguagens, cada um à sua maneira" (RAMOS, 2009, p. 18).

Barbieri (2017) reconhece, inclusive, a literatura ilustrada como umas das linguagens que deram origem aos quadrinhos. Porém, o autor faz questão de ressaltar que, ainda que tenha derivado de outras linguagens, os quadrinhos possuem uma natureza bem distintas destas:

A linguagem do quadrinho é "filha" de outras linguagens. Historicamente, nasce como uma derivação de linguagens como a da ilustração, da caricatura, da literatura ilustrada. Compartilhada, em consequência disso, muitas das características dessas linguagens, mas é por natureza muito distinta de cada uma delas. (BARBIERI, 2017, p. 20, grifo nosso).

Traçando um paralelo entre os quadrinhos e os livros ilustrados, poderíamos fazer afirmações semelhantes: são linguagens que, certamente, possuem pontos importantes em comum. Eisner, inclusive, destaca como principal característica dos quadrinhos essa inter-relação de texto e imagem, que também é muito marcante nos livros ilustrados: "Por mais de um século os autores de tiras e histórias em quadrinhos vêm se desenvolvendo em seu trabalho de interação entre imagens e palavras. Durante o processo conseguiram uma hibridação bem-sucedida de ilustração e prosa" (EISNER, 2010, p. 2).

Barbieri, da mesma forma, ressalta a importância dessa união de texto e imagem como uma característica marcante dos quadrinhos. Ressaltando, inclusive, mais um ponto em comum com os livros ilustrados: sozinhas, palavras e imagens não comunicam nada nos quadrinhos, é a relação desses dois elementos que produzem significados:

A ideia geralmente mais difundida da linguagem dos quadrinhos é que se trata de uma justaposição de uma linguagem das "palavras" a uma linguagem das "imagens". [...] mesmo que se tratasse de uma aparente "simples" justaposição, o efeito global resultaria não das palavras por si mesmas nem das imagens por si mesmas, mas das suas relações. (BARBIERI, 2017, p. 177).

Mas, assim como compartilham semelhanças importantes, sendo as principais delas essa presença e interdependência de texto e imagens, quadrinhos e livros ilustrados também possuem, cada um, muitas particularidades. Tantas que, mesmo levando-se em conta uma característica em comum tão importante e, em ambos os casos, tão definidora, seria injustificável tentar classificar essas duas linguagens como uma só, como afirma Scott McCloud, "o mundo dos quadrinhos é

imenso e variado. Nossa definição deve abranger todos esses tipos. Mas não pode ser abrangente demais para incluir coisas que não sejam quadrinhos" (MCCLLOUD, 1995, p. 4).

A forma como esse hibridismo se materializa é completamente diferente nessas duas linguagens, quadrinhos e livros ilustrados, e, como lembra Ramos, a forma como elas são materializadas é sempre muito relevante para o resultado e, conseqüentemente, para a mensagem que essas linguagens vão transmitir:

Um raciocínio semelhante pode ser aplicado nos livros infanto-juvenis. Na prática, não há diferença no tocante ao uso dos recursos de linguagem em ambos os casos. A distinção é de ordem extratextual. O importante é fixar a ideia de que quadrinhos e literatura são linguagens diferentes, que abrigam uma gama de gêneros diferentes. (RAMOS, 2009, p. 19)

Apesar de Ramos colocar os livros ilustrados e a literatura na mesma categoria de linguagem, é justamente o argumento que ele utiliza para diferenciar quadrinhos de literatura que pode ser usado para colocar os livros ilustrados e a literatura em prateleiras diferentes também: a forma como as duas linguagem são materializadas, como elas saem do mundo das ideias e ganham forma. É neste momento em que os livros ilustrados constroem uma identidade própria, quando o conjunto de paratextos, já incluindo aí as imagens, se encontram com o texto e dão novo significado a ele. Nesses livros, os ilustrados, um texto pode ganhar um significado diametralmente oposto ao que ele teria sem a presença das imagens e dos outros paratextos.

Martins (2022) levanta uma questão sobre a autoria das obras. Enquanto nos romances, por exemplo, o crédito vai exclusivamente para o autor do texto. Nos livros ilustrados, para a autora, isso não deveria acontecer: "são ambos autores, sem dúvida. Apesar de trabalharem separadamente nas diferentes etapas do livro, há sempre momentos de encontro em que há uma co-autoria e o resultado do livro depois resulta dessa co-autoria" (MARTINS, 2022, entrevista).

Ainda que não chegue a cogitar classificar livros ilustrados e literatura como categorias, gêneros ou linguagem diferentes, ao explicar a adoção do termo livro ilustrado em sua pesquisa, para diferenciar este dos outros tipos livros também destinados ao público infantil, Sophie Van der Linden (2018) já defendia a ideia de que o livro ilustrado é uma forma específica de expressão:

Nesta terminologia que estou propondo, sua organização material se distingue da dos outros livros para crianças que apresentam imagens. Minha proposta, neste trabalho, será demonstrar que o livro ilustrado constitui uma forma específica de expressão. (LINDEN, 2018, p. 29).

Essa forma de expressão autônoma que os livros ilustrados possuem é a mesma que, na opinião dos teóricos, fazem dos quadrinhos uma linguagem independente da literatura ou de outras formas de arte, ainda que tenham pontos em comum, como explica Ramos:

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens. (RAMOS, 2009, p. 17)

E como forma específica de expressão, com características tão próprias e tão distintas das outras categorias de livros, nada mais natural, como no caso das histórias em quadrinhos, considerar os livros ilustrados como um tipo de linguagem diferente desta que chamamos de literatura. Sim, é literatura. Mas não só literatura: literatura e outras artes.

2. A estrutura do livro ilustrado

*Se eu fosse um livro,
nunca havia de sentir pressa
de ler a palavra fim.*
(LETRIA, 2013, p. 23)

Em seu livro ilustrado *Se eu fosse um livro*, o escritor e poeta português José Jorge Letria (2013) discorre sobre o próprio objeto livro. Em uma das estrofes, cita um dos motivos pelos quais a materialidade é tão explorada no universo dos livros ilustrados: a intenção de se destacar no meio de tantos títulos, de tornar a sua leitura mais marcante, mais prazerosa e, se possível, inesquecível: "Se eu fosse um livro, talvez temesse, acima de todas as outras, a palavra esquecimento" (LETRIA, 2013, p. 41).

Texto, folhas, lombada, dobra, guarda, capa, luva, acabamento, tinta, verniz, grampo, ilustração, espaços em branco, margens, números de páginas são alguns possíveis elementos de um livro. E não é a presença (ou ausência) de um ou mais desses componentes que define o que é ou não é livro. Mas se a presença de um elemento específico não é suficiente para a caracterização de uma obra como literatura, dependendo da forma como é utilizada, ela pode ser determinante para a existência dessa obra. Especialmente, nos livros ilustrados que, pela definição que adotamos nesta pesquisa, é o resultado da combinação de todas as partes que o compõem.

Genette (2009) chama esses elementos que, junto com o texto, formam o livro, de *paratextos editoriais*. O termo, cunhado por ele próprio, é uma junção do prefixo grego 'para', que significa 'junto a', com a palavra texto. Ou seja, simplificando o conceito, seria tudo o que está junto, ou ao redor, de um texto. São as expressões gráficas periféricas que complementam o texto. E um livro seria justamente esse conjunto formato dos textos e dos paratextos.

Como já disse Carrión (2011), "as palavras não transmitem nenhuma intenção; servem apenas para formar um texto que é um elemento do livro, e é este livro, em sua totalidade, que transmite a intenção do autor" (p. 52, grifo nosso). E Genette (2009, p. 9) abre seu *Paratextos Editoriais* afirmando justamente isso, que "um texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o

acompanhamento de um certo número de produções, verbais ou não [...] que nunca sabemos se devemos considerar ou não". Obviamente, Genette está se referindo aos livros de um modo geral. Ainda assim, ele questiona as funções narrativas (ou a suposta ausência delas) desses elementos que chamou neste trecho de acompanhamentos do texto. E, ao longo da obra, vai reforçando sua ideia de que esses elementos sempre acabam ajudando a construir a obra e torná-la o que ela é de fato: "No mais das vezes, portanto, o paratexto é um texto. Se ainda não é o texto, pelo menos já é *texto*." (GENETTE, 2009, p.14, grifo nosso).

Uma capa pode ser somente um invólucro, pois assim são os livros em formato de códice: folhas dobradas e encadernadas, envolvidas por uma capa. Mas uma capa pode também ter outras funções na obra e, por exemplo, fazer parte da narrativa. Desta forma, ela continua sendo um invólucro, que guarda e protege o miolo do livro, mas se torna também uma "personagem" daquela obra.

Em *Clarice*, Roger Mello (2018) fala de um período na história recente do Brasil em que a população foi privada da democracia e até do seu direito de ir e vir, a ditadura militar. Pessoas desapareciam sem explicação e muitos livros eram considerados subversivos e ameaças ao sistema político que estava sendo implantado. Baseado neste contexto, o ilustrador e designer gráfico da obra, Felipe Cavalcante, criou uma capa vermelha com inscrições em coreano, fazendo alusão ao partido comunista, considerado pelos líderes da ditadura brasileira um de seus grandes inimigos ideológicos. Cavalcante ainda foi além, envolvendo esta capa vermelha com uma capa falsa, alegre, colorida e aparentemente inofensiva. E o mais importante: na narrativa de *Clarice* os personagens que possuíam em casa livros classificados como 'proibidos' pelo governo ditatorial, e não queriam se desfazer dos mesmos, utilizavam esse mesmo artifício de colocar uma capa falsa para esconder o verdadeiro título e, assim, enganar os militares da ditadura, em visitas ou revistas em que procuravam possíveis traidores da pátria (como eram consideradas as pessoas que pensavam de uma forma diferente). Para completar, ao longo da leitura de *Clarice*, o leitor acaba descobrindo que na narrativa de fato existe um livro de capa dura, vermelha, com inscrições em coreano, que é uma peça-chave na história: "*Tarso andava o tempo todo com esse pequeno livro, o coreano, a capa era vermelha, lembra? Isso antes do Tarso aprender um jeito de envolver a capa com um papel de outra cor.*" (MELLO, 2018, pág. 94).

Figura 4: Sobrecapa fechada e sobrecapa aberta com a capa à mostra, da obra *Clarice*, como exemplo de utilização de sobrecapa e capa como parte da narrativa.



Fonte: MELLO, 2018.

Obviamente, não é só a capa que pode ser usada como parte da narrativa e acabar se tornando, inclusive, uma "personagem"¹² do livro. E também não é apenas nos livros ilustrados que isso acontece. Em todas as espécies de livro a materialidade e seus elementos podem ser explorados neste sentido. Mas, no livro ilustrado isso acaba acontecendo de forma mais recorrente e até natural, uma vez que, por definição, a sua leitura vai além do texto e da imagem, como bem pontua Linden (2018):

Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é, também, associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra. (Linden, 2018, p. 8)

Essa interação entre os elementos é justamente o que mais engrandece o livro ilustrado e o torna uma expressão artística ímpar, complexa e com infinitas possibilidades. Os únicos limites que existem no momento de criar uma obra são os mercadológicos e orçamentários. É grande a diversidade de possíveis materiais para cada suporte, mas nem sempre viável do ponto de vista econômico. Afinal, em sua maioria, os livros são produzidos, hoje, com objetivos comerciais e é preciso levar em conta o valor de venda que eles vão atingir antes de decidir por esse ou aquele artifício:

Não podemos recorrer a tantos artifícios, mas de alguma maneira essa limitação também é criativa e permite-nos, se calhar, chegar a outros sítios, às vezes não, não tão mirabolantes. [...] Mas de alguma maneira também temos que surpreender os leitores de outras formas. (MARTINS, 2002, entrevista).

Tudo isso, na prática, acaba servindo como um parâmetro para as decisões de adoção (ou não) de certos artifícios na estrutura de um livro: isso é realmente fundamental? Vai contribuir para a história ou é apenas um enfeite? Perguntas que, do ponto de vista criativo, deveriam ser feitas sempre, independentemente desse

¹² Estamos utilizando a palavra personagem de forma metafórica, à falta de outra melhor, para designar os componentes do livro que agem como modificadores do ato de ler, induzindo o leitor a pausas, retrocessos ou avanços na leitura, ou agregando ao objeto livro, ou à narrativa, conteúdos suplementares da leitura.

fator econômico. Afinal, se o livro ilustrado é o resultado da combinação de todos os seus componentes, não faz sentido incluir entre eles, um adereço desnecessário, que não acrescenta em nada ao projeto. Pois, da mesma forma que podem enriquecer uma narrativa, quando mal utilizados podem, também, empobrecê-la, atraindo o foco de atenção do leitor para algo irrelevante no contexto da narrativa. Na visão de Linden (2018), quando esse uso da materialidade acontece de forma planejada, é muito mais provável que tenha um impacto positivo na obra, pois, se o livro ilustrado é "uma forma de expressão que traz uma interação entre textos e imagens no âmbito de um suporte", essa correlação entre os elementos será mais proveitosa quando estiver presente já na concepção do projeto.

Nikolajeva e Scott (2001), lembram ainda que o efeito dessa utilização é ainda maior nos livros ilustrados:

Quase nada foi escrito sobre paratextos de livros ilustrados, como títulos, capas ou guardas. Esses elementos são, no entanto, ainda mais importantes nos livros ilustrados do que nos romances. Se a capa de um romance infantil serve como decoração e, na melhor das hipóteses, pode contribuir para o primeiro impacto geral, a capa de um livro ilustrado muitas vezes é parte integrante de uma narrativa. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2001, p. 240, tradução nossa)¹³.

De fato, a quantidade de texto e de páginas que um livro possui em relação a um romance, por exemplo, é muito menor. O que torna cada palavra, frase, imagem ou paratexto ainda mais importante e relevante nos livros ilustrados.

2.1 As partes integrantes do livro

Os livros ilustrados vão muito além de texto e imagem. Cada parte que o compõe o faz de maneira integral, ou seja, não apenas contribuindo para a composição material, como também narrativa. E se cada uma de suas partes acaba influenciando no todo, elas precisam ser pensadas e planejadas nos mínimos detalhes. Ou seja, para realizarmos uma leitura mais atenta de um livro ilustrado e

¹³ Almost nothing has been written about the paratexts of picture books such as titles, covers, or endpapers. These elements are, however, still more important in picture books than in novels. If the cover of a children's novel serves as a decoration and at best can contribute to the general first impact, the cover of a picturebook is often an integral part of the narrative.

identificar com maior precisão como a sua materialidade está sendo utilizada na narrativa, faz-se necessário entender a estrutura desses livros, seus principais componentes e, posteriormente, como eles podem e têm sido explorados pelos autores em suas obras.

São muitos os elementos que podem compor um livro ilustrado, porém, nenhum deles é item obrigatório ou determinante para que possa receber tal designação. Capa, segunda capa, terceira capa, quarta capa (ou contracapa), guarda, folha de guarda, cortes superior, dianteiro e inferior, folha da guarda, orelhas, lombada, miolo, páginas, folha de rosto, fitilho, sobrecapa (ou capa falsa), cinta, luva, são partes muito presentes e, em alguns casos, muito importantes. São muitos elementos e, portanto, muitas possibilidades de montagem e aproveitamento desses elementos, o que torna a organização (e a diagramação) dos livros ilustrados uma etapa decisiva no resultado dessas obras. Linden chega a comparar a montagem de um livro ilustrado a de uma obra cinematográfica: "se a montagem, na sétima arte, consiste no encadeamento de planos, no livro ilustrado trata-se de organizar a sucessão das páginas duplas. (LINDEN, 2018, p. 78)"

E não é difícil encontrar exemplos de livros ilustrados onde a montagem dessa sequência de páginas duplas poderia mudar muito a narrativa. *Zoom*, de Istvan Banyai (2002), é um livro que poderia ter sido montado da forma como está, ou, poderia ser completamente invertido, começando pela última página até chegar à primeira. Aliás, apesar do livro não trazer uma indicação neste sentido, esta é uma das observações que a maioria dos críticos literários, jornalistas, contadores de histórias e editores costumam fazer ao indicar este livro: o leitor pode fazer a sua leitura da forma mais tradicional, no mundo ocidental, virando as páginas da esquerda para a direita, ou começando pela última página do livro. Caso opte pela primeira opção, a narrativa começa com ilustração de uma crista vermelha de um galo. E a cada virada de página a imagem vai dando um *zoom out*, ou seja, vai se afastando e vamos enxergando um plano de visão mais amplo, mais aberto. E a segunda página mostra o galo inteiro, com suas penas coloridas. A terceira, mostra uma pessoa na janela, olhando o mesmo galo que está em cima de uma cerca. E, assim, o ângulo de visão vai se distanciando cada vez mais, até a perspectiva estar tão ampla que vamos enxergar o planeta Terra, bem de longe. O Livro, portanto, poderia ser montado com esta última página sendo a primeira e ao invés de um

zoom out, o movimento de virar as páginas seria o equivalente ao de *zoom in* (de aproximação) até chegar no close da crista do galo.

2.2 Capas

Em geral, editores e autores consideram a existência de quatro capas, que numeram da primeira à quarta. Na primeira capa, que costumamos chamar apenas de capa, costumam vir informações como o nome dos autores (incluímos aqui os ilustradores) e tradutores, o título da obra, a editora e o número da edição. A segunda capa é o verso da primeira capa e muitas vezes vem sem qualquer informação. Assim como a terceira capa, que é o verso da quarta capa. E a quarta capa, ou contracapa, é a capa traseira da obra, que pode trazer muitas informações, as mais comuns são um resumo da obra, um texto de apresentação da obra, uma breve apresentação dos autores, códigos de barras (para fins de identificação da obra por parte de bibliotecas, livrarias e revendedores), preço de venda (mais comum em países com economia estável), citações de imprensa e comentários de personalidades ou estudiosos que possam instigar no leitor a vontade de ler (ou comprar) aquela obra.

Mas é importante lembrar que esta é uma realidade atual, dos livros contemporâneos, pois a capa com informações ou imagens impressas é um luxo relativamente recente, em relação à história do livro (GENETTE, 2009). Até o século XVIII, a capa tinha uma função principal de guarda e proteção do conteúdo do livro e, portanto, não continham informações sobre o mesmo. O livro ilustrado, porém, surgiu em um período onde as capas já eram mais próximas aos modelos que utilizamos hoje.

Se a máxima "*não se deve julgar um livro pela capa*" pode fazer sentido para os livros em geral, para os livros ilustrados, é, no mínimo, perigosa. Em primeiro lugar, porque a capa é um dos elementos que, combinados, formam o conteúdo e a narrativa daquele livro. Em segundo lugar, porque o ilustrador é também autor daquela obra e, via de regra, as capas dos livros ilustrados já trazem uma primeira ilustração da obra, muitas vezes, apresentando um personagem, um cenário ou até fazendo uma introdução à história. Em terceiro lugar, porque se nos livros ilustrados a ilustração é presencialmente preponderante ao texto e também costuma estar ali,

presente, podemos dizer, portanto, que a capa é uma prévia, uma espécie de cartão de visitas daquele livro.

É muito recorrente, portanto, os casos em que a capa dos livros ilustrados têm uma participação narrativa mais intensa. Acontece quando já apresenta um personagem, mostra um cenário, uma textura que estará presente nas páginas internas ou até um título que já coloca o leitor dentro da história.

Em *Vazio*, Anna Llenas (2017) utiliza o artifício de recorte da capa para apresentar a personagem principal, Júlia, uma menina que era feliz, mas é tomada por uma tristeza repentina, que ela não consegue entender e sai em busca de uma explicação. Para isso, a autora criou um universo de cenários e personagens feitos de papelão. A capa da obra é bem minimalista, apenas com título, que é formado por recortes de papelão (como os cenários e personagens), nome da autora, nome da editora e uma ilustração apresentando a personagem principal e sua tartaruga de estimação (em cima da letra 'o' do título). O fundo da ilustração, que pega toda a capa e ainda se estende pela lombada e pela quarta capa como uma imagem única, é apenas uma textura de papelão em sua cor natural, sem acréscimo de tinta. No centro da capa, está a protagonista da obra, essa sim em cores: cabelos pretos, bochechas e vestidos vermelhos. E para representar esse vazio emocional que a personagem sente, a autora fez um buraco no meio da personagem, como se faltasse, fisicamente, uma parte dela. E, na capa, esse buraco na personagem é material. Ou seja, a capa é de fato vazada, com um recurso de recorte feito na gráfica, e deixa a personagem com um furo, para que o leitor possa interagir com a obra, seja colocando os dedos no vão que se forma ou desenhando algo na página seguinte (a folha da guarda), que é branca, para ajudar a preencher esse vazio emocional da menina. E no caso de *Vazio*, mesmo que, conceitualmente, esse buraco persista na personagem durante quase toda a história, o recurso de recorte material da página só é utilizado na capa, onde a personagem é apresentada. Nas páginas do miolo, esse buraco na menina é apenas visual: as imagens são, na verdade, fotografias de bonecas feitas de papelão. Ainda que tenha sido uma decisão técnica ou orçamentária, nos pareceu eficiente, pois uma vez apresentada a personagem na capa com esse recurso do recorte físico, os leitores já entenderam o conceito criado para a personagem e estabeleceram uma relação de envolvimento com ela, de modo em que esta imagem já ficou registrada e passa a

fazer parte da leitura da personagem, mesmo nas páginas, em que ela não tem mais esse recorte físico, nas páginas, mas apenas imagético.

Figura 5: Exemplo de utilização da capa e sua materialidade na narrativa na obra *Vazio*.

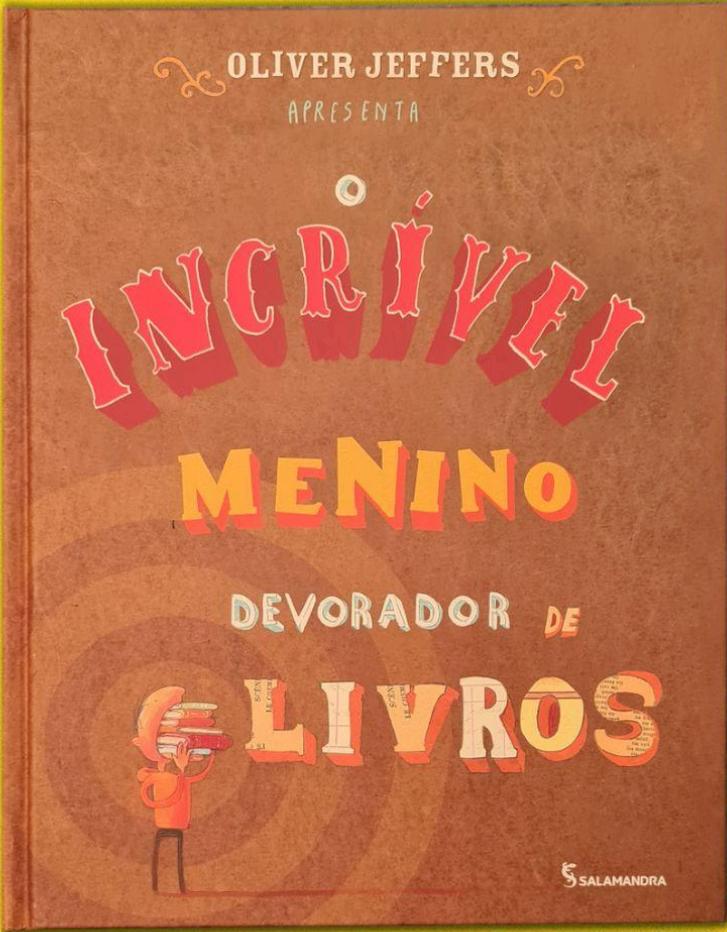


Capa fechada, capa aberta, e uma página dupla interna.

Fonte: LLENAS, 2017.

Em *O incrível menino devorador de livros*, Oliver Jeffers (2014) conta a história de Henrique, um menino que, literalmente, comia livros. Mas, ao longo do tempo, ele foi descobrindo que comer livros poderia não lhe fazer bem, causando desconfortos não só estomacais como também de ordem legal (por conta desse hábito, ele é até preso na história). Até que resolve devorar os livros apenas metaforicamente. Vira um voraz leitor. E passa a ser *O incrível menino devorador de brócolis*. E o autor termina o texto, na última página do livro, dizendo que, no entanto, quando batia uma saudade de comer um livro, Henrique, assim fazia. Por isso a contracapa do livro vem recortada, faltando um pedaço, como se fosse uma marca de mordida. Ajudando a contar (e enriquecendo) a história. Jeffers inclui ainda na contracapa um aviso aos leitores, que faz com que eles continuem na história mesmo após o fechamento do livro: "Importante: por favor, não tente devorar este livro em casa". (grifo do autor).

Figura 6: Capa e contracapa de *O incrível menino devorador de livros* como exemplo de materialidade na narrativa.



Fonte: JEFFERS, 2014.

Em *Olívia e o mau humor*, Tor Freeman (2015) usa a contracapa do livro para apresentar todos os personagens que vão aparecer na história e enfrentar o mau humor da protagonista, que não está vivendo um dia muito agradável. Inserindo, de forma mais integrada, a contracapa na narrativa do livro.



Figura 7: Exemplo de utilização da contracapa como parte da narrativa em *Olívia e o mau humor*.

Fonte: FREEMAN, 2015.

2.3 Lombadas e encadernações

A lombada é onde as folhas (páginas) são fixadas (coladas ou costuradas) ao livro. Pode ser considerada como parte integrante do conjunto de capas, uma

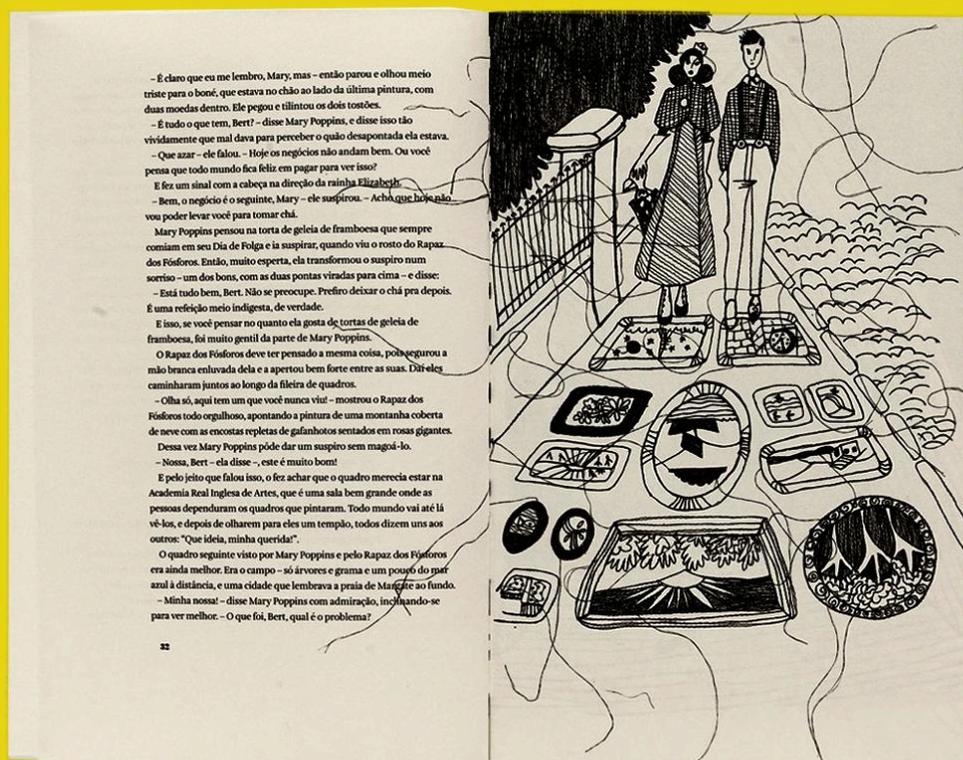
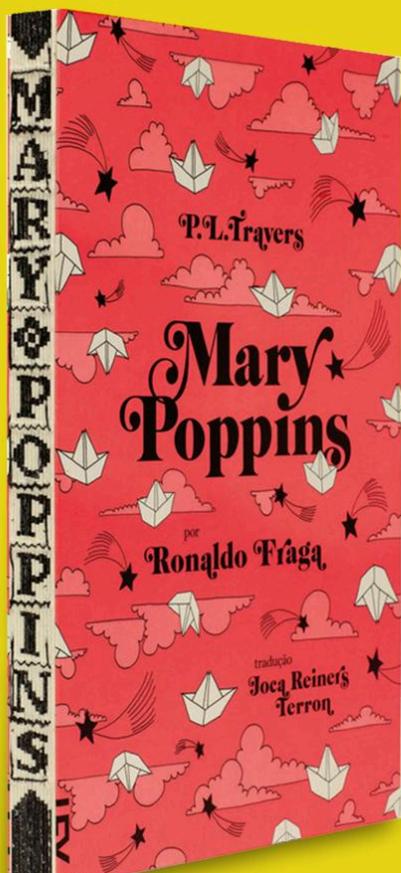
vez que acaba sendo o elemento que une a primeira capa e a quarta capa. Seu formato está condicionado ao estilo de encadernação escolhido para o livro. Nos livros de capa dura ou nos livros brochura, os tipos mais comuns, as folhas são fixadas na lateral esquerda com a utilização de cola ou costura. E a lombada costuma ser a que chamamos de quadrada (com uma variação levemente arredondada).

A lombada quadrada acaba criando um espaço na lateral do livro que tem grande visibilidade, principalmente, quando os livros estão empilhados ou organizados nas prateleiras de bibliotecas e livrarias. Por isso, tem uma função estratégica importante: precisa convencer o potencial leitor a puxar aquele livro em meio a tantos outros. E nesse espaço, onde cabem informações textuais e visuais, os editores costumam incluir o título, nome do autor e o logotipo da editora.

Há, também, muitos exemplos em que os editores optam por uma lombada quadrada rústica, onde as colas e as costuras ficam à mostra e, por este motivo, não cabem (fisicamente ou conceitualmente) a colocação de muitas informações ali. As lombadas rústicas podem ser resultado de uma decisão estética, do ponto de vista do design, ou até mesmo conceitual. Por exemplo, em um livro publicado nos dias de hoje, mas que traz uma história ambientada no século XVIII, quando os recursos gráficos eram mais limitados, essa lombada rústica pode fazer parte da narrativa, já começando a levar os leitores para esses tempos mais antigos, para onde a história pretende conduzi-los.

A versão de *Mary Poppins*, P. L. Travers (2014), publicada pela extinta Cosac Naify, tem ilustrações do estilista brasileiro Ronaldo Fraga. Todas as ilustrações foram bordadas à mão e, posteriormente, fotografadas para o livro. Não por acaso, o tipo de lombada escolhido para o projeto foi a rústica, com capa dura e encadernação costurada. O resultado são sobras de linhas pretas (a mesma cor das linhas utilizadas por Fraga nos bordados das ilustrações) à mostra, deixadas pela encadernação, que dão a sensação de serem as mesmas linhas utilizadas para confeccionar as ilustrações. É a lombada fazendo parte da narrativa.

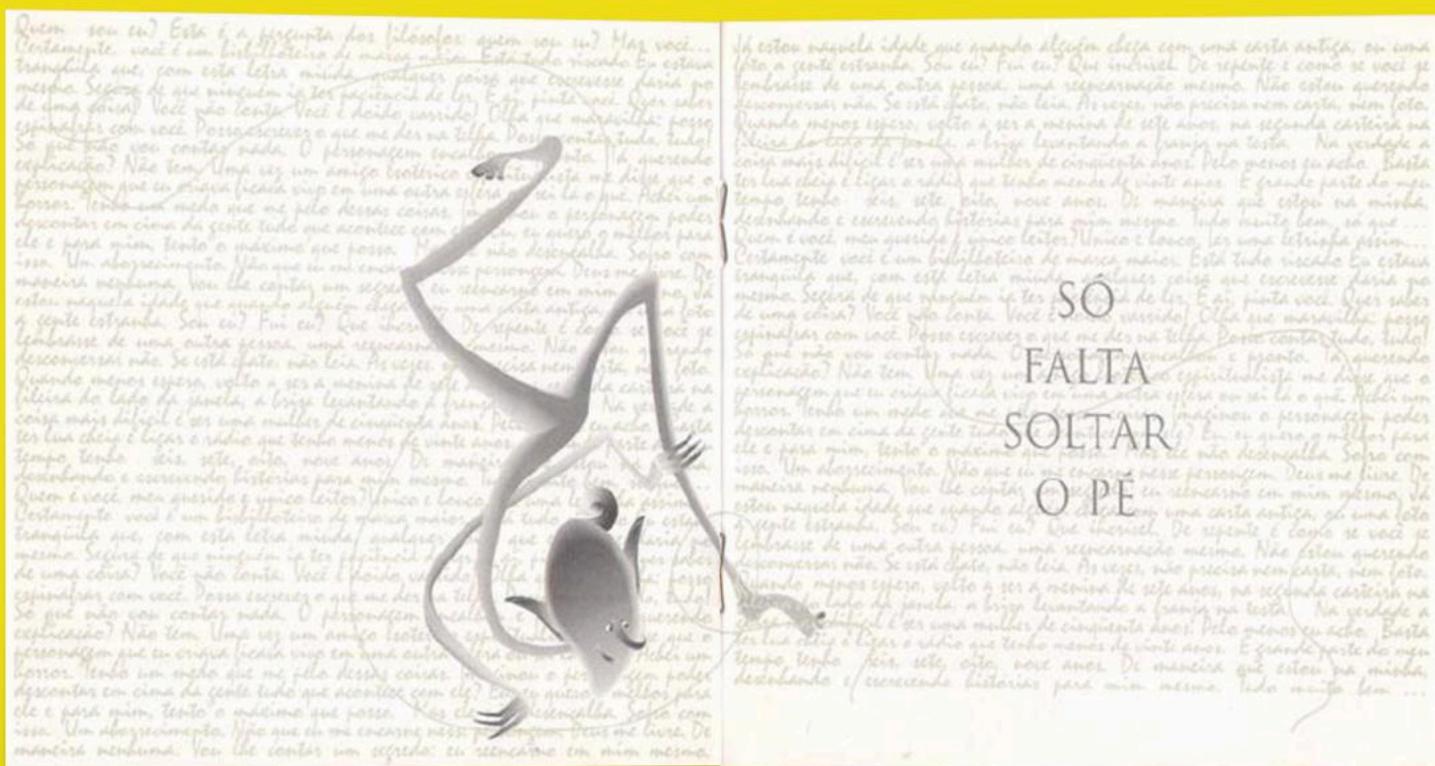
Figura 8: Exemplo de lombada que contribui narrativamente com a obra, na versão brasileira de *Mary Poppins*, ilustrada pelo estilista Ronaldo Fraga.



Fonte: TRAVERS, 2020.

No caso dos livros com poucas páginas, um tipo de encadernação muito utilizada é a canoa, onde as folhas são fixadas com o auxílio de um par de grampos de metal. A lombada canoa oferece menos possibilidades para sua utilização como parte da narrativa, mas, obviamente, tudo depende da criatividade dos autores e da pertinência do tema. Em *O personagem encalhado*, a encadernação escolhida por Ângela Lago (2002) é a canoa. E não poderia ser outra, pois o livro brinca desde o início com o formato. Apesar de não utilizar a lombada em si como parte da história, a narrativa é toda baseada no tipo de encadernação e nos grampos utilizados para prender suas folhas. Na história, o personagem principal está preso entre as páginas do livro, no vão da encadernação. Seu objetivo é sair daquele livro. E, quando parece que vai conseguir, fica com a perna presa a um dos grampos da encadernação. Seu grande desafio, então, passa a ser se desvencilhar daquele grampo.

Figura 9: Exemplo de utilização do grampo de encadernação como parte da narrativa, em O



personagem enclachado.

Fonte: LAGO, 2002.

Há ainda muitos outros tipos de encadernação ou fixação das folhas e páginas, menos comuns. E, também, aqueles em que não são formadas lombadas, como é o caso do espiral.

Um bom exemplo de encadernação espiral que faz parte da narrativa está na obra *Eu vou ser*, José Jorge Letria (2020), com ilustrações de André Letria. A obra traz, em cada página dupla, um personagem ilustrado na página da direita e, na página da esquerda, uma poesia composta por três frases que respondem à provocação do início do livro: o que eu vou ser quando crescer? Ao todo são 32 páginas, sendo 16 personagens e 16 poesias. Porém, cada folha é dividida em três partes iguais, com cortes feitos na horizontal, de modo que, na página da esquerda, cada uma das três frases da poesia fique em uma dessas partes. E os personagens

das páginas do lado direito são divididos sempre de maneira igual, com cabelos na parte de cima, rostos na parte central e tórax na parte de baixo. E, graças à encadernação em espiral, cada uma das 3 partes da página pode ser folheada individualmente, o que causa dois efeitos: a cada virada de uma parte de uma página, é formado um rosto diferente e, também, uma poesia diferente. O resultado dessas combinações é um livro ilustrado que, mesmo possuindo apenas 32 páginas, forma 4096 personagens diferentes, que ocupam, cada um, o espaço de página inteira. E 4096 poesias diferentes, que, da mesma forma, cada uma ocupa o espaço de página inteira.

Figura 10: Capa, segunda capa e páginas de *Eu vou ser* como exemplo de encadernação



espiral que transforma o ato de ler e, conseqüentemente, toda a narrativa do livro.

Fonte: LETRIA, 2020.

2.4 Sobrecapa, cinta, luva

Nem sempre, o primeiro contato do leitor com a obra, seja ele tátil ou visual, acontece pela capa. Como acabamos de ver, quando organizados em estantes e prateleiras, esse primeiro acesso acontece via lombada. E, em outras situações, também pode ocorrer por meio de uma sobrecapa, luva ou cinta. Três recursos gráficos removíveis e muito utilizados pelas editoras.

A sobrecapa é uma folha de papel solta, que envolve completamente (e acaba escondendo) a capa, a lombada e a contracapa. Possui abas laterais com as quais abraça e fica presa à capa e contracapa. Originalmente, era utilizada com o objetivo de proteger os livros e suas capas, que até então eram quase sempre capas duras produzidas em papelão e revestidas com tecido. E, segundo Alan Powers (2008), foi no período da Primeira Guerra Mundial que o potencial comercial da sobrecapa foi descoberto:

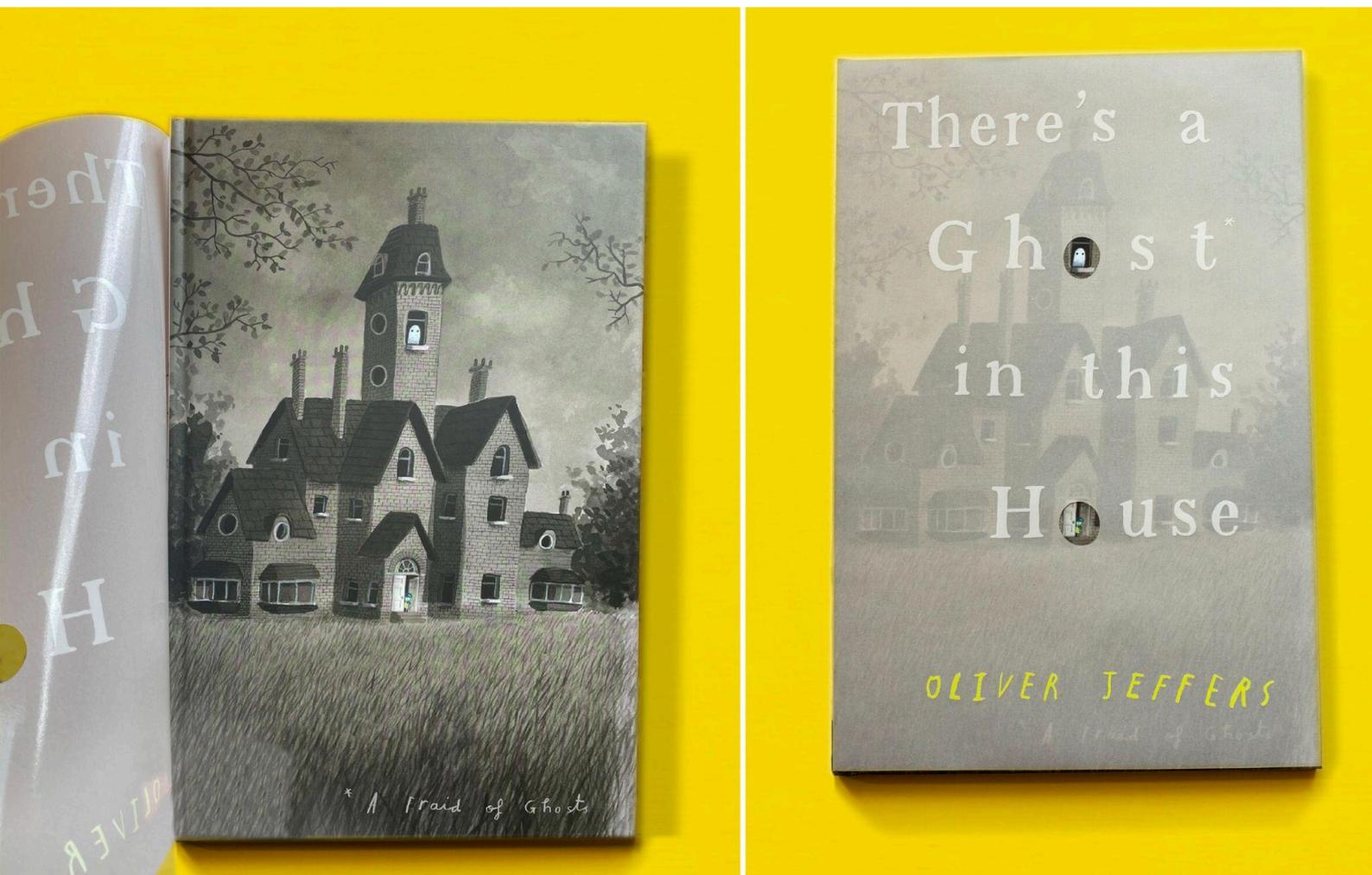
Estampar tecido para encapar livros em várias cores era caro demais, além de parecer antiquado. As sobrecapas de papel já eram bastante comuns antes de 1914, embora, tal como a de papel marrom em *O vento dos salgueiros*, normalmente fossem uma repetição do desenho da própria capa. As sobrecapas tinham uma dupla função: protegiam o livro, enquanto este estava numa loja ou num armazém, e, ao mesmo tempo, davam ao potencial leitor uma indicação imediata do que ele estava comprando, não só em termos de apresentação da obra, como de sabor do conteúdo da obra. (POWERS, 2008, p. 40)

E as sobrecapas existiram por muito tempo assim, sem que os editores se dessem conta de que poderiam ser instrumentos eficientes para melhorar o potencial de vendas dos seus livros. Hoje, ainda que tenham outras funções, são utilizadas quase sempre neste sentido comercial, para adicionar aos livros informações que, porventura, tenham surgido ou ganhado relevância comercial após a impressão dos livros, como, por exemplo, anunciar algum prêmio recebido ou uma adaptação da obra para o formato audiovisual. Tanto que o costume de muitos leitores é se desfazer da sobrecapa após adquirir ou ganhar um livro de presente, entendendo que trata-se de uma embalagem de proteção ou promoção do livro. E, de fato, às vezes, é isso mesmo. Mas as sobrecapas também são criadas com fins estilísticos ou até mesmo narrativos, como é o caso de *Clarice*, de Roger Mello (2018).

Em *There's a ghost in this house*¹⁴, do autor irlandês Oliver Jeffers (2021), a protagonista da história desconfia da presença de fantasmas em sua casa e pede ao leitor que a ajude a descobrir este mistério. E, neste contexto, a sobrecapa tem um papel narrativo importante. Feita em papel vegetal semitransparente, traz impressa apenas o título e o nome do autor, que não constam na capa, somente na sobrecapa e na lombada. Possui ainda dois recortes pequenos redondos, deixando a sobrecapa com dois furos, exatamente no local onde deveriam estar impressas as duas letras 'o' do título. E os pedaços da imagem impressos na capa que aparecem (e ficam destacados) dentro desses dois pequenos furos da sobrecapa, são da menina protagonista do livro e de um simpático fantasma. Por baixo do papel semitransparente da sobrecapa é possível também ver a imagem da capa: uma bela mansão com chaminés, em estilo antigo, soturna, em um dia nublado. Ou seja, o título na sobrecapa afirma existir (ou morar) ali, naquela casa, um fantasma. Os recortes redondos, também na sobrecapa, confirmam a afirmação do título. E, logo no início da trama, a personagem da história fala sobre a sua suspeita e ainda pede ao leitor ajuda para descobrir se há, como ela desconfia, um fantasma escondido na casa. Ora, nós, na posição de leitores, pelas informações privilegiadas que obtivemos na capa e, principalmente, na sobrecapa do livro, já sabemos, a esta altura, que existe mesmo um fantasma perambulando por aquela casa. São informações que o autor escolheu nos dar antes de folhear as páginas do livro e que alteram drasticamente nossa experiência de leitura. Não soubéssemos nós, antecipadamente, a resposta do primeiro mistério do livro, seguiríamos na história com atitude diferente da que teremos diante da sobrecapa (e capa) proposta pelo autor.

Figura 11: Sobrecapa aberta revelando a capa por completo e sobrecapa fechada, revelando parcialmente a capa de *There's a ghost in this house*, como exemplo de sobrecapa contribuindo com a narrativa de um livro.

¹⁴ Título ainda não publicado no Brasil. Em português, o título da obra seria algo como "*Tem um fantasma nesta casa*" - tradução nossa.



Fonte: JEFFERS, 2021.

Outro exemplo está em *Jacaré não!* (PRATA, 2016), que traz uma sobrecapa que se transforma em um poster, para que o leitor visualize, em tamanho gigante, os cenários e os dois personagens principais da obra. Ou, ainda, pendurar em uma parede de casa ou da escola.

Figura 12: Exemplo de sobrecapa que se transforma em um poster, em *Jacaré, não!*



Fonte: PRATA, 2016.

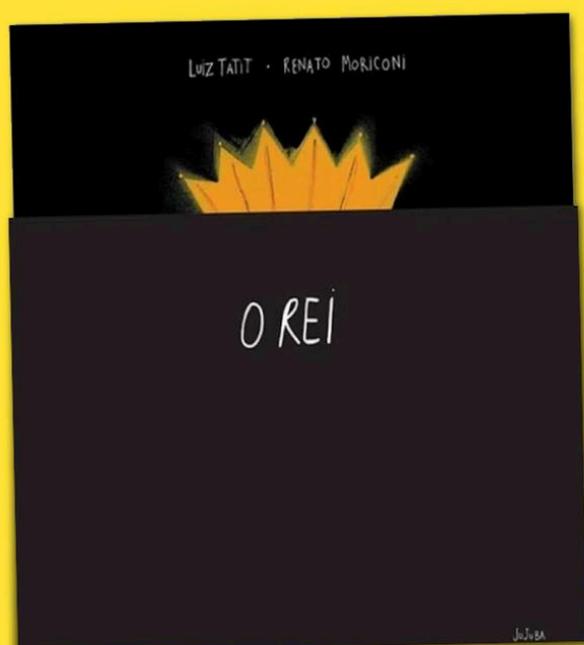
A cinta de um livro não é muito diferente de uma sobrecapa, a não ser pela área de cobertura: ao invés de envolver toda a superfície da capa, lombada e quarta capa do livro, a cinta cobre apenas uma faixa destes elementos, geralmente horizontal. As funções também não são exatamente as mesmas. A cinta, por não envolver toda a extensão do livro, não é utilizada como elemento de proteção da capa ou do livro. E quase sempre seu uso está relacionado a motivações comerciais, por exemplo, trazendo informações que os editores julguem ser importantes no processo de decisão de compra dos potenciais leitores. Seja porque tiveram acesso àquelas informações após a impressão daqueles exemplares, seja porque querem dar mais destaque a elas.

O cântico dos cânticos, considerado por muitos uma das principais obras de Ângela Lago (2013), foi lançado originalmente em 1992. E ao ser reeditado pela Cosac Naify, ganhou uma versão mais luxuosa que, entre outras inovações, tinha uma cinta. Mas ao contrário da maioria das cintas, esta tinha um uso bem incomum e, apesar de ser destacável, era parte indissociável da obra. E fazia parte da narrativa do livro, pois era apenas no verso da cinta, sem repetição dessas

informações em qualquer página do livro, que se encontrava o prefácio, a ficha catalográfica, a ficha técnica, biografia da autora, entre outras informações importantes. Isso porque como se trata de uma obra que pode ser lida sem uma ordem pré-definida de páginas, tanto de frente para trás, como de trás para frente, Lago e seus editores acreditavam que a leitura ficaria mais fluida e natural se essas informações viessem como uma espécie de anexo do livro.

A luva (ou *box*) é uma espécie de cinta ou sobrecapa fechada. Seu funcionamento equivale a de um envelope sem aba de fechamento. Ou de uma caixa sem tampa, com abertura lateral. Ela pode ser confeccionada tanto em material maleável como rígidos. Uma das grandes diferenças da luva para a sobrecapa é que, para abrir e folhear o livro que ela está envolvendo, é necessário, antes, retirar o livro de dentro da luva. Outra diferença é que a luva pode ser projetada para acondicionar um único livro, como a sobrecapa, ou um conjunto de livros, de uma mesma coleção ou pacote promocional. As luvas têm a opção de envolver o livro inteiro ou apenas parte dele. Pode ter várias funções: protetiva, promocional, estética, dar sofisticação ao produto e também dialogar com o conteúdo da capa ou da história que o livro traz. Um exemplo dessa interação e interferência da luva com a capa e com narrativa do livro está na obra *O Rei*, com texto de Luiz Tatit (2015) e ilustrações de Renato Moriconi. O livro traz uma luva na cor preta apenas com o título *O Rei*, que cobre a capa parcialmente, deixando à mostra apenas uma parte da ilustração: uma coroa de rei. Ao retirarmos a luva, revela-se que a coroa pertence ao sol, o Rei Sol. Ou seja, é a luva, um componente material do livro, já fazendo parte de sua narrativa, revelando a criatividade do título e já iniciando uma narrativa antes mesmo que o leitor abra a capa do livro.

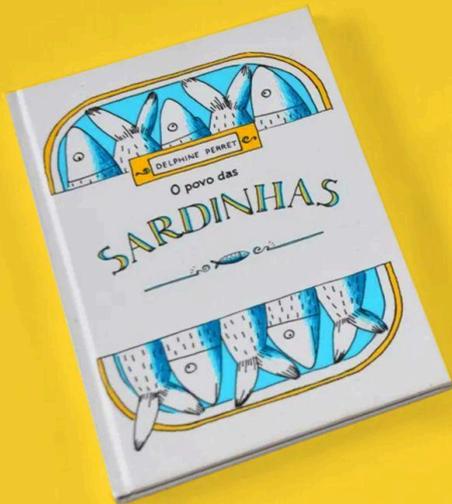
Figura 13: Exemplo de luva com influência narrativa no livro *O rei*.



Fonte: TATIT, 2015.

Para *O povo das sardinhas*, editado no Brasil pela Cosac Naify, a autora francesa Delphine Perret (2007) escolheu um formato de livro pequeno, que lembra uma lata de sardinhas. E para envolver o livro desenvolveu um box para acondicionar o livro. A face frontal do box trazia uma ilustração de uma lata de sardinha fechada. Ao tirar o livro do box, a imagem da lata de sardinha na capa estava aberta, dando a sensação de abrir a lata. Para completar, o box do livro ainda trazia textos informativos que lembravam os textos de embalagens de sardinhas enlatadas: "enlatado à mão no ateliê Cosac Naify", "Consumir de preferência: numa poltrona" e "ingredientes: ideia fresca da melhor qualidade".

Figura 14: Exemplo de box como parte da narrativa em *O povo das Sardinhas*.



Fonte: PERRET, 2007.

No caso de outras categorias de livros, que não a dos ilustrados, especialmente nos romances, existe uma corrente contrária ao uso de sobrecapa, cinta, luva (ou capas) com fins comerciais, justamente por essa possibilidade de contribuírem, de alguma forma, com a narrativa dos livros que envolvem. Um exemplo é quando um romance que foi adaptado para o cinema traz na sua sobrecapa, capa, cinta ou luva a imagem de uma cena da obra audiovisual (ou dos atores que atuaram na obra). Pois, essas imagens, cenários e a personificação de personagens já seriam uma interpretação dos criadores da obra audiovisual sobre o livro no qual se basearam. E podem influenciar a leitura e a interpretação do possível leitor daquele livro. Powers nos lembra que esta é uma crítica antiga no mercado editorial: "no mundo da edição de livros para adultos, as sobrecapas pictóricas eram menosprezadas como um artifício que atraía leitores incultos a comprar livros por meio de imagens superdramatizadas" (POWERS, 2008, p. 41). Na análise de Genette (2009), sem fazer juízo de valor, isso equivale a tentar dar uma função narrativa a esses elementos, semelhante a de uma epígrafe, quando não, uma função de capa:

Paradoxalmente, o conjunto desses elementos periféricos tem por efeito empurrar a capa propriamente dita (?) para o interior do livro e transformá-la numa segunda (ou melhor, primeira) folha de rosto. [...] Hoje em dia, a sobrecapa, a cinta, eventualmente o estojo, fazem as vezes de capa (2009, p. 33).

Isabel Minhós Martins relatou um bom exemplo de como uma de suas obras, *Daqui ninguém passa*, anos depois de seu lançamento, ganhou uma cinta que acrescentava novos elementos narrativos à história de um general autoritário, que se achava dono do livro e proibia os demais personagens, civis, de andarem livremente por entre as páginas:

Nós, a certa altura, pusemos uma cinta, quando o livro ganhou alguns prêmios, e a cinta era como se fosse o general todo a armar, a dizer que tinha sido graças a ele que o livro tinha ganho estes prêmios. Foi mais um elemento do material que foi usado também dentro do contexto da história. (MARTINS, 2022, entrevista).

2.5 Orelha

Algumas vezes, a capa e quarta capa possuem extensões que quando são dobradas formam abas que ficam voltadas para a parte interna do livro. Originalmente foram criadas para dar mais sustentação às capas feitas em material não muito rígido (por isso, raramente são utilizadas nos livros de capa dura) e evitar que elas amassem ou dobrem com facilidade. Mas, com o tempo, foi ganhando novas funções. As mais comuns são trazer informações sobre os autores e sobre o livro, como sinopses, comentários de especialistas ou personalidades (referenciando ou recomendando a obra) e pequenos trechos do texto (para servirem como amostras do que os leitores vão encontrar lá dentro). São muito utilizadas também para incluir informações que possam promover (e vender) o título, uma vez que, em geral, assim como as sobrecapas, cintas e luvas, as orelhas podem ser acessadas em lojas ou bibliotecas antes mesmo de serem vendidos ou emprestados.

Em *O guarda-chuva do vovô* (2013), de Carolina Moreyra e Odilon Moraes, a orelha é utilizada para completar a capa e criar uma história para a ilustração nela contida. A capa é toda preta, lembrando uma janela (com as partes onde seriam os vidros recortadas, vazadas). E, por esses vãos do vidro (do recorte), podemos ver a

paisagem do lado de fora da janela, com uma árvore alta, de tronco bem grosso, e essa paisagem está impressa no verso da orelha do livro.

2.6 Miolo, guarda, folha de guarda e folha de rosto

O miolo é o conjunto das folhas e páginas de um livro.

A guarda e a folha de guarda são os elementos que unem o conjunto da capa (capa, segunda capa, lombada, terceira capa e quarta capa) ao miolo dos livros de capa dura: a metade esquerda, que é a guarda, é colada na segunda capa do livro. E a metade direita, que é a folha de guarda, é colada na primeira página do miolo. A mesma coisa acontece com a segunda guarda, que é colada, de um lado à última página do miolo e, do outro, à terceira capa do livro.

A edição portuguesa de *Amigos do Peito* (2014), do poeta brasileiro Claudio Thebas, ilustrada pela artista plástica espanhola Violeta Lópiz, traz impressas em suas guardas ilustrações que fazem parte da narrativa do livro. Na história, a personagem principal está andando pelo bairro, ao voltar da escola, e no caminho vai encontrando amigos queridos e passando pelos locais do bairro que fazem parte da sua rotina. E os mapas que se encontram na primeira guarda e na segunda guarda mostram uma macrovisão do bairro, marcando os locais e cenários por onde a personagem principal vai passar, como a escola, a casa da esquina onde mora uma amiga, o campinho de futebol e o parque, entre outros locais a personagem e seus os amigos percorrerão durante a história para chegar até uma festa onde todos se encontrarão.

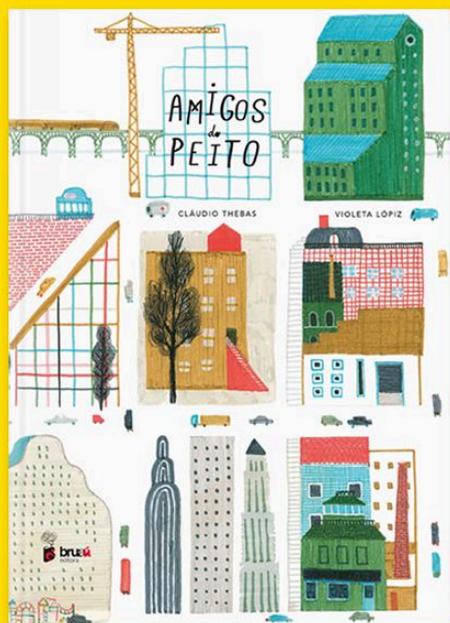


Figura 15: Capa e guarda e folha de guarda do livro ilustrado *Amigos do peito*.

Fonte: TEBAS, 2014.

O mundo num segundo, de Isabel Minhós Martins (2013), com ilustrações de Bernardo Carvalho, mostra quanta coisa pode acontecer em um espaço de um segundo. As duplas de páginas do livro mostram o que pode estar ocorrendo em diversas cidades do mundo, no exato segundo escolhido pelos autores. Buenos Aires, Nova Iorque, Tóquio, Florianópolis, entre outras cidades. As páginas mostram essas cidades, sem dizer o nome, apenas dando pistas de qual pode ser aquela cidade. A lista exata das cidades ilustradas, com nome e horário (de acordo com o fuso horário de cada uma), o leitor só vai descobrir ao chegar na segunda guarda do livro, onde encontrará a ilustração de um mapa-múndi com a numeração indicando a página do livro onde cada cidade aparece, bem como a sua localização no mapa.

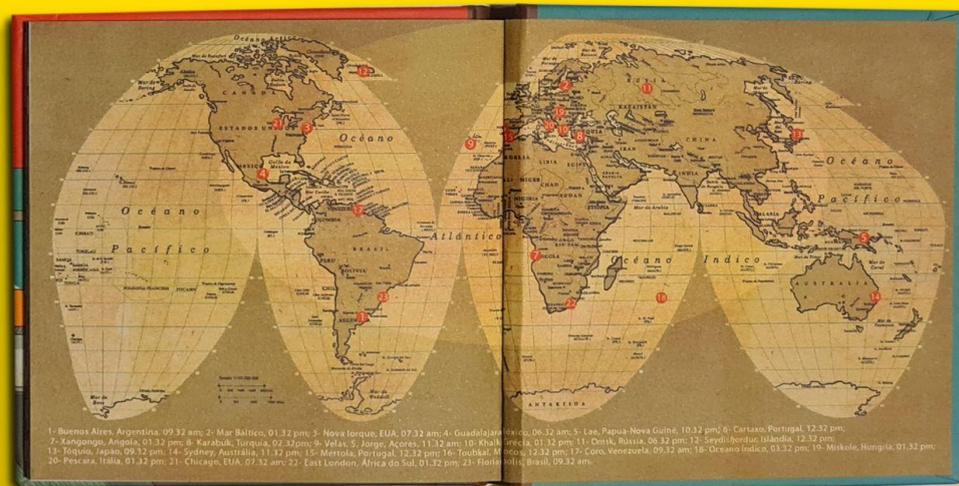
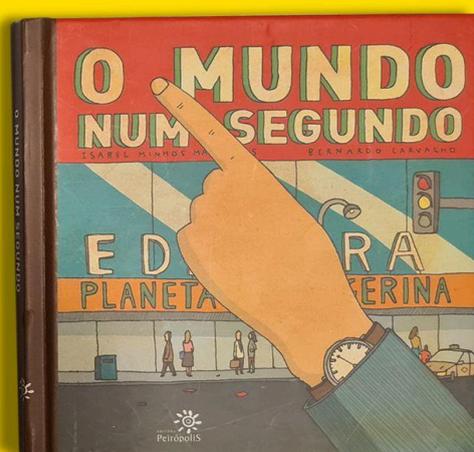


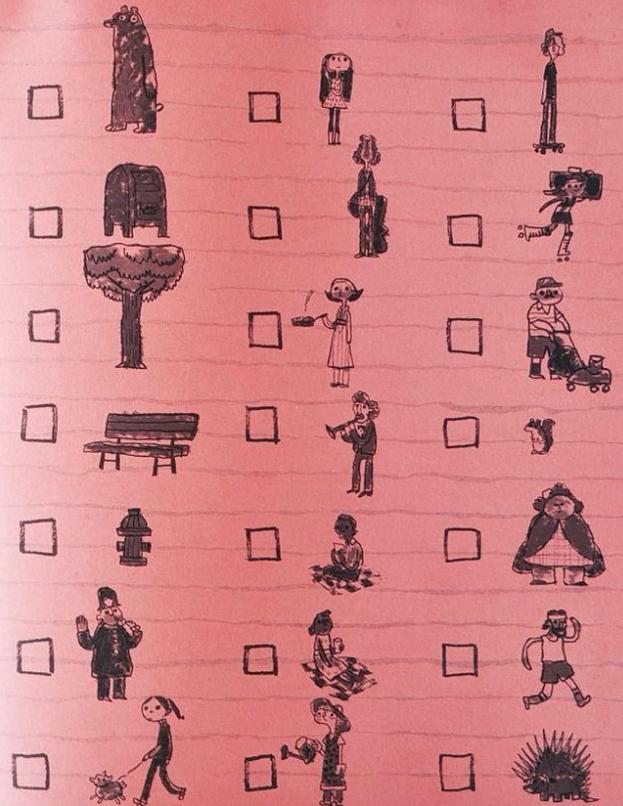
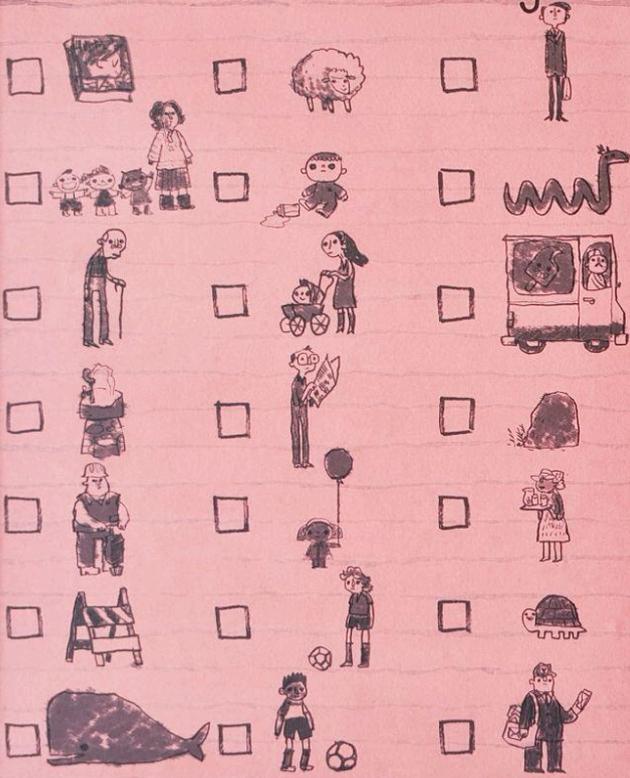
Figura 16: Capa e segunda guarda do livro ilustrado *O mundo num segundo*.

Fonte: MARTINS, 2013.

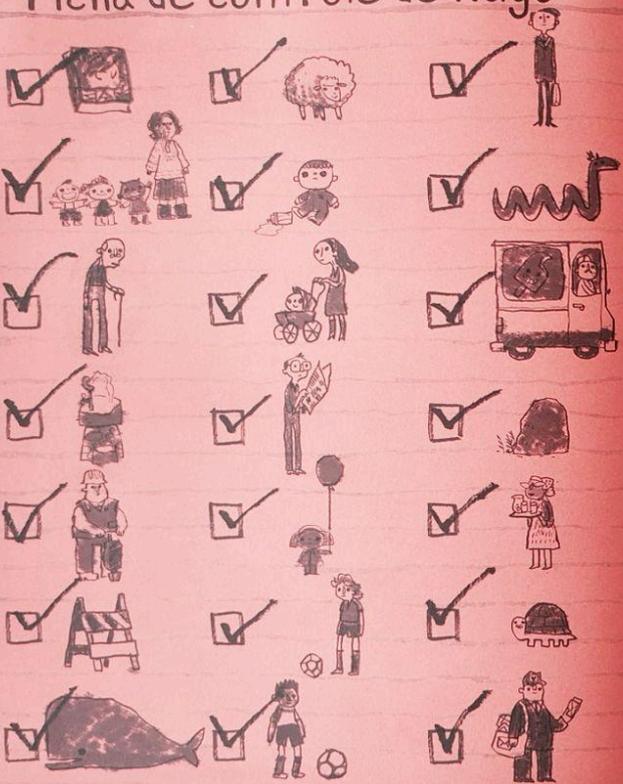
Outro exemplo de folhas de guarda que fazem parte da narrativa está em *Hugo, a máquina de abraçar*, de Scott Campbell (2015), que conta a história de um menino simpático e carinhoso chamado Hugo, que abraça tudo o que vê, pois acredita no poder de transformação dos abraços. Na obra, Campbell utilizou a primeira guarda, no início do livro, para incluir uma "ficha de controle" de Hugo, com uma ilustração de todas as pessoas (e coisas) que o personagem precisa abraçar durante a história. E ao lado de cada item há um pequeno quadrado onde ele deve marcar com uma caneta quem (e o que) já foi abraçado. Na segunda guarda, ao final do livro, Campbell repete a ficha de controle que foi ilustrada na primeira guarda, mas agora a ilustração inclui também um lápis; e todos os quadradinhos estão marcados com um visto, indicando que o personagem cumpriu sua missão de abraçar todas as pessoas e objetos contidos na história.

Figura 17: Guardas e folhas de guarda de *Hugo, a máquina de abraçar*.

Ficha de controle de Hugo



Ficha de controle de Hugo



Fonte: CAMPBELL, 2015.

A folha de rosto é a página seguinte à folha de guarda e, em geral, costuma trazer o título da obra, nome do autor e da editora: quase como uma reprodução da capa do livro com um papel mais simples, pois está dentro do miolo do livro. Eventualmente, também é utilizada para sugerir formas de leitura ou sugerir uma interpretação do livro. Linden (2018) nos lembra que a folha de rosto é a primeira página antes da narrativa em si e, portanto, já é, no mínimo, uma pré narrativa. Possui um grande potencial narrativo, mas ainda é um elemento subestimado pela maioria dos autores e editores, e ainda é muito pouco utilizado neste sentido. E cita um exemplo de folha de rosto que faz parte da narrativa, em uma obra de autoria da francesa Christine Schneider:

A folha de rosto de *Mange, mon ange!*¹⁵ joga precisamente com essa dupla função. A apresentação, muito sóbria, mostra uma planta num vaso e a marca como decorativa, sem despertar a atenção do leitor-expectador. No entanto, esse elemento banal revela-se um componente determinante para a compreensão da trama. (LINDEN, 2018, p. 61).

Como os livros de encadernação tipo brochura não possuem uma folha de guarda, é muito comum a inclusão de uma falsa folha de rosto, que é a primeira página logo após a capa. Sua função original era proteger a folha de rosto. Algumas vezes permanece em branco, sem textos ou ilustrações. Também é muito utilizada para estampar o título da obra ou alguma ilustração.

Olivia e o mau humor é um livro ilustrado que conta a história de uma gatinha que não estava em um bom dia. Ela vai andando na rua, encontrando e destratando seus amigos, que estranham o comportamento da gata, que costuma ser muito amável e carinhosa no dia a dia. E o autor da obra, Tor Freeman (2015) começa a narrativa já na falsa folha de rosto, com uma sequência de ilustrações da personagem principal caminhando feliz, tropeçando em uma pedra e finalmente, levando um tombo violento que a faz mudar sua feição alegre para uma mau humorada. Nesta última ilustração surge uma nuvem escura sobre a sua cabeça, que vai acompanhá-la por boa parte do livro.

¹⁵ *Mange, mon ange!*, livro ilustrado de Christine Schneider ilustrado por Hervé Pinel. A edição analisada pela autora foi publicada na França em 2002 pela editora Albin Michel.

Figura 18: Falsa folha de rosto e folha de rosto do livro ilustrado *Olívia e o mau humor*.



Fonte: FREEMAN, 2015.

Lane Smith (2010) também utiliza a folha de rosto para começar sua narrativa em *É um livro*, que conta a história de um gorila que está lendo um livro em formato de códice quando seu amigo burro vem conversar com ele, querendo saber que objeto é aquele que o amigo tem em mãos. O gorila responde que é um

livro. E o burro segue tirando dúvidas, querendo saber se tal objeto se parece com um site, com um blog ou se manda mensagens. O gorila, por sua vez, segue respondendo, sem muita paciência: "não, é um livro". E a folha de rosto, antes mesmo do desenrolar dessa história, já apresenta os três personagens do livro. Ao centro, vemos o título bem grande: *É um livro*. E, ao redor deste título, as ilustrações dos três personagens. Ao lado do Gorila está escrito "é um gorila". Ao lado do burro está escrito "é um burro". E ao lado do rato está escrito "é um rato". Ou seja, além de apresentar os personagens do livro na folha de rosto, o que já colocaria este elemento como parte da narrativa, Smith ainda o faz com a mesma estrutura linguística utilizada no título e em todo o texto da obra.

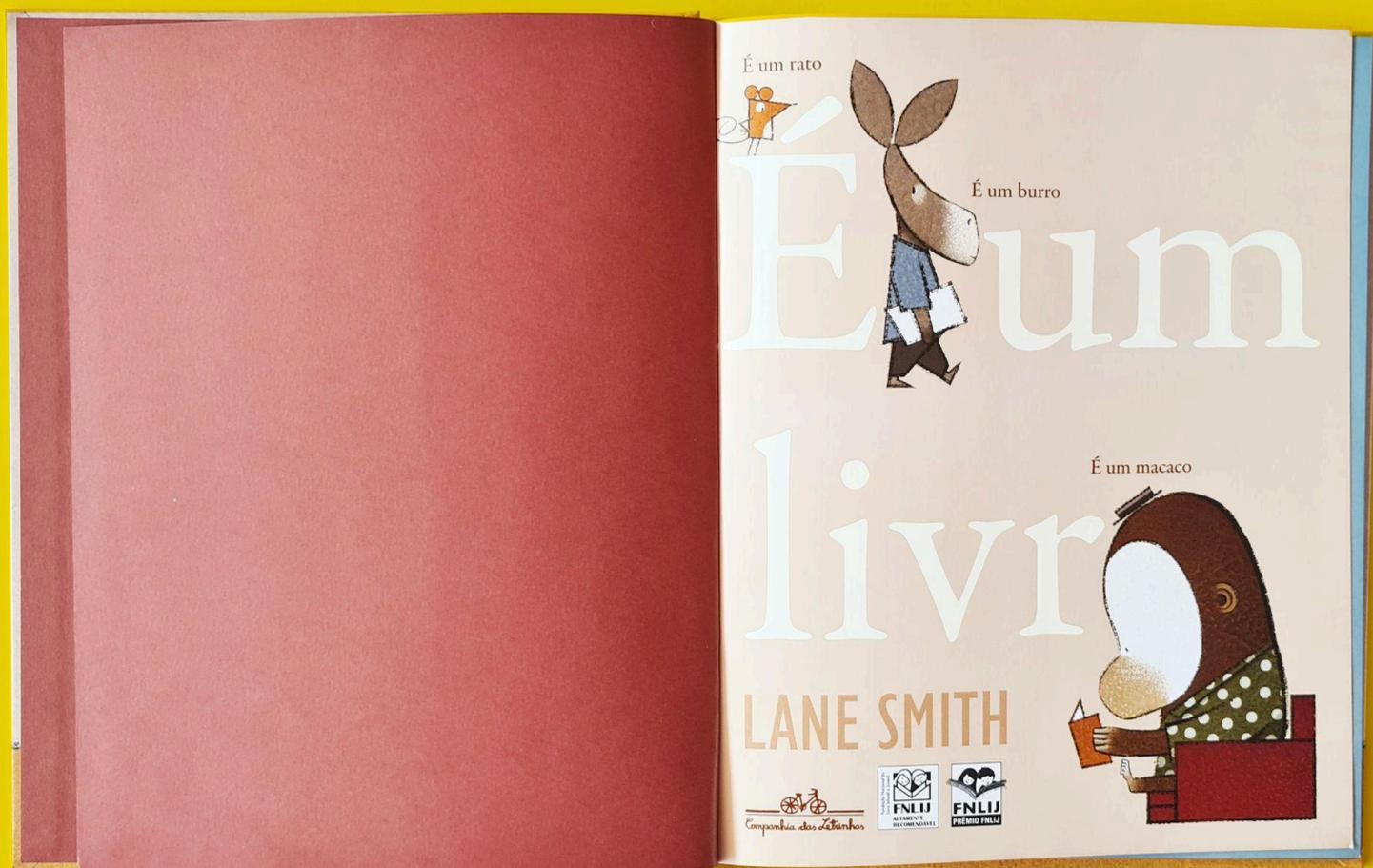


Figura 19: Folha de rosto de *É um livro* como exemplo de folha de rosto fazendo parte da narrativa.

2.7 Cortes

Os cortes são as três laterais do miolo que não estão coladas à lombada. O mais usual é que não se imprima informações nesta região, até pelo custo mais alto de impressão nas laterais do livro: são poucas as gráficas que possuem maquinário para isso. As interferências mais comuns nos cortes são a impressão de uma cor para dar sofisticação e harmonia visual com o design escolhido para o conjunto da capa, lombada e contracapa.

Em uma versão americana de *Alice's Adventures in Wonderland* (Carrol, 2015), ilustrada por Andrea D'Aquino, os cortes são utilizados para incluir frases importantes na trama. No corte lateral está estampada a frase *Who in the world am i? Ah, thats the great question*. (Quem neste mundo sou eu? Ah, esse é o grande enigma - tradução nossa). Uma pergunta feita pela personagem principal, Alice, a si mesma no início do capítulo 2, quando ela é transportada para o mundo gigante: uma das maiores, se não a maior, reflexão que o livro traz.

O corte superior traz a frase *Off with her head* (Cortem-lhe a cabeça - tradução nossa). Ordem proferida na obra pela personagem Rainha de Copas, uma rainha autoritária que não suporta a ideia de ser contrariada e pune as pessoas com a morte por decapitação sempre que isto ocorre.

Já no corte inferior, a frase escolhida por D'Aquino foi *We're all mad here* (Somos todos loucos aqui - tradução nossa) tem também grande importância narrativa e destaca outra reflexão importante do livro, sobre a insanidade implícita na nossa própria existência como seres humanos.

Figura 20: Capa e guardas de *Alice's Adventures in Wonderland*.



Fonte: CARROL, 2015.

O *diário de Nisha*, de Veera Hiranandani (2019) mostra uma outra forma de explorar os cortes do livro, a fim de inseri-los na narrativa. A história de Nisha, a protagonista, é toda contada através das anotações que faz em seu diário. E para transformar também visualmente a obra em um diário, a solução encontrada pela Darkside, editora da versão brasileira, foi imprimir uma arte única na capa, lombada, contracapa e, o principal detalhe para deixar a simulação realista, nos cortes do livro. Tudo isso, passa a impressão de se tratar de um diário e transforma todos esses paratextos em narrativa.

Figura 21: Capa e corte lateral, de *O diário de Nisha*, fazendo parte da narrativa.



Fonte: HIRANANDANI, 2019.

2.8 A dobra e a página dupla

Quando duas páginas de um livro são
abertas,
elas se tornam um único e amplo espaço.
(LEE, 2012, p. 6-7)

Aqui estão dois pontos de extrema importância na análise dos livros ilustrados, e que merecem uma atenção especial da nossa parte, pois estão diretamente ligados ao conceito de códice e também ao de livro ilustrado.

A dobra que divide as folhas do livro em duas partes (o que resulta na criação de quatro páginas do livro) acaba se tornando também uma espécie de divisa do livro, que separa as páginas da esquerda das páginas da direita. Isso falando especificamente da sua materialidade. Afinal, essa dobra, de fato, separa fisicamente essas duas páginas. Mas, do ponto de vista conceitual, existe também uma questão paradoxal nesta dobra como divisão: muitos autores, colocam a integração da página da esquerda com a direita, praticamente transformando-as em uma única página, preenchida por apenas uma ilustração, como uma das principais características dos livros ilustrados. Isso porque os livros em formato de códice costumam, via de regra, tratar essas duas páginas como unidades completamente independentes, lê-se primeiro o conteúdo da página esquerda e, então, o conteúdo da página direita (na ordem ocidental de leitura). Raramente os outros livros, sem imagem, utilizam esse recurso.

O códex foi concebido para acolher o texto, distribuído pelas páginas e em linhas sucessivas. No livro ilustrado, como também no livro de artista ou em algumas coletâneas de poemas, a organização das diferentes mensagens não necessariamente respeita a compartimentação por página. Texto e imagens se dispõem livremente na página dupla. A possibilidade que os criadores têm de se expressarem nela faz da página dupla um campo fundamental e privilegiado de registro. (LINDEN, 2018, p. 65).

De fato, a página dupla é, provavelmente, um dos principais recursos utilizados pelos ilustradores e designers gráficos para fazer valer uma das *regras* do livro ilustrado, que é a da prevalência espacial das imagens sobre o texto. É muito comum encontrarmos ilustrações que tomam todo o espaço da dupla de páginas e o texto surge em uma sobreposição a esta imagem, formando um conjunto único e coeso, ignorando a dobra e, praticamente transformando este conjunto em uma única página¹⁶. Suzy Lee (2012) diz que "as páginas duplas são dois espaços separados por uma margem", mas que o uso das duas páginas em conjunto é tão recorrente e comum que o próprio leitor já está treinado a ignorar a dobra central da encadernação e enxergá-las como uma só página. Linden (2018)

¹⁶ Ainda que os autores e ilustradores utilizem esse recurso de um único conteúdo para a dupla de páginas, as editoras têm por costume numerar (ou contar) como duas páginas e não somente uma.

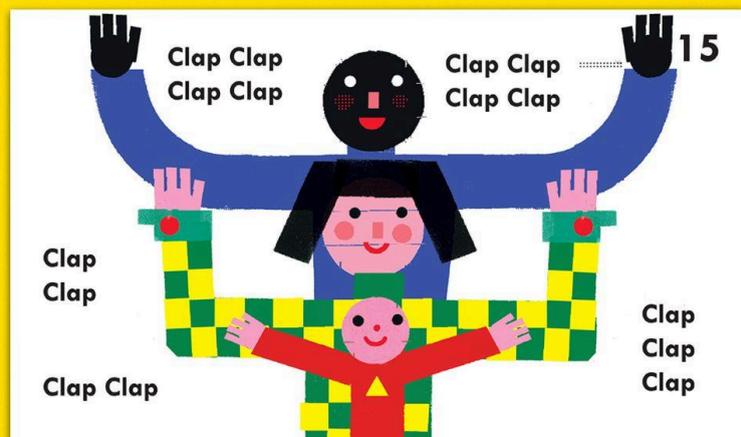
diz que esse dilema, de repartir ou não a página dupla, está sempre presente na construção de um livro ilustrado. Ou seja, para a autora, a página dupla é uma verdade já constituída nesses livros e os criadores até têm a opção de separá-las, mas as duas páginas são, mais do que qualquer outra coisa, um conjunto:

A questão da montagem no livro ilustrado pode se aparentar em alguns aspectos à montagem da arte cinematográfica. Se a montagem na sétima arte consiste no encadeamento dos planos, no livro ilustrado trata-se de organizar a sucessão das páginas duplas. Convém, portanto, refletir sobre os efeitos criados por esse encadeamento e a partir daí definir alguns princípios. (LINDEN, 2018, p. 78, grifo nosso).

E é exatamente essa verdade constituída, já assimilada até pelos leitores, que torna possível (e até mais simples) a tarefa de utilizá-la como parte da narrativa. Como todo elemento peritextual do livro, a dobra e sua função de abrir e fechar as páginas do livro podem ser utilizadas como parte da narrativa. E são muitos os exemplos onde isso acontece.

Em *Livro Clap*, Madalena Matoso (2017) explora justamente este abrir e fechar possibilitado pela dobra do livro para tornar a obra interativa, sem precisar mexer na engenharia ou na materialidade do livro. As ilustrações ocupam toda a extensão da página dupla, posicionadas de forma que a dobra do livro fique exatamente no ponto da imagem que gere um movimento natural nela com o abrir e fechar das páginas. Por exemplo, a primeira ilustração do livro é a de um músico de uma banda marcial que toca pratos. Ele está de frente, com os braços abertos e um prato em cada mão. O texto é justamente uma onomatopeia da batida deste instrumento musical: *doing*. Sugerindo que, ao fechar a página, o músico tocará seu instrumento e ouviremos esse som. Tornando o livro interativo e incentivando, indiretamente, o leitor a fechar e abrir aquela mesma página várias vezes, antes de passar para a próxima dupla de páginas. O que acaba sendo um movimento pouco comum nos livros (o mais usual é virar cada página apenas uma vez). O livro segue então nesta toada, sempre com ilustrações que sugerem sons ou ações neste movimento de fechar a página. Como por exemplo na página que traz um grupo de pessoas com as mãos abertas, prontas para bater palmas. Um frequentador de academia segurando halteres que são levantados e abaixados com o movimento de abrir e fechar a página. Uma sanfoneira que estica e recolhe o fole de sua sanfona. Entre muitos outros exemplos.

Figura 22: Capa e algumas páginas de *Livro Clap*, que mostram uma das possibilidades de



exploração da dobra das páginas como parte da narrativa dos livros ilustrados.

Fonte: MATOSO, 2017.

Em *Daqui ninguém passa*, Isabel Minhós Martins (2016) e Bernardo P. Carvalho fazem um outro uso da dobra das páginas. Enquanto Matoso aproveitou o movimento de abertura e fechamento da página, a dupla utiliza esse elemento como uma fronteira entre as páginas da direita e da esquerda. Como em uma

fronteira entre países, colocaram ali um guarda, militar, vigiando o local, com a função de controlar quem pode e quem não pode passar daquele limite. O tema do livro é justamente o autoritarismo. Utilizando a espacialidade e a materialidade do livro para explicar de maneira simples um conceito que, para algumas pessoas, pode parecer difícil e complexo.

Figura 23: Página de *Daqui ninguém passa*, que mostra uma das possibilidades de exploração da



dobra das páginas como parte da narrativa dos livros ilustrados.

Fonte: MARTINS, 2016.

Richard Byrne (2015; 2017) também utiliza a margem central como recurso narrativo nas obras *Este livro está fora de controle!* e *Este livro comeu o meu cão!* No primeiro, a dobra da página separa dois ambientes: a casa de Bella, uma das personagens principais, e a rua, onde está seu amigo Beto. No segundo, o cachorro de Bella some no vão entre as páginas localizado na margem central do

livro, como se tivesse sido engolido pelo livro. E o mesmo acontece com seu amigo, Beto, quando resolve entrar no vão para procurar o cão. Depois, com um carro de resgate de cães, com o carro da polícia e com o caminhão dos bombeiros. Até que surge um envelope, com uma mensagem para o leitor, pedindo que ele chacoalhe o livro. E, partindo da prerrogativa que o leitor vai virar o livro de lado e chacoalhar, o plano dá certo e, na página seguinte, as pessoas reaparecem.

Figura 24: Páginas duplas internas de *Este livro está fora de controle!* (Richard Byrne - 2017) e *Este livro comeu o meu cão!* (Richard Byrne - 2015), como exemplos de narrativas que utilizam a margem central do livro.

BELLA ESTAVA EM CASA QUANDO ALGUÉM,
NA OUTRA PÁGINA, BATEU NA PORTA.



ERA O BETO. ELE QUERIA MOSTRAR
À BELLA SEU NOVO BRINQUEDO.



– OI, BELLA. O QUE FOI? –
PERGUNTOU BETO.

– ESTE LIVRO
COMEU O
MEU CÃO!



Fontes: BYRNE, 2015; BYRNE, 2017.

Em *Trilogia da Margem*, Suzy Lee (2012) narra todo o processo de construção de três títulos de sua autoria, que utilizam como ponto central das narrativas a materialidade dos livros, explorando, principalmente, este elemento específico: a dobra, que, na visão da autora, é uma quarta margem da página (talvez, menos óbvia do que as outras três). Os livros *Onda* (2017), *Sombra* (2018) e *Espelho*(2021), referências em todo o mundo, usam o mesmo recurso de forma completamente diferentes, tornando as três narrativas únicas, tendo em comum, além da autoria de Lee, apenas essa característica de exploração da margem central. A autora diz que "há uma regra editorial implícita de que o artista do livro ilustrado deve evitar desenhar no centro das páginas duplas para não perturbar a leitura" (2012, p. 6), e que foi justamente essa limitação que a levou a criar as narrativas.

O primeiro título da trilogia criada por Lee foi *Espelho*, que transforma (metaforicamente) as páginas da esquerda do livro em um espelho que reflete as imagens das páginas da direita do livro. E a dobra da página é a divisa que separa essas duas dimensões. A personagem do livro fica então se divertindo em fazer caras, bocas e poses para ver seu reflexo na página oposta repetir suas ações. Até que a menina resolve ultrapassar essa margem que divide os dois mundos e, depois de misturados reflexo e realidade, não sabemos mais qual das duas imagens é menina e qual é o seu reflexo. Mas a margem continua o tempo todo ali, com a função de separar essas duas personagens, até mesmo quando, em um dado momento, o espelho se quebra e o reflexo (ou a menina) não está mais ali.

Porém, estudar a materialidade dos livros e conhecer cada detalhe para utilizar a seu favor é uma das características de Lee. E a dobra não foi o único elemento explorado por ela em prol da narrativa de *Espelho*. O formato do livro também foi pensado para isso. O livro de *Espelho* era vertical e comprido, como são, geralmente, os espelhos colocados em quartos, para que uma pessoa em pé, possa se ver por inteiro, com facilidade. E o segundo livro da trilogia, *Onda*, da mesma forma, possui um formato pensado para o tema. Possui as mesmas medidas que o primeiro, porém, na posição horizontal, para retratar o horizonte e a amplitude do mar, cenário onde acontece toda a narrativa.

A dobra, em *Onda*, funciona como uma espécie de barreira entre a areia da praia e o mar. As ondas do mar na página da direita correm em direção à página da esquerda mas não conseguem passar para o outro lado, como se fosse uma parede invisível. O que faz com que a personagem principal do livro, que observa tudo da areia, na página esquerda, crie coragem de ficar ali parada, ao lado da margem central do livro, observando essa beleza natural das ondas. Até que a menina resolve atravessar a barreira da margem e entrar no mar, tocar nas nas ondas. Assustada com o tamanho e a força das ondas, atravessa de volta a margem central. E, novamente protegida pela barreira formada pela dobra, fica ali, encarando e desafiando as ondas que ficaram ainda maiores do outro lado. Até que as ondas conseguem, assim como a menina, romper a barreira da dobra e transformam as duas páginas em apenas uma, onde a dobra não é mais uma margem. Agora, são as páginas duplas mais convencionais, tão conhecidas dos livros ilustrados.

Figura 25: Página dupla interna de *Onda*, como exemplo de narrativa que utiliza a margem central



do livro.

Fonte: LEE, 2017.

Sombra, o terceiro título da trilogia, assim como os dois primeiros, também foi planejado nos mínimos detalhes, a começar pelo formato. A proporção era mais horizontal, como *Onda*, porém, agora, a lombada do livro, e portanto a dobra, não era mais na lateral esquerda do livro, mas na parte superior:

Não comecei pensando em uma trilogia. Entretanto, achei que era possível e por isso fiz *Onda* com forma e tamanho específicos e tudo simplesmente decorreu daí. [...] Sugeri a história de *Sombra* tentando recriar um terceiro e último livro sobre o tema. Era baseada exclusivamente na forma do livro e no modo como ele abria. Acho interessante que a motivação para criar um livro possa vir das condições de sua forma estrutural e não somente de temas literários resultantes de esforços conscientes do autor. (Lee, 2012, p. 65)

A dobra na parte superior com abertura para cima, como você deve imaginar, tem uma explicação e uma função narrativa. *Sombra* mostra uma menina que interage com a sua sombra refletida no chão. Impressionada com a replicação, na cor preta, de sua imagem e todo o cenário da sua casa ali no chão, a personagem fica fazendo poses e ações, sempre olhando para baixo, para conferir o resultado de suas peripécias nas sombras que se formam. E, assim como acontece nos dois primeiros livros, a dobra central das páginas atua com uma divisão entre esses dois mundos: o cenário real da personagem e a outra dimensão, a das sombras. Até que a sombra de um pássaro, na página de baixo, rompe essa barreira das margens central do livro, e invade o mundo da realidade, na página de cima. Depois, é a vez da personagem principal mergulhar na página de baixo, para conhecer o mundo das sombras criado por Lee. O passeio do outro lado só termina quando a menina escuta uma voz vinda da página de cima, a do mundo real. É sua mãe a chamando de volta à realidade: "O jantar está pronto!".

Figura 26: Página dupla interna de *Sombra*, como exemplo de narrativa que utiliza a margem central do livro.



Fonte: LEE, 2018.

2.9 Formatos e o suporte material

As questões mais discutidas nas pesquisas relacionadas à história e evolução do livro são justamente sobre o formato e o suporte material do texto. Pois os formatos acabam influenciando, inclusive, nas maneiras de ler, pois "colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro" (CHARTIER, 1998b, p. 6). E esses formatos, das tabuletas de argila ao códice, foram marcando as épocas, de acordo com a

principal função dos livros em cada uma. E a materialidade de cada suporte também foi influenciado os conteúdos que traziam:

O que imaginamos quando alguém diz "livro" é uma ideia tanto quanto um objeto. Como a história da mudança de forma do livro e sua reprodução mecânica revelam, ele se transformou significativamente ao longo do tempo e da região. A tabuleta de argila, o rolo de papiro e o códice foram moldados pelos materiais disponíveis e pelas necessidades de escritores e leitores. Esses materiais, por sua vez, moldaram o conteúdo com o qual esses livros foram preenchidos¹⁷. (BORSUK, 2018, p. 150, tradução nossa)¹⁸.

Nos livros ilustrados, essa questão do formato moldando o conteúdo torna-se ainda mais determinante. É difícil refutar a ideia de que o suporte material tem sempre alguma influência na narrativa dos livros ilustrados. Na verdade, é possível afirmar isso até mesmo sobre o objeto livro como um todo. Porque um texto depende do suporte material para existir como livro. Chartier (1998a) diz que, consciente ou inconscientemente, a forma sempre vai dar algum significado a mais aquele texto: "Um romance de Balzac pode ser diferente, sem que uma linha de texto tenha mudado, caso ele seja publicado em um folhetim, em um livro para os gabinetes de leitura, ou junto com outros romances, incluído em um volume de obras completas". (CHARTIER, 1998a, p. 138).

A diferença é que, nos livros ilustrados, o uso consciente de sua materialidade por parte de seus criadores é muito mais frequente, se tornando praticamente uma regra. Pois, aqui, não é apenas o suporte de leitura que vai influenciar no resultado final do livro e de sua narrativa, mas cada elemento que compõe esse suporte. Da primeira à quarta capa, tudo que está inserido (ou envolvendo) nesse conjunto é um elemento que deve ser considerado, analisado, escolhido e aproveitado.

No caso dos livros em papel, temos todos os elementos que vimos ao longo deste capítulo. Mas há também o formato. Pode ser quadrado, vertical, horizontal

¹⁷ The thing we picture when someone says "book" is an idea as much as an object. As the history of the book's changing form and its mechanical reproduction reveal, it has transformed significantly over time and region. The clay tablet, papyrus scroll, and codex book each were shaped by the materials at hand and the needs of writers and readers. Those materials in turn shaped the content with which such books were filled.

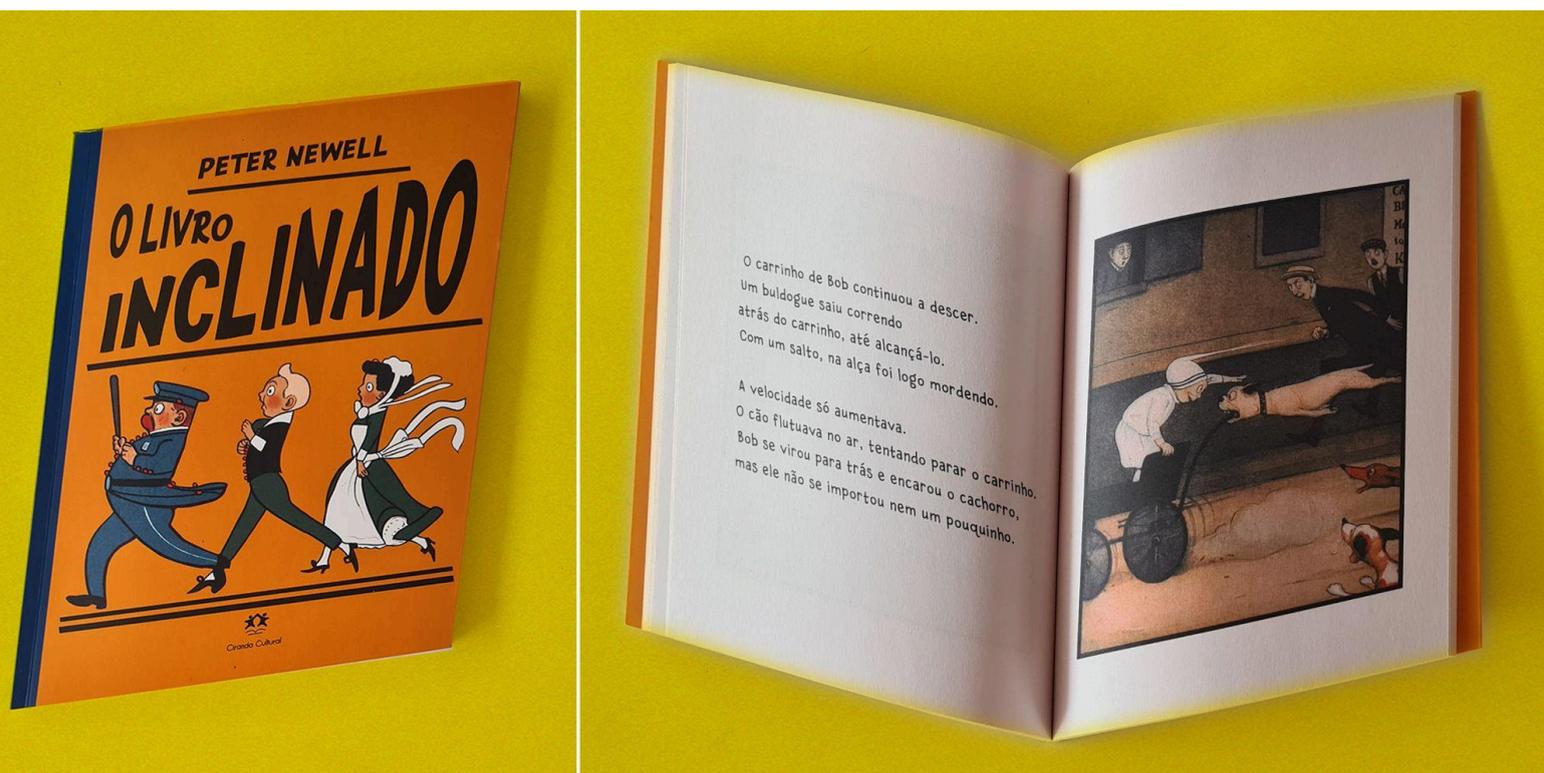
¹⁸ The thing we picture when someone says "book" is an idea as much as an object. As the history of the book's changing form and its mechanical reproduction reveal, it has transformed significantly over time and region. The clay tablet, papyrus scroll, and codex book each were shaped by the materials at hand and the needs of writers and readers. Those materials in turn shaped the content with which such books were filled.

(entre outras possibilidades). Com abertura para o lado, o que é mais comum. Ou para cima, como o exemplo de *Sombra*, de Suzy Lee, uma autora que está sempre jogando com os formatos e o suporte de leitura em suas obras. Lee, inclusive, afirma que criou algumas obras (*Sombra* é uma delas) tendo o *formato* como ponto de partida e inspiração:

De uma maneira ou de outra somos afetados pelo seu formato, a textura do papel, a direção na qual as páginas são viradas. Os aspectos físicos do livro podem limitar a imaginação do artista, mas, por outro lado, podem se tornar um novo ponto de partida para a imaginação. Após cairmos dentro de um livro e voltarmos como de um sonho, o livro como objeto nos parece totalmente diferente. (LEE, 2012, p. 6).

Um dos exemplos mais famosos e mais antigos de formato que dá o tom da narrativa em um livro ilustrado é de autoria do autor inglês Peter Newell (2020). Lançado originalmente em 1910, *O livro inclinado* não seria o mesmo se fosse um livro retangular, como a maioria dos livros em códice. A história gira em torno de um carrinho de bebê que é largado acidentalmente, do alto de uma extensa ladeira. E é justamente a inclinação da rua que faz com que este carrinho desça desgovernado, em alta velocidade, causando muita confusão e criando situações divertidas. A escolha do autor para materializar essa história foi um livro, literalmente, inclinado. O resultado disso é um livro que quando colocado na posição vertical mostra ilustrações que dão quase uma sensação de movimento. Olhando de cima para baixo a impressão que temos é de que os personagens estão de fato correndo atrás do carrinho de Bob, o bebê, tentando conter essa descida tão arriscada.

Figura 27: Capa e página dupla interna de *O livro inclinado*, como exemplo de uma narrativa toda construída a partir do formato do livro.



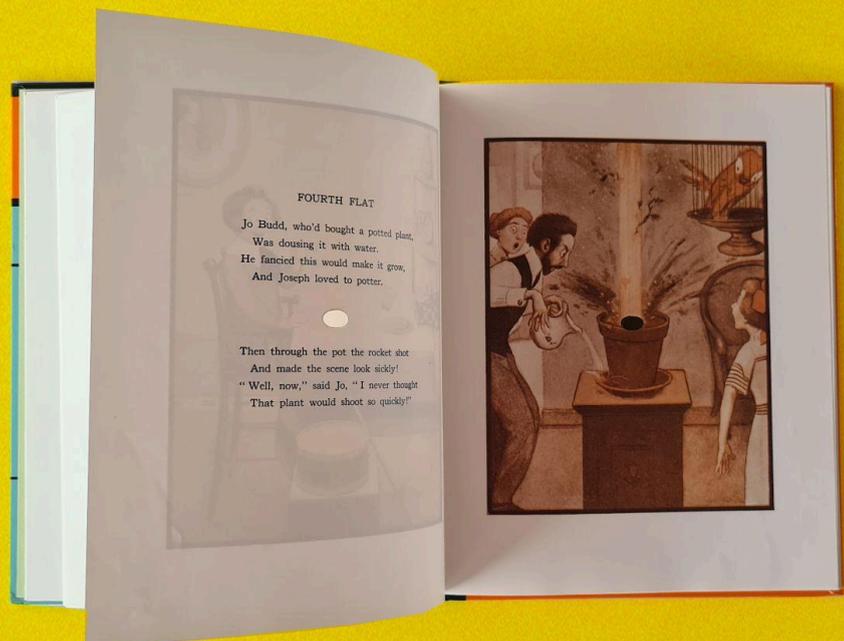
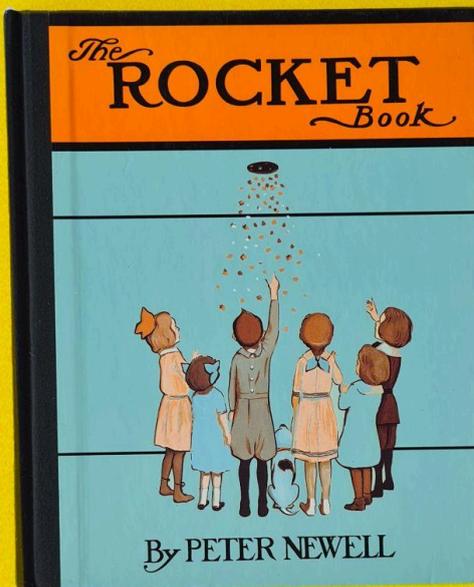
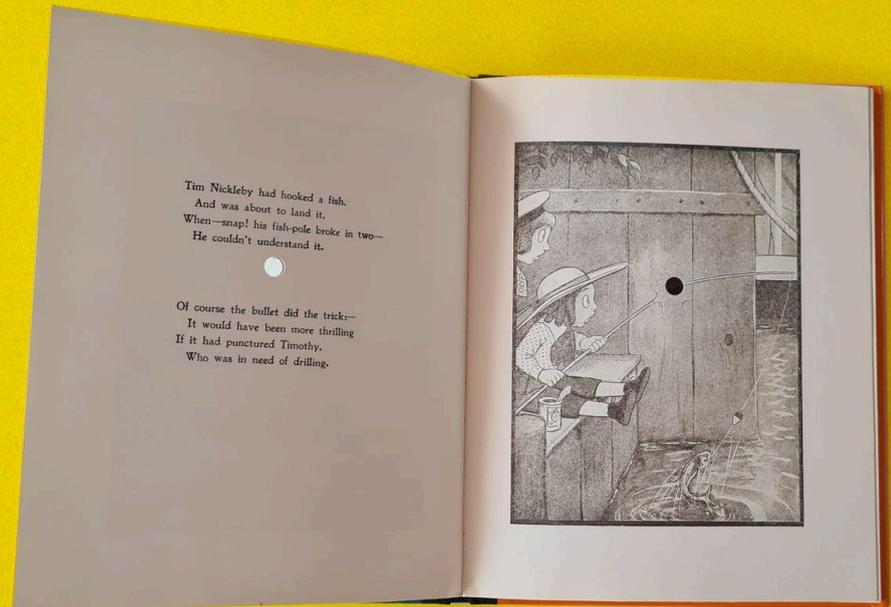
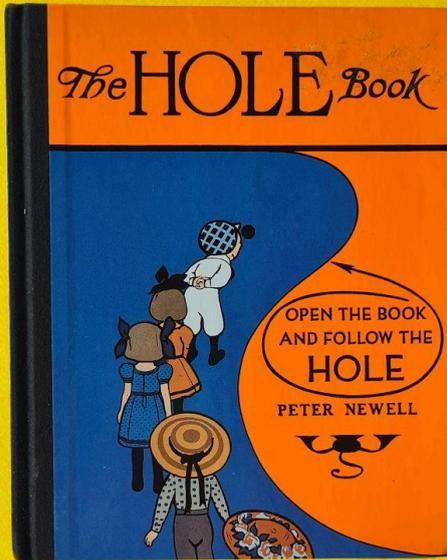
Fonte: NEWELL, 2020.

Mexer na forma dos livros foi uma das especialidades de Newell. Em 1893 lançou *Topsys and Turvys*, uma coletânea de poemas ilustrados com uma característica bem peculiar: ao virar o livro de cabeça para baixo, as ilustrações ganham significados completamente diferentes. Por exemplo, na posição original, uma ilustração mostra três reis um ao lado do outro. Ao virar o desenho para de ponta cabeça, passamos a enxergar ali três palhaços.

Em 1908, Newell (1985) lançou *The Hole Book*, que no Brasil ganhou o título de *O livro do buraco*. A história mostra um homem desastrado que, ao manusear uma arma de fogo na primeira página do livro, dispara um tiro acidentalmente. E o livro acompanha a trajetória desta bala que vai atravessando paredes, invadindo casas e prédios vizinhos, passando e assustando diversas pessoas na rua. A cada página é um novo cenário em que a bala do revólver passa e faz um furo em uma parede ou objeto. E esta narrativa foi materializada com furos reais nas páginas do livro. Todas as páginas, depois do momento em que o tiro é disparado, estão furadas no caminho da bala. Tornando esse recurso, de páginas com um furo no meio, parte da narrativa do livro.

Alguns anos depois, em 1912, Newell (1969) ainda lançou mais um livro com este recurso de páginas furadas. *The rocket book*, conta a história de um foguete pirotécnico, também lançado acidentalmente, no subsolo de um edifício. E os leitores acompanham a trajetória do foguete, que vai furando tetos (e páginas) e invadindo apartamentos.

Figura 28: Capa e página dupla interna de *The Hole Book*. Abaixo, capa e página dupla interna de *The Rocket Book*, como exemplos de narrativas construídas a partir de interferências na forma do



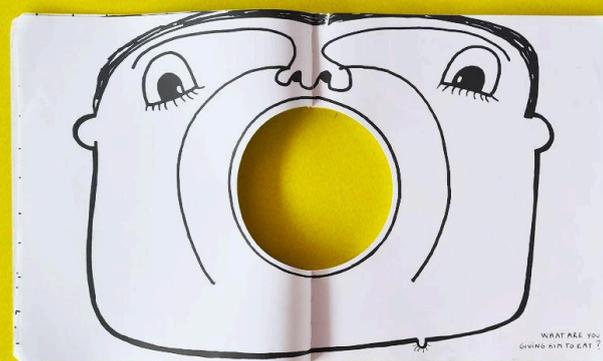
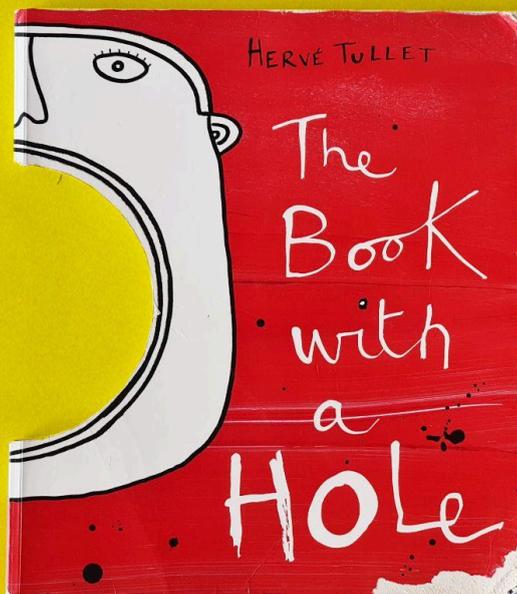
livro.

Fonte: NEWELL, 1985; NEWELL, 1969.

Esse mesmo recurso de furar as páginas foi usado, mais recentemente, pelo francês Hervé Tullet (2011), em *The book with a hole* (no Brasil lançado como *O*

livro com um buraco). Na obra de Tullet, os furos eram muito maiores e localizados no meio do livro, cortando não apenas as páginas como também a dobra das páginas e a lombada do livro. Neste caso, o corte torna o livro mais interativo, com ilustrações que utilizam os buracos formados em cada página dupla. E este pedaço que falta no livro e, conseqüentemente, nas ilustrações, pode ser preenchido pelos próprios leitores. Em uma página, a ilustração é de uma tabela de basquete e o furo é localizado exatamente no local da cesta, onde o leitor pode arremessar objetos como se estivesse jogando basquete. Em outra página, a ilustração é a de um rei e o furo da página está no rosto do personagem, para que o leitor possa encaixar o seu rosto (ou de outra pessoa) e, assim, virar o próprio monarca. E, obviamente, como o livro foi pensado para que essas interações aconteçam de verdade, ele possui um formato bem grande, bem maior do que a grande maioria dos livros ilustrados.

Figura 29: Capa e duas páginas duplas de *The book with a hole*, como exemplo de narrativa construída a partir de interferências na forma do livro.



Fonte: TULLET, 2011.

Beatrix Potter, por sua vez, ficou famosa por criar e ilustrar uma série de histórias de um pequeno coelho que desobedece sua mãe e acaba entrando em algumas enrascadas. A série foi publicada originalmente em 1902, em livros de formato bem pequeno (por decisão da autora), tanto pelas características de seu personagem principal, como para que os livros coubessem nas mãos das crianças. Porém, com o tempo, novas edições foram sendo lançadas, traduções para diversas línguas, e é comum encontrar as aventuras de Pedro, o coelho, nos mais variados formatos, inclusive alguns bem grandes. O que não necessariamente

torna a obra pior ou melhor, mas que, provavelmente, muda o efeito estético que causa em um leitor. Será que a autora ficaria feliz com isso? Não temos essa resposta, o que sabemos é que, em contrapartida, diversas edições, como a da americana Penguin Books, comemorativa do centenário da primeira publicação de *The tale of Peter Rabbit* (2002), incluem informações como "a edição original e autorizada".

A materialidade de uma obra, além de lhe conferir valor comercial, amplia os efeitos de sentido de um texto, ao mesmo tempo em que sugere gestos e ritmos de leituras, além de influenciar as formas de manuseio de um livro. Por esse ângulo, o livro infantil explora a seu favor a força da própria forma, seja sob o ponto de vista de sua comercialização, funcionando como elemento de sedução do pequeno leitor, seja como elemento produtor de sentidos para a própria leitura. (SILVA; SOARES, 2020, p. 148).

Ao reconhecer a importância de Potter na utilização do formato dos livros ilustrados a favor da narrativa, Powers (2008) cita também o autor contemporâneo de Potter, Jean de Brunhoff, que, na década de 1930, lançou sua coleção de livros ilustrados em formatos grandes, que traziam as histórias de Babar, um elefante:

Brunhoff foi, a seu modo, tão importante quanto Beatrix Potter na mudança de formato de livros para crianças. Os mini-livros de Potter combinavam com os animais sobre os quais ela escrevia, e os livros grandes de Brunhoff, aos elefantes que ele começou a imortalizar em 1931" (POWERS, 2008, p. 50).

Nikolajeva e Scott (2001) também abordaram essa questão:

O que acontece com as delicadas aquarelas de Potter quando elas se expandem para uma página A4 inteira? Por outro lado, o que acontece com os detalhes minúsculos de um *Sven Nordqvist doublespread* se for reduzido a uma miniatura? (Nikolajeva e Scott, 2001, p. 240).

Os formatos dos livros ilustrados quase sempre são escolhidos conscientemente. Uma tendência que começou com Potter, Brunhoff e outros criadores de livros ilustrados contemporâneos a eles. O que nos faz pensar que todas essas evoluções (e revoluções) do mercado editorial acontecem um pouco também como um reflexo do próprio mercado (do que já foi publicado, do que tem sido publicado) e, claro, como uma resposta ao que está acontecendo no mundo:

às novas descobertas tecnológicas, aos acontecimentos sociais, ao movimento político.

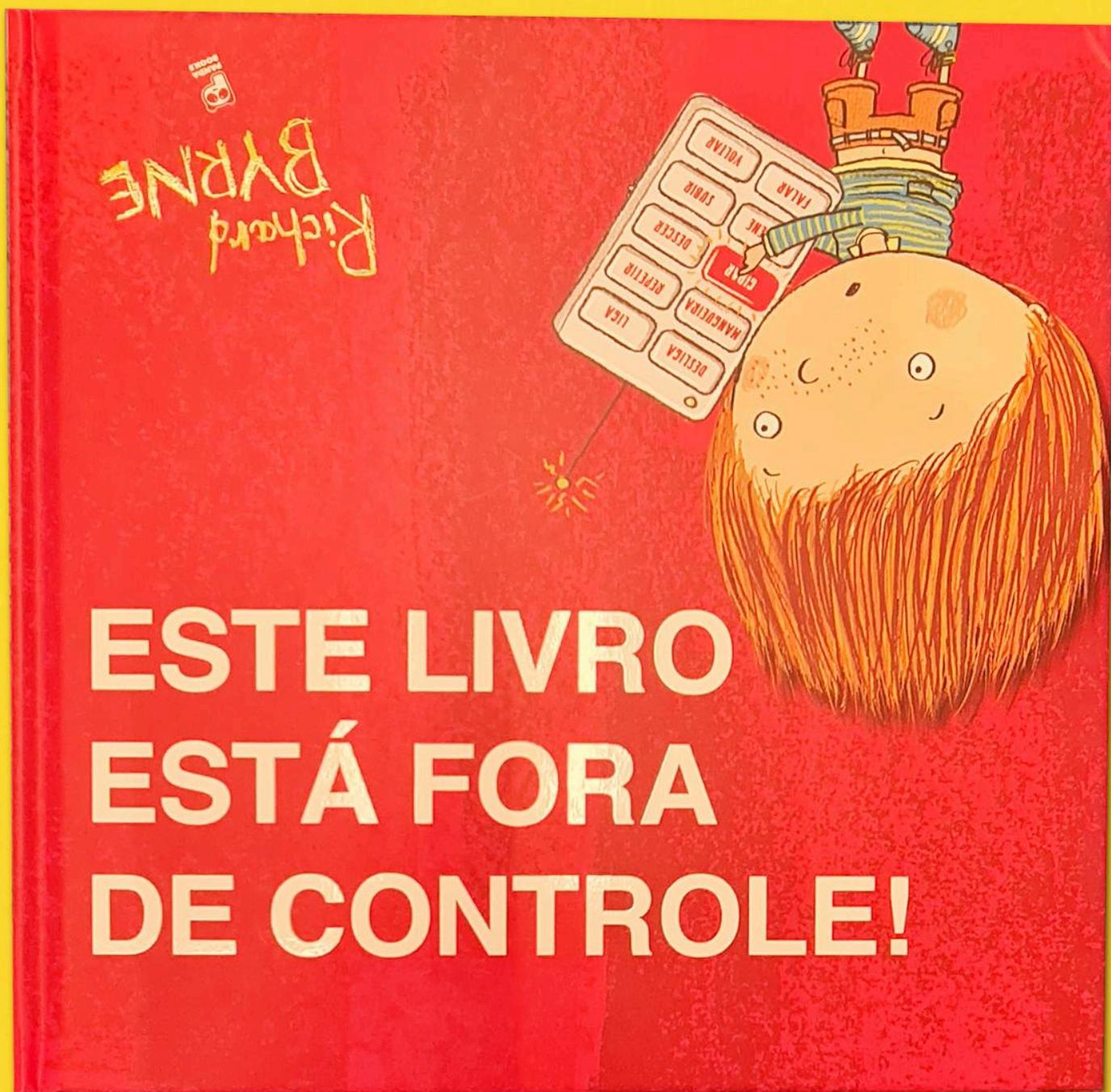
O livro ilustrado contemporâneo oferece grande variedade de formatos. A organização das mensagens a serviço da página ou da dupla, bem como o tamanho e a localização das imagens e do texto, estão solidamente articulados com as dimensões do livro. Por essa perspectiva, o formato se torna determinante para a expressão. Assim como o pintor escolhe sua tela, o criador do livro ilustrado compõe em função das dimensões do livro. (Linden, 2018, p. 52)

A edição original de *O mundo num segundo*, de Martins (2013), possuía um formato bem pequeno, um formato popularmente chamado de livro de bolso, e ao editá-lo para o mercado estadunidense, a editora norte americana decidiu adotar um formato grande, para que os cenários que representam cada país, com ilustrações cheias de detalhes que mostrar particularidades de cada um. Os autores e editores portugueses gostaram da inovação, que acharam que trouxe benefícios para a obra, e decidiram reeditar e adotar também o formato ampliado:

A edição original é mesmo pequenina, mas que também concordamos com o editor americano que podia ser interessante ver aquelas ilustrações ganharem outro tamanho, num formato maior e, por isso, às vezes também acontecia a edições estrangeiras que que arranjam soluções novas que nos parecem melhores do que as nossas. E nós também podemos nos inspirar nisso. Mas aconteceu. Isso foi ao contrário. A edição portuguesa era pequenina e depois a segunda é que foi maior. (MARTINS, 2022, entrevista)

Este livro está fora de controle brinca com outra perspectiva do suporte, que é a orientação. Como a história mostra um controle remoto que tira tudo e todos de sua orientação natural, colocando a casa da personagem, literalmente, de cabeça para baixo, Byrne (2017) começa a brincar com isso já na capa: título na orientação correta, ilustração, nome do autor e logomarca da editora de cabeça para baixo. Esta diagramação incomum já introduz a história antes mesmo do livro ser aberto. E a mudança de orientação também é utilizada em outras páginas do livro, também como parte da narrativa.

Figura 30: Capa de *Este livro está fora de controle*, como exemplo de suporte de leitura utilizado como parte da narrativa.



O papel escolhido para impressão da obra, nos livros em códice, também podem influenciar na narrativa. E, em alguns casos, podem até ser o elemento principal da trama. Como no caso de *There's a ghost in this house*, que possui dois tipos de papel para o miolo do livro: o couchê, muito comum em livros ilustrados pela sua qualidade superior de impressão de imagens, e o papel vegetal, em razão da sua leve transparência. E esses papéis são utilizados para, ao mesmo tempo, mostrar a presença de fantasmas na casa da protagonista e evidenciar a invisibilidade dessas adoráveis (pelo menos nesta história) criaturas. Para isso, Jeffers (2021) intercala esses dois tipos de papel. Toda a ilustração é impressa no papel couchê, exceto os fantasmas, que são impressos no papel vegetal. Assim, antes de virar as páginas de papel vegetal, os leitores podem ver a localização dos fantasmas nos cenários. E, ao virar a página, os fantasmas, invisíveis que são, saem da cena e os leitores têm uma ideia de como a personagem, que não enxerga os fantasmas, está vendo o local.

Figura 31: Página interna de *There's a ghost in this house*, impressa em papel vegetal, sobre uma página em papel couchê: os fantasmas estão impressos no papel vegetal. E, graças à transparência da folha de papel vegetal, é possível ver o cenário e a menina que estão impressos na página seguinte, em papel couchê.



Fonte: JEFFERS, 2021.

Bruno Munari (2008), ao longo de sua carreira de designer e escritor, sempre se mostrou incomodado pela exploração pouco frequente da materialidade dos livros no mercado editorial, e fala sobre isso em *Das coisas nascem coisas*:

Os livros geralmente são feitos com poucos tipos de papel e encadernados de duas ou três maneiras diferentes. O papel é usado como suporte do texto e das ilustrações e não como elemento para comunicar algo. Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os formatos, encadernações diferentes, recortes, sequência de formas (de folhas), papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas. Só no caso de edições especiais escolhia-se um papel diferente, mesmo assim para dar mais importância ao texto, que era sempre o objeto do livro; nunca se considerava o próprio livro como objeto de comunicação (excluindo o texto). (Munari, 2008, p. 211-212)

E, claro, não são apenas os elementos materiais que compõem os livros que podem ser utilizados como parte das narrativas. Há nos livros, muitos outros componentes, igualmente importantes e conhecidos, mas um pouco menos palpáveis. Em sua maioria, componentes textuais, que Genette (2009) também inclui no grupo que chama de paratextos editoriais, e que vamos analisar no próximo capítulo.

3. Outras materialidades (ou As imaterialidades) do livro ilustrado

A relação entre a obra e o seu substrato material é tão intrincada quanto as relações entre corpo e espírito.
(DANTO, 2011, p. 157)

Materialidade, segundo o dicionário Michaelis (2015), é a qualidade daquilo que é material. Ou seja, que pertence ao mundo físico, à matéria. Em um primeiro momento, portanto, é mais fácil julgar que a materialidade do livro estaria apenas naqueles objetos mais palpáveis, que podemos pegar com nossas mãos (e analisamos no capítulo anterior): a capa, a lombada, as folhas, a dobra, a luva, a guarda, a folha de rosto, as orelhas, a capa e os eventuais recortes nas capas e páginas, por exemplo.

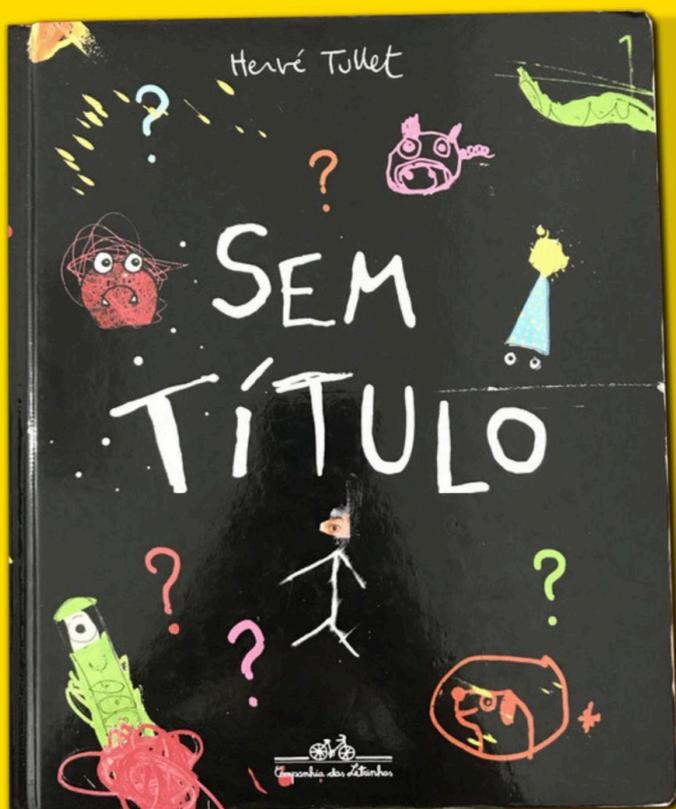
Contudo, existem nos livros ilustrados outros elementos menos óbvios, menos palpáveis, mas tão materiais quanto esses. E até por estarem quase sempre (ou sempre) presentes nos livros, acabam entrando também na lista de características principais ou determinantes para que o objeto em questão seja classificado como um livro. O título, o sumário, os números das páginas, as imagens, a ficha catalográfica, a dedicatória, os agradecimentos, a bibliografia, as notas, o prefácio, o posfácio e a tipologia são alguns exemplos desses elementos que constituem partes importantes do livro e podem, da mesma forma, serem utilizados como parte da narrativa nessas obras.

A materialidade desses elementos é configurada pelas características muito bem definidas que possuem. Um título, por exemplo, é algo que todo livro traz. Geralmente aparece na capa, com grande destaque, é repetido na folha de rosto, e uma de suas principais funções é identificar a obra literária que batiza e, de uma forma ou de outra, sempre faz parte da narrativa.

Algumas vezes, como coadjuvante. Outras, como protagonista. No título de *Sem Título*, Hervé Tullet (2013) brinca justamente com a estranha possibilidade de um livro ser publicado sem este componente quase obrigatório. Na história, existe um bom motivo para este livro não conter um título: trata-se de uma obra que ainda estaria ainda em construção, com cenários incompletos e personagens ainda inacabados que são surpreendidos pela presença dos leitores, que, na visão dos

personagens, aparecem de forma repentina, sem aviso. E como bons personagens que são, comprometidos com a 'profissão', vão procurar o autor do livro, em seu atelier, e pedir a ele que aproveite as páginas do livro que ainda restam para entregar aos leitores o que eles foram buscar ao comprar ou emprestar aquele livro: uma história. Trata-se de um obra literária que procura mostrar aos leitores uma parte do processo de criação de um livro e que dá ao título uma função narrativa importante (ou fundamental) para a construção da história.

Figura 32: Primeira e quarta capas de *Sem título*, como exemplo de narrativa construída a partir do



título da obra.

Fonte: TULLET, 2011.

Genette (2009) inclui esses elementos no grupo que chama de *paratextos*. Pois, como explica o autor, os paratextos podem ser textuais, como um título e um prefácio, e visuais, como uma ilustração ou uma foto. Ou, ainda, factuais, que são aqueles fatores externos aos livros que, ao se tornarem conhecidos pelo público

leitor, podem causar impacto na leitura. Como, por exemplo, uma reportagem jornalística sobre o livro em questão.

Quase todos os paratextos considerados serão de ordem textual ou, pelo menos, verbal: títulos, prefácios, entrevistas, assim como enunciados, de tamanho bastante diversos, mas que compartilham o estatuto linguístico do texto. [...] Mas deve-se pelo menos ter em mente o valor paratextual que outros tipos de manifestações podem conter: icônicas (as ilustrações), materiais (tudo o que envolve, por exemplo, as escolhas tipográficas, por vezes muito significativas, na composição de um livro), ou apenas factuais. Chamo de *factual* o paratexto que consiste, não numa mensagem explícita (verbal ou não), mas num fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso na sua recepção. Assim como a idade ou sexo do autor. (GENETTE, 2009, p. 14)

Vamos começar pelo título.

3.1 Título

O título é um elemento de extrema importância nas obras de arte em geral. Geralmente vêm impresso na capa, na lombada e na folha de rosto. Suas principais funções são identificar a obra, facilitar a sua busca e organização, indicar o conteúdo da obra e promovê-la. Este último tópico é uma função estratégica que o título tem, que é a de atrair a atenção e o interesse do público em comprar, emprestar, ler, assistir, ouvir, enfim, em conhecer e fruir aquela obra.

Nos livros, talvez seja o único elemento (praticamente) obrigatório. Hoje em dia, porque houve um tempo em que os títulos não eram obrigatórios. E, como cita Genette (2009), houve também um tempo em que as obras literárias nem possuíam título: "existem livros sem prefácio, autores refratários às entrevistas e sabemos de épocas em que não era obrigatória a inscrição de um nome de autor ou mesmo de um título" (GENETTE, 2009, p. 11).

Mas o fato é que, hoje, os títulos têm também sempre essa função comercial e estratégica de atrair os leitores. Pois servem como quase como uma campanha de publicidade, um *teaser*, da obra. E também, uma função narrativa, pois é por onde, quase sempre, os leitores começam a ler a obra. Dada a sua importância, foi criada até uma área de estudos específica para estudar esse elemento, a Titulogia. No cinema, da mesma forma, existem estudos nesse sentido e algumas técnicas de criação de títulos. Em *Nutshell Technique*, Jill Chamberlain (2016), ressalta a

importância do título em um projeto de cinema e a técnica que ele recomenda na criação do título está relacionada a um ponto específico das narrativas cinematográficas, chamada *ponto sem retorno* que, resumidamente, é o momento, geralmente do meio para o fim da história, em que o personagem protagonista da história se vê em uma situação onde ele não tem opção: não é mais possível desfazer uma escolha ou voltar atrás em uma ação e ele precisa seguir em frente e enfrentar aquele problema. Segundo o autor, este é o ponto central do filme e, portanto, o que mais pode atrair a atenção dos espectadores. É também uma forma de dar os primeiros sinais de para onde pode ir aquela narrativa.

Genette (2009) afirma que o título sempre acaba fazendo, de alguma forma, parte da narrativa de uma obra: "reduzidos apenas ao texto e sem auxílio de nenhum modo de usar, como leríamos o *Ulysses* de Joyce se não se intitulasse *Ulysses*?" (GENETTE, 2009, p. 10). O título nos direciona, indica caminhos, importâncias, lógicas.

Em "Transfigurações do lugar-comum", Arthur Danto (2011) fala das banalidades da vida cotidiana transformadas em arte, (sem excluir desse rol as artes literárias). Como exemplo, cita obras como o *urinol* de Duchamp e as *latas de sopas Campbell* de Andy Warhol. Ou seja, trivialidades do nosso dia a dia alçadas à categoria de arte, expostas em grandes museus. E, partindo desse princípio, podemos considerar alguns paratextos como um elemento trivial do cotidiano dos autores e editores. E, se esses profissionais não olharem para cada um dos elementos que formam os livros com um olhar de artista, não conseguirão elevar esses paratextos à categoria de arte. Não conseguirão transformar esses paratextos em partes realmente relevantes da obra: uma capa será somente um invólucro que protege o miolo do livro. E um título, apenas um nome que identifica uma obra, que será selecionada aleatoriamente, sem grandes pretensões.

Um título também pode ser considerado o início de uma narrativa e planejado para que contribua com ela da melhor forma possível. E, para Danto (2011), esse será sempre o melhor caminho, pois, "é bom ter um título que vai além dos limites que o livro por ele denotado deve estabelecer, caso alguém pense que os títulos são apenas os nomes das obras" (DANTO, 2011, p.18).

Scott Nikolajeva e Scott (2001) também ressaltam a importância desse paratexto: "os títulos dos livros são partes importantes do texto e muitos estudos

empíricos mostram que os jovens leitores muitas vezes escolhem ou rejeitam os livros por causa dos títulos" (Scott Nikolajeva e Scott, 2001, p. 245).

De fato, assim como as capas, os títulos são extremamente relevantes no processo de decisão de compra dos livros ilustrados, pois servem como uma amostra e como um indicativo do conteúdo que se encontra no miolo dos livros.

Um fato que sempre vem à tona ao se discutir, no Brasil, a aclamada obra de Charles M. Schulz (2007) é acerca do título de sua série de quadrinhos *Peanuts*, frequentemente publicada em terras brasileiras como *Snoopy e sua turma*. A primeira versão dos quadrinhos, que mudaram a vida do ilustrador, começou a ser publicada em 1947, com o título "Lil' Folks". Porém, três anos depois, a série foi descontinuada pelo jornal onde era publicada. Em 1950, o autor fez uma parceria com uma empresa que comercializava tiras para jornais. E, preocupada com uma possível violação de direitos autorais, já que havia uma série de quadrinhos dos anos 30 com um título semelhante, a empresa decidiu rebatizar a série de quadrinhos como "*Peanuts*". Nome que, inclusive, Schulz foi contra. O autor preferia outro título. E, graças aos pedidos do autor, chegaram a um acordo e o título das tiras de quadrinhos publicadas aos domingos ganharam um complemento (ou subtítulo):

Schulz sugeriu *Bom e velho Charlie Brown*, mas o sindicato decidiu por *Peanuts*: "Eu não gosto nem um pouco do nome da minha tira. Eu queria chamá-la de *Bom e velho Charlie Brown*, mas a pessoa do sindicato selecionou *Peanuts*, aleatoriamente de uma lista de possíveis nomes que ele anotou. Ele nem sequer tinha visto as tiras quando escolheu o nome. Mas uma vez me rebelei e enviei a tira sem título nenhum. Depois disso, nós finalmente entramos em um acordo, colocar *Peanuts* no topo e *Charlie Brown e sua turma* como subtítulo"¹⁹. (SCHULZ MUSEUM, 2017, p. 1)

Só na década de 1980 é que este complemento *Charlie Brown e sua turma* foi abandonado de vez e todas as tiras passaram a ser nomeadas apenas como *Peanuts*.

E com o sucesso atingido pela obra, logo ela começou a ser traduzida para outras línguas e publicada em outros países, como o Brasil. E, em alguns casos,

¹⁹ Schulz suggested *Charlie Brown* or *Good Ol' Charlie Brown*, but the syndicate decided upon *Peanuts*. I don't like the name of my strip at all. I wanted to call it Good Old Charlie Brown, but the person at the syndicate who selected *Peanuts* just picked it at random from a list of possible titles he jotted down. He hadn't even looked at the strip when he named it. The syndicate compromised on Sunday, though. Once I rebelled and sent it in without any title. We finally agreed to put *Peanuts* at the top and include *Charlie Brown and his gang* in the sub-title on Sunday. Charles Schulz.

como aconteceu aqui, o título *Peanuts* foi alterado para *Snoopy*. Uma mudança que, a princípio, pode parecer tola, mas que pode mudar drasticamente esses direcionamentos e indicações que um título sempre dá ao leitor. No título original, supomos que Charlie Brown seja o personagem-chave da obra, o principal. O título adaptado sugere que esse protagonismo pertence ao cachorro de estimação de Charlie Brown, o *Snoopy*. O texto impresso na quarta capa do primeiro volume de uma coleção de Schulz lançada no Brasil com o título *Snoopy e sua turma* tenta corrigir, pelo menos em parte, essa falha:

Está de volta às livrarias brasileiras a tira mais popular do mundo dos quadrinhos: *Peanuts*. Publicada pela primeira vez em 1950, traz como personagem principal Charlie Brown, um menino inteligente e um tanto quanto melancólico, cujo sonho é organizar um time de beisebol; ele é o dono de *Snoopy*, um cão da raça *beagle* cheio de imaginação. Lucy, Linus, Sally, Schroeder, Patty Pimentinha, Marcie e o passarinho Woodstock completam a cativante turma. (SCHULZ MUSEUM, 2017, p. 1)

Ou seja, a editora publicou a coleção com um título que sugere que o personagem principal seja o *Snoopy* e utiliza outro paratexto para dizer que, apesar do quadrinho ter sido batizado no Brasil como *Snoopy e sua turma*, o personagem principal é outro, Charlie Brown. Dois paratextos de uma mesma obra que, na nossa avaliação, passam mensagens bem diferentes.

São muitos os casos de alteração drástica de títulos de obras em suas novas edições, principalmente quando a obra é traduzida. O que, muitas vezes, não é bem recebido pelos autores, até porque essas decisões podem gerar um impacto narrativo nas obras. O romance de Victor Hugo, originalmente lançado como *Notre-Dame de Paris*, é frequentemente traduzido e publicado como *O Corcunda de Notre-Dame*. E sempre que isso ocorre ficam no ar muitas questões sem respostas. Por exemplo, o novo título não está dando um protagonismo que o autor não pretendia dar a este personagem? Não está antecipando, precipitadamente, um ponto de virada importante do texto? Não muda percepções e indica caminhos de interpretação que o autor não deu e talvez não quisesse dar? O que o autor acharia dessa mudança?

É difícil tentar tirar a importância de um título. Vejamos o exemplo da indústria da música. Ao lançar um álbum, que é uma coleção de músicas com alguma relação entre si, os artistas ou grupos musicais costumam escolher o título

de uma das músicas para dar nome, também, ao álbum. O que acaba indicando que aquela canção, de alguma forma, tem grande importância naquele grupo de canções. E, às vezes, para fugir desse padrão e tentar evitar que o título do álbum influencie como público e crítica vão receber aquele trabalho, alguns artistas não dão um nome para os seus álbuns. Apenas os numeram. Um exemplo dessa estratégia está nos dois primeiros álbuns da banda brasileira *Legião Urbana*, que se chamam Legião Urbana e Legião Urbana 2. Porém, essa estratégia só funciona em parte. Pois, se por um lado, o trabalho passa a não ser balizado por uma canção especificamente (se esse era o objetivo, foi atingido), por outro, o título dá outras informações que também direcionam o efeito estético das obras no seu público. Ao saber pelo título, que aquele é o primeiro (ou o segundo) trabalho daquela banda, nós podemos, por exemplo, ter um grau de exigência menor: "Ah, é um trabalho sem muita profundidade, mas isso tem uma explicação, afinal, é o primeiro álbum da carreira deles". Ou, também por ser o primeiro trabalho lançado, valorizar ainda mais o êxito daquela obra: "É impressionante o grau de maturidade da banda, principalmente se levarmos em conta que ainda é o primeiro trabalho deles".

Na sua tese sobre microcontos, que são composições literárias muito breves, Vanderlei de Souza (2021) mostra a importância narrativa dos títulos, especialmente em gêneros como os microcontos, com poucas palavras: "por mais que, em um romance ou em um conto, o título desempenhe funções importantes, nada se compara ao status que possui nas micronarrativas" (SOUZA, 2021, p.120). Como vimos aqui, no primeiro capítulo, os livros ilustrados também possuem essa característica de conter uma quantidade menor de texto. Nem sempre com uma economia tão grande de palavras como os microcontos, obviamente, mas, sem dúvidas, drasticamente mais curtos do que os textos dos romances e a maioria contos, por exemplo. Pensamento que vai ao encontro do que dizem Nikolajeva e Scott (2001):

A narrativa pode começar na capa e ir além da última página, até a contracapa. As guardas podem transmitir informações essenciais e as fotos nas páginas de rosto podem complementar ou até contradizer a narrativa. Como a quantidade de texto verbal nos livros ilustrados é limitada, o próprio título pode, às vezes, representar

uma porcentagem considerável da mensagem verbal do livro. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2001, p. 240, tradução nossa)²⁰.

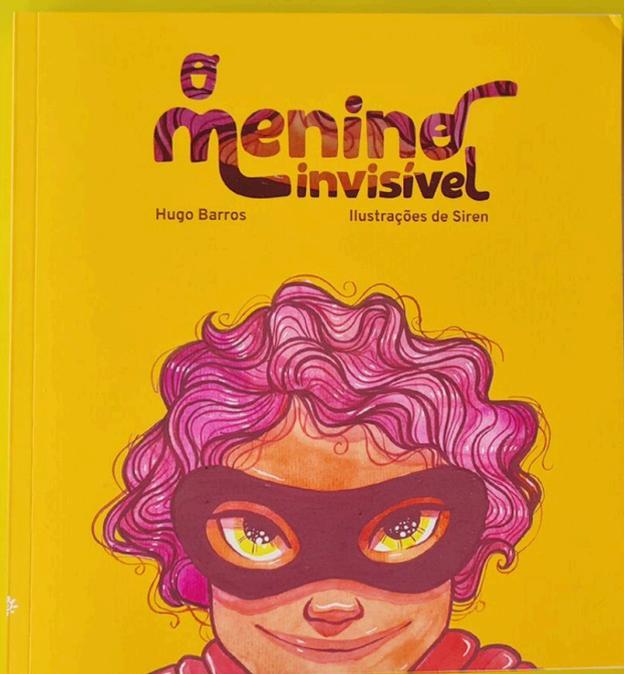
Souza (2021) continua sua análise dizendo que a escolha do título é um dos principais recursos que o autor dispõe para ajudar a conduzir o leitor a determinadas interpretações e que, quase sempre, tem um papel fundamental na construção de sentidos daquela obra; e que são infinitas as possibilidades: "As possibilidades de utilização do título como suplemento da narrativa só têm limite na capacidade criadora dos escritores. Existirão tantas formas de exploração desse recurso textual quanto a imaginação humana assim o permitir" (SOUZA, 2021, p. 121). Segundo Souza, até mesmo a rara ausência de um título acaba sendo uma forma de comunicar algo: "o não-dito é tão ou mais importante quando tratamos do fazer discursivo. De um lado, a ausência contribui para reforçar a natureza mínima da composição e, ao fazer isso está dizendo algo; por outro, aumenta o potencial polissêmico". (p. 116).

Mais um exemplo de título que faz parte da narrativa está em *O menino invisível*, de Hugo Barros (2020), livro ilustrado que conta a história de Mino, um menino que, aparentemente, tem o poder da invisibilidade. Na capa podemos ver uma criança usando uma máscara, como aquelas de alguns super-heróis das histórias em quadrinhos, e o título, bem grande, que afirma se tratar de um menino invisível. Aí já há um certo paradoxo, que a história precisa e vai responder: se o menino é invisível, como podemos vê-lo, assim, claramente? Ele é inviabilizado porque usa máscara? No decorrer da história os leitores descobrem que esse poder da invisibilidade era apenas uma metáfora à condição social do personagem. Trata-se de um menino muito pobre, que mora nas ruas e se acostumou a ser ignorado pelas pessoas que passam por ele todos os dias. Passam e não olham para ele, como se não o vissem. Note que a história já começou a ser contada no título. O título, em conjunto com a ilustração da capa, nos sugere que encontraremos no interior do livro um pequeno super-herói que tem a capacidade de ficar invisível.

²⁰ The narrative can indeed start on the cover, and it can go beyond the last page onto the back cover. Endpapers can convey essential information, and pictures on title pages can both complement and contradict the narrative. Since the amount of verbal text in picturebooks are limited, the title itself can sometimes constitute a considerable percentage of the book's verbal message.

Além disso, as letras do título, ilustradas de forma a parecerem transparentes e deixarem ver parte da cabeça do menino, ilustrado abaixo, podem remeter ao poder que tem a palavra (e que será revelado ao final da narrativa) de revelar o invisível.

Figura 33: Capa de *O menino invisível*, como exemplo de título que faz parte da narrativa.



Fonte: BARROS, 2020.

3.2 Ilustração

Recordando um ponto fundamental, antes de falar sobre as imagens: no conceito considerado por esta pesquisa, livros ilustrados são aqueles com presença de texto e imagem, com imagens que prevalecem espacialmente ao texto, mas somente espacialmente, pois esses livros são, sobretudo, o resultado da relação (da combinação) dos textos, imagens e todos os outros elementos que os compõem.

A característica mais específica dos livros ilustrados como forma de arte é baseada na combinação de dois níveis de comunicação, o visual e o verbal. Fazendo uso da terminologia semiótica, podemos dizer que os livros ilustrados se comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional²¹. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2001, p. 1, tradução nossa)²².

Por ser, ao lado do texto, um elemento praticamente indissociável do livro ilustrado, não cabe aqui nos aprofundar muito na questão de como as ilustrações podem ser utilizadas a favor da narrativa. Pois, para isso, basta que as ilustrações não tenham uma relação de redundância com o texto. Em outras palavras, se o livro está dentro da definição de livro ilustrado, pelo menos a definição adotada por esta pesquisa, essas ilustrações, inevitavelmente, já fazem parte da narrativa.

Podendo, logicamente, ter diferentes graus de protagonismo entre texto e imagem, dependendo do contexto de cada livro. Esses dois elementos também podem se relacionar de diversas formas entre si. Podem, inclusive, se contradizer, que é quando os dois passam mensagens diametralmente opostas. E essas são sempre escolhas narrativas, fundamentais para a obra.

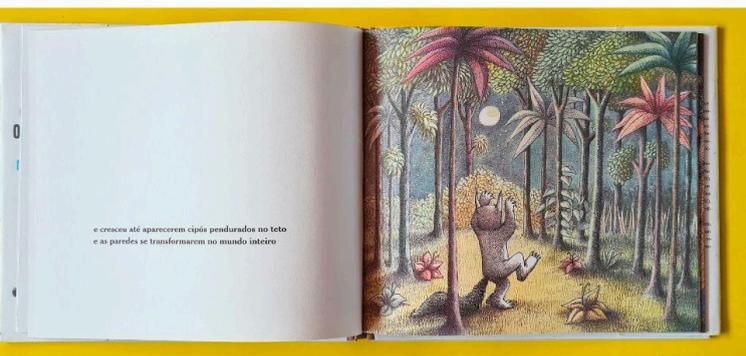
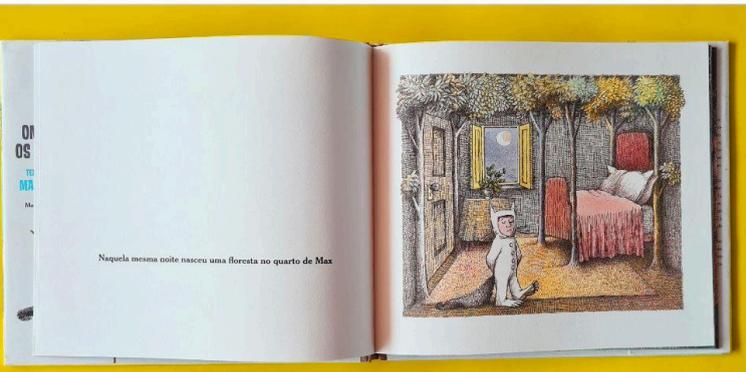
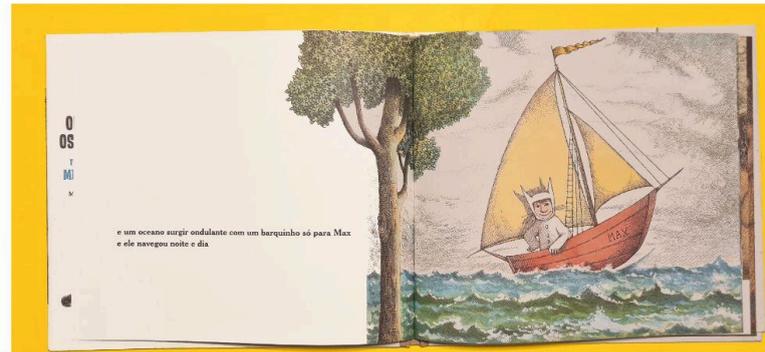
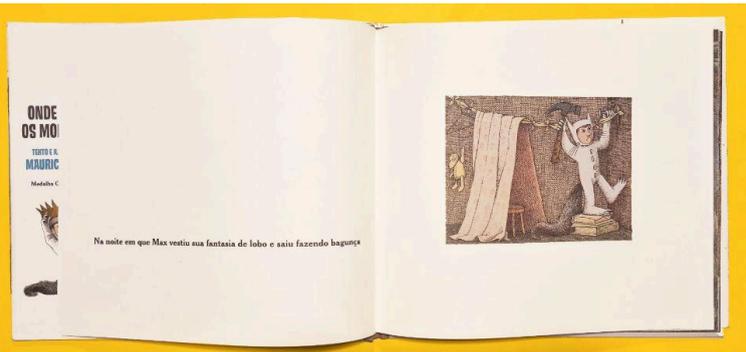
Maurice Sendak (2009) utiliza em *Onde vivem os monstros* uma relação espacial entre imagens, textos e espaços em branco que vão mudando gradativamente ao longo das páginas e que, muito mais do que uma escolha estética, causa um impacto narrativo importante na trama. Na história, a mãe de Max, o personagem principal, o manda para o seu quarto, como forma de castigá-lo. O menino, contrariado, com raiva, obedece à mãe, pelo menos em parte. Pois, ao chegar ao seu quarto, Max entra no mundo de sua imaginação. Ele imagina seu quarto no meio de uma floresta, passa pela porta e vai explorar esse mundo selvagem que fantasiou. E quanto mais ele entra na história e na sua imaginação as ilustrações vão ganhando mais presença nas páginas, e os espaços em branco vão diminuindo. Nas primeiras páginas duplas, Sendak coloca texto na página da esquerda e ilustração na página direita, sendo que a ilustração ocupa menos de 50% da página, deixando uma grande moldura branca em torno da imagem. Depois, a ilustração passa a ocupar 60% da página direita, depois 70%, então 80%, 90%, até ocupar toda a página do lado direito. Quando o menino sai da floresta e

²¹ The unique character of picturebooks as an art form is based on the combination of two levels of communication, the visual and the verbal. Making use of the semiotic terminology we can say that picturebooks communicate by means of two separate sets of signs, the iconic and the conventional.

²² The unique character of picturebooks as an art form is based on the combination of two levels of communication, the visual and the verbal. Making use of semiotic terminology we can say that picturebooks communicate by means of two separate sets of signs, the iconic and the conventional.

vai explorar o oceano, a ilustração passa ocupar, além da página da direita, parte da página esquerda. Ao chegar ao lugar onde vivem os monstros, ao que o título do livro (reparem que o título também já fazia parte da narrativa), as ilustrações ganham ainda mais espacialidade. Até que, no auge da história, as ilustrações ocupam a totalidade da página dupla. Sem nenhuma moldura branca e sem nenhum texto verbal, apenas visual. Sendak coloca não uma, mas uma sequência de três páginas duplas de ilustrações cheias, sem texto. E quando Max resolve deixar o lugar onde vivem os monstros, as ilustrações voltam a ocupar menos espaço, também gradativamente. Quanto mais vai se afastando do mundo da imaginação e voltando ao mundo real, do seu quarto, as ilustrações voltam a ocupar cada vez menos espaço. Até que, na última página, temos apenas texto e espaços em branco, sem ilustrações. O que, neste contexto, também é uma mensagem visual muito forte.

Figura 34: Seis páginas duplas do livro ilustrado *Onde vivem os monstros* como exemplo de espacialidade da imagem como parte da narrativa. Ordem de aparição no livro: primeira coluna de cima para baixo, em seguida, segunda coluna de cima para baixo.



Fonte: SENDAK, 2009.

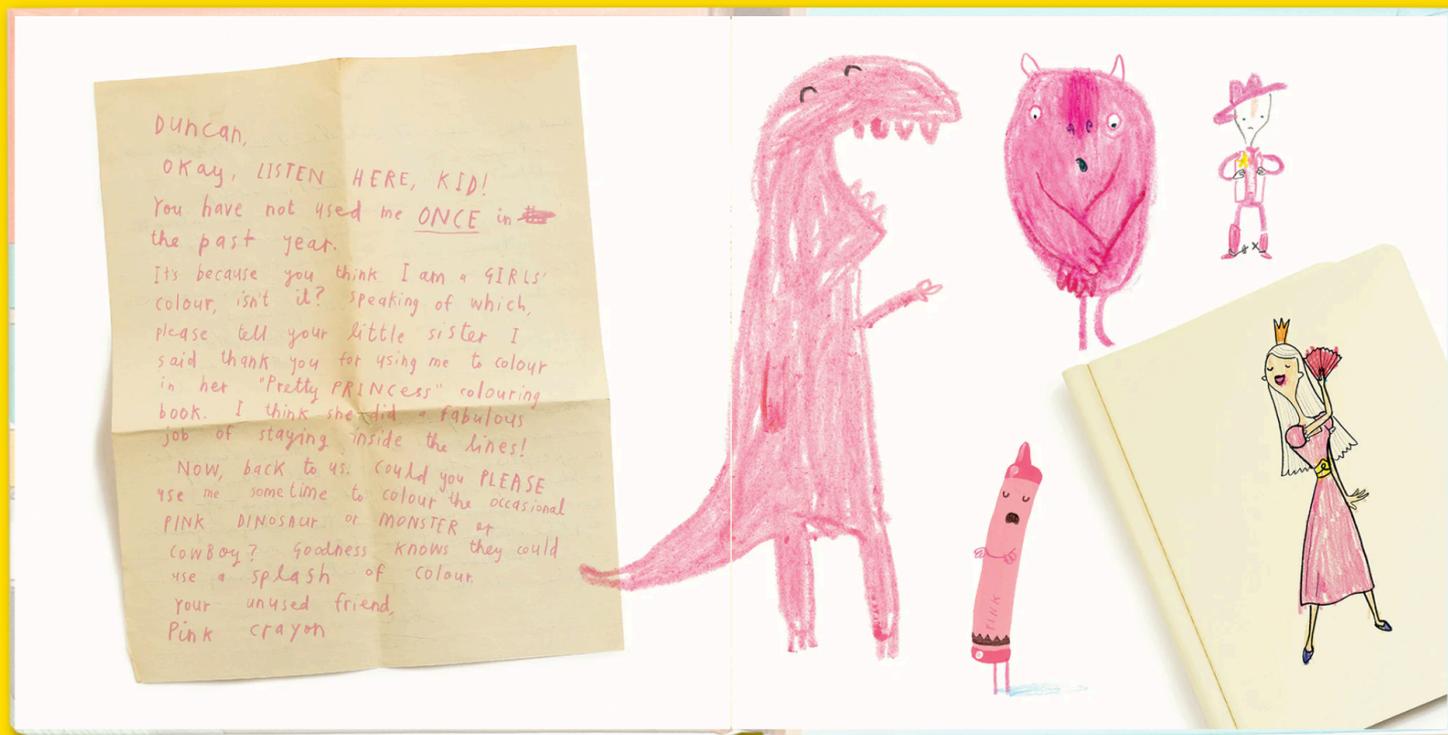
E essa inter-relação entre texto e imagem, existente nos livros ilustrados, acaba gerando uma característica imagética ao texto. Se texto e ilustração são, praticamente, uma coisa só, é natural dizer que o texto é também parte da imagem. Assim como as imagens, já é sabido, também têm sua função textual. Ou seja, imagem também é texto e texto também pode ser imagem. Tudo isso está relacionado ao projeto gráfico e à concepção visual do livro.

Também se identifica claramente no livro ilustrado contemporâneo uma tendência à plasticidade das mensagens linguísticas. O texto pode, assim, se integrar à imagem a ponto de ser produzido com as mesmas ferramentas e as mesmas técnicas. São muito comuns os textos escritos com pincel, ou com o mesmo lápis do contorno das imagens. (LINDEN, 2018, p. 95).

O texto é, afinal, imagem, como explica o cartunista americano Will Eisner (2010): "As palavras são feitas de letras, letras são símbolos elaborados a partir de imagens que têm origem em formas comuns, objetos, posturas e outros fenômenos reconhecíveis" (EISNER, 2010, p. 8). E a forma como são inseridas em uma obra também ajuda a dar sentido à mensagem: "as letras de um alfabeto escrito, quando escritas num estilo particular, contribuem para dar sentido. Nesse aspecto, não diferem da palavra falada, que sofre influência das mudanças de inflexão e nível sonoro. (EISNER, 2010, p. 9).

The day the crayons quit, de Drew Daywalt (2014), ilustrado por Oliver Jeffers, conta a história de um grupo de giz de cera que moram numa mesma caixa de giz pertencente a um menino chamado Duncan. Esses gizes estão revoltados com o menino pela maneira com que são utilizados. A indignação do giz de cera cor de rosa, por exemplo, é por estar cansado de nunca ser utilizado pelo menino que, provavelmente, segundo o próprio giz, acredita que não seja uma cor apropriada para meninos. A reclamação do giz de cera azul é por ser utilizado demais, o que faz com que ele já esteja muito pequeno, quase desaparecendo. O giz de cera vermelho não aguenta mais trabalhar tanto em datas festivas, como Natal e Dia dos Namorados. E as reclamações continuam chegando para o menino Duncan, todas por carta. A cada página dupla do livro conhecemos uma nova carta escrita por um giz diferente. E os textos dessas cartas, que são todo o conteúdo de texto do livro, vêm escritos à mão, por Jeffers, em uma imagem de um papel realista, como se fossem cartas de verdade. É o texto transformado em imagem, deixando ainda mais clara essa característica dos livros ilustrados onde textos e ilustrações formam, juntos, uma unidade.

Figura 35: Página dupla interna de *The day the crayons quit* como exemplo de texto integrado à imagem.



Fonte: DAYWALT, 2014.

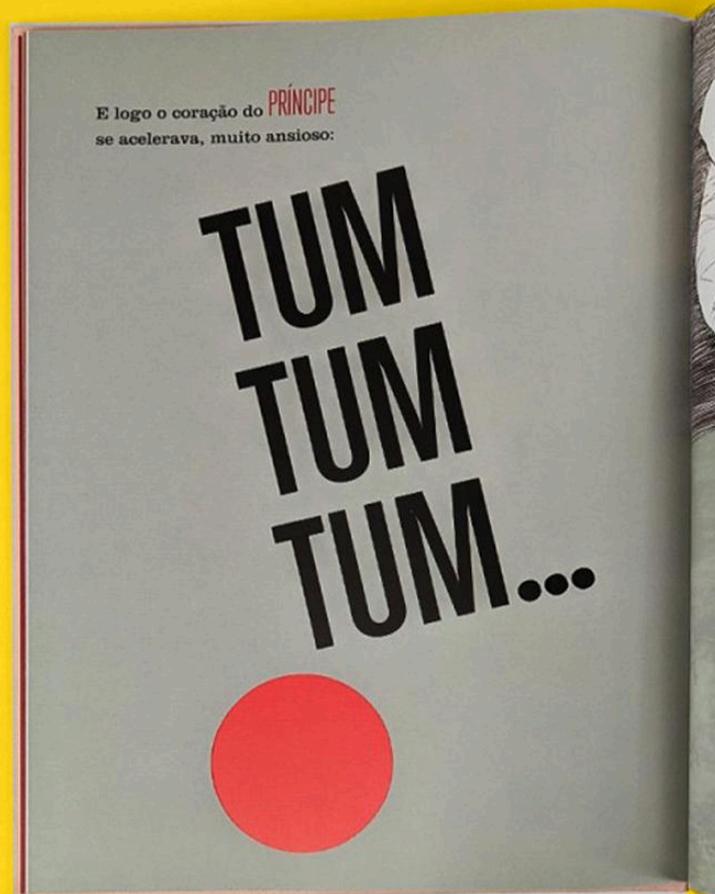
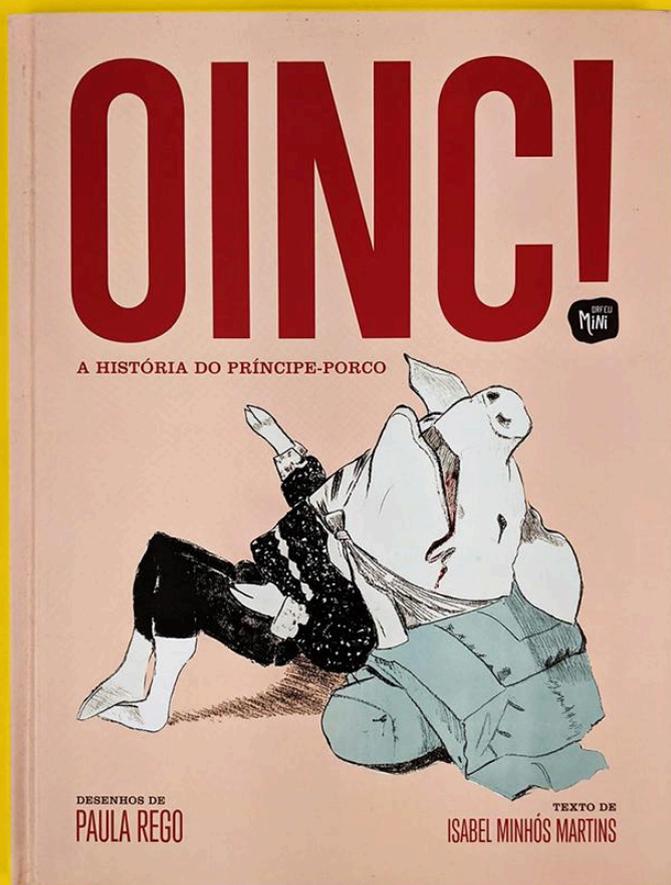
A tipologia de um livro ilustrado nunca é (ou pelo menos não deveria ser) aleatória. Só o fato de se optar por um estilo de tipografia específico já pode ser considerado um uso imagético do texto. Por isso, alguns autores costumam ir ainda mais longe neste sentido, ousando e experimentando formas de se desenhar com as letras. É comum, por exemplo, uma página trazer uma palavra ou frase em tamanho maior do que as outras para dar ênfase a essa frase ou palavra. Isso é dar uma função imagética ao texto. "Muitos são os livros ilustrados que trabalham uma equivalência entre o sentido do texto e sua apresentação formal, um pouco como que juntando o gesto à palavra" (LINDEN, 2018, p. 94).

Quando decidiram transformar em livro ilustrado um antigo conto popular italiano escrito por Straparola, a autora Isabel Minhós Martins (2011) e a ilustradora Paula Rego descobriram que apenas algumas ilustrações originais do conto eram conhecidas e estavam preservadas. A solução que encontraram para completar o livro que chamaram de *Oinc: a história do príncipe-porco*, foi usar o texto imageticamente para ajudar a contar a história.

A história do príncipe porco é uma história tradicional, antiga, mas a Paulo Rego não ilustrou todos os momentos da história. Ou seja, havia ali algumas interrupções em que não havia ilustração. Então, de certa forma, tinha que se trabalhar com esse material visual e que fosse possível que ele contasse toda a história [...] Foi uma forma de criar imagens novas a partir de outras que já existiam previamente, porque não iam ser criadas novas imagens para o livro. (MARTINS, 2022, entrevista)

Assim, um "buá, buá", gritado pelo menino-porco ocupou uma página inteira para dar ideia da intensidade daqueles gritos. O "tum, tum, tum" de um coração que bate mais forte, ansiosamente, foi escrito em letras negritadas e pausadas, uma em cada linha, em tamanho pelo menos dez vezes maior do que as outras palavras da frase da qual a expressão fazia parte. E a palavra "ploft" que representava o nascimento do menino porco ficou enorme, pesada, na vertical, com leitura de cima para baixo, para indicar a direção e o vigor do nascer de um porco na vida real.

Figura 36: Capa e página interna de *Oinc: a história do príncipe porco*, como exemplo de livro



ilustrado que faz uso do texto com função imagética.

Fonte: MARTINS, 2011.

O fato é que essa presença de imagens nos livros ilustrados já é tão natural e assimilada, tanto por criadores como leitores, que estamos em um ponto em que a estranha ausência delas pode ser usada como parte da narrativa. Seja incluindo uma ou algumas páginas em branco (sem a presença de imagem e às vezes até de texto) para pontuar um acontecimento importante na história. Ou, como fez Novak (2015), em seu *O livro sem figuras*, que ancorou toda a narrativa do livro no fato dele não conter nenhuma ilustração em seu conteúdo e ainda assim se considerar um livro ilustrado. Do ponto de vista do conceito de imagem no senso comum ou até mesmo nas definições contidas nos dicionários, talvez pudéssemos dizer que Novak, de fato, não utiliza imagens em seu livro, apenas textos. Porém, em vários

momentos da narrativa, o autor utiliza o artifício, que citamos há pouco, dos textos com função imagética. Por exemplo, no trecho em que o autor cita um *tamanduá robô*, essa expressão é escrita na página com uma fonte diferente das outras palavras: uma tipologia com um efeito pixelado, como se fosse formada por vários quadradinhos, assim como é o efeito visual de uma palavra escrita em uma tela de computador, quando vista muito de perto, fazendo referência à tecnologia de construção de robôs.

Figura 37: Página dupla interna de *O livro sem figuras*.



Fonte: NOVAK, 2015.

3.3 Cor

As cores, da mesma forma, podem ser consideradas partes da ilustração, sejam elas aplicadas nas imagens, nos textos ou em outros paratextos. Quando

uma única palavra tem cor diferente do restante do texto, por exemplo, dá-se um destaque maior a aquele vocábulo e isso certamente vai ser anotado e interpretado pelo leitor de alguma forma.

Muitas vezes as cores estão ali não apenas para destacar, frisar, diminuir ou aumentar a importância de outro elemento, mas para serem as protagonistas, ou os fios condutores da narrativa. Uma decisão, por exemplo, por fazer um livro todo (ou quase todo) em preto e branco, por exemplo, nunca poderia ser considerada aleatória em um livro ilustrado. Assim como uma decisão por um livro extremamente colorido.

Em *Sidewalk Flowers*, de JonArno Lawson (2015), as ilustrações das primeiras páginas são todas em preto e branco, exceto por um detalhe, o casaco vermelho com capuz utilizado pela protagonista. O que faz com que a menina seja o foco de todas as ilustrações. E mais, induz o leitor a refletir sobre esta cor e os motivos pelos quais somente o casaco da pequena protagonista tem cor. Na história, a menina está andando nas ruas de uma grande cidade com seu pai. Pelo modo como ela observa tudo à sua volta, percebe-se que aquela cidade é uma grande novidade para ela e até a assusta um pouco. A seriedade das pessoas na rua, a individualidade das pessoas, a falta de comunicação entre elas, a forma como ignoram os mais necessitados, tudo isso justifica a ausência de cor no mundo observado pela criança. Assim como a sua ingenuidade, pouca experiência e afastamento daquela realidade dura a faz ser a única personagem com alguma cor. E à medida que a garota vai encontrando, nas brechas de concreto da cidade, flores, sinais de vida e esperança, esse mundo começa a ganhar cores. E quando ela distribui essas flores, ou esse amor, para as pessoas que vai encontrando e nem conhece, tudo vai se colorindo por completo. Isso são as cores assumindo o papel de personagens protagonistas em uma história.

Outra reflexão provocada pelas ilustrações e pelas cores utilizadas vem de uma quase inevitável comparação de uma personagem conhecida dos contos de fadas, Chapeuzinho Vermelho, que também é levada, embora de forma brutal, a se deparar com aspectos sombrios da realidade, para os quais a jovem criança não acostumada ou, sequer, preparada.

Figura 38: Duas páginas duplas internas de *Sidewalk Flowers*.



Fonte: LAWSON, 2015.

Em *Flicts*, Ziraldo (1976) faz isso de forma literal. As cores são os personagens do livro. *Flicts* é uma cor muito rara e triste por ainda não ter

encontrado seu lugar no mundo. O autor então vai comprando flicts com as cores mais usadas, mais conhecidas e que, por isso, já possuem uma personalidade percebida pelos leitores. E faz isso explorando a materialidade do livro. Para mostrar a força do vermelho, pinta uma página dupla inteira de vermelho. Faz o mesmo para mostrar a imensidão da luz do amarelo. E para mostrar a fragilidade da desconhecida cor, colore apenas uma estreita faixa horizontal, no canto direito da página da direita. Uma utilização não apenas das cores, mas do projeto gráfico como um todo, que explora a materialidade do livro de forma, até então, nunca (ou muito pouco) utilizada na literatura brasileira.

A partir de *Flicts* o livro infantil brasileiro avança em termos de experimentação; redimensiona-se a concepção gráfica desse objeto e também a leitura. Torna-se necessário atualizarem-se os instrumentos de recepção do leitor, que deve passar da percepção fragmentária (que separa texto verbal e imagem em leituras independentes, justapostas), linear (que lê apenas em linha reta horizontal, em andamento sucessivo) e predominantemente linguística (supremacia da palavra para a construção dos significados) a um olhar semiótico (aberto à interposição de códigos, ao acasalamento de signos, geradores da leitura em mais de uma direção). (CASCARELLI, 2007, p. 35)

Outro exemplo de cores na narrativa encontramos em *The day the crayons quit* (ver figura 35). Na história, os gizes de cera mandam cartas para o menino, dono dos gizes, com reclamações e reivindicações. Cada carta é assinada por uma cor diferente. As ilustrações, naturalmente, foram todas feitas com gizes de cera, e cada página dupla tem a predominância da cor-personagem que assina a carta ilustrada ali.

3.4 Tipologia

A escolha das fontes, ou tipos gráficos, é uma questão de extrema importância nos livros ilustrados, pois influenciam diretamente na compreensão daqueles textos. Geralmente, os criadores optam por fontes mais informais para textos em tom de humor, fontes mais formais para textos mais informativos, fontes mais rebuscadas para histórias ambientadas em tempos antigos e assim por diante.

Em livros que se caracterizam pela pouca presença de texto, quantitativamente, falando, essa escolha passa ser ainda mais importante, segundo Isabel Minhós Martins:

O álbum ilustrado é um livro que tem tão pouco texto, o sítio onde o texto está na página, o modo como ele é destacado, às vezes ver uma frase que é mais pequena do que as outras... são elementos muito importantes também para o ritmo do livro e para a relação do leitor com o texto. Por isso, não se pode desperdiçar essa oportunidade, tendo em conta que temos tão poucas palavras e tão pouco espaço para o texto. Eu acho que isso é mais um recurso também, que pode ser utilizado para contribuir depois para a leitura do livro como um todo. (MARTINS, 2022, entrevista)

As ilustrações de *A vida não me assusta*, (Angelou, 2018) são de Jean-Michel Basquiat, um neoexpressionista nova-iorquino, que começou sua carreira no graffiti. E a tipografia escolhida para o texto do livro remete ao trabalho do artista, que costumava escrever palavras e frases à mão em suas obras.

Figura 38: Página dupla de *A vida não me assusta*, como exemplo de tipografia escolhida com base



na narrativa.

Fonte: ANGELOU, 2018.

Nikolajeva e Scott dizem que os tamanhos e tipos de letras escolhidos para a capa podem influenciar no significado que o título vai passar aos leitores: "Os

exemplos mostram como esse elemento ajuda a realçar a mensagem do livro. Vemos isso claramente quando comparamos publicações originais com traduções estrangeiras, que muitas vezes usam uma fonte diferente para o título." (2001 p. 244).

A tipologia escolhida para alguns paratextos de *Vestido de menina*, de Tatiana Filinto (2011), com ilustrações de Anna Cunha, é feita à mão e remete aos fios que a protagonista vai recolhendo no decorrer da história e usa para tecer seu vestido. E, respeitando o espaçamento entre as palavras que a língua portuguesa exige, um fio une sempre uma palavra à outra.

Figura 39: Capa de *Vestido de menina*, como exemplo de escolha de fontes como parte da narrativa.



Fonte: FILINTO, 2011.

3.5 Nome de autor, de prefaciador, de tradutor e de editora

Assim como o título da obra, os nomes dos autores, prefaciadores, tradutores e das editoras costumam vir na capa, na lombada, na contracapa e na

ficha técnica dos livros. As funções principais são informativa e comercial. Por isso, quanto mais conhecidos publicamente essas pessoas, mais destaque costuma-se dar aos seus nomes nas diversas partes dos livros.

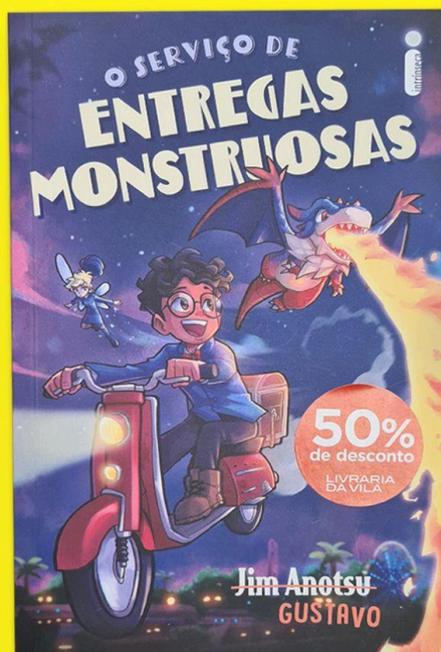
Principalmente, quando incluídos na capa, esses nomes podem influenciar bastante na percepção do conteúdo daquela obra. Em obras que abordam temas mais específicos, autores reconhecidos por seus saberes naquela área, certamente trarão mais credibilidade a esses títulos. Portanto, seus nomes, seja como autores, prefaciadores ou tradutores, tendem a ganhar mais destaque no projeto gráfico do livro. Um exemplo está em *Pequeno manual antirracista*, de Djamila Ribeiro (2019), filósofa e reconhecida ativista brasileira (definição que consta na orelha do livro): a capa da obra traz o nome da autora com tamanho e destaque maior até mesmo do que o título do livro ou qualquer ilustração.

Em *Este livro está fora de controle* (ver figura 24, página 119), o nome da editora, Panda Books, aparece, junto ao nome do autor, Richard Byrne (2017), de ponta cabeça, já indicando que o *fora de controle* do título se refere à bagunça que vai acontecer na história. E, de fato, personagens e cenários ficam, literalmente, de cabeça para baixo em algumas páginas.

Pode acontecer também de nomes de autores serem omitidos ou até mesmo substituídos por codinomes ou pseudônimos. Houve um tempo, por exemplo, em que as mulheres não podiam ou preferiam não assinar suas obras com nomes verdadeiros e acabavam criando pseudônimos masculinos. Seja porque viviam em uma sociedade onde as mulheres não tinham permissão de escrever, seja porque viviam em sociedades extremamente machistas e julgavam que as chances de suas obras serem lidas e aceitas pelo público eram maiores caso fossem assinadas por nomes masculinos. E não é preciso ir muito longe para encontrar exemplos assim. Joanne Rowling, a autora da série *Harry Potter*, sempre utilizou o pseudônimo J. K. Rowling para assinar suas obras. Pois, como relata Marília Marasciulo, em uma reportagem publicada pela edição online da revista *Galileu*, um de seus editores a aconselhou a usar apenas as iniciais de seu nome, pois "não acreditava que meninos queriam ler livros sobre um bruxinho escrito por uma mulher". (MARASCIULO, 2018). Vale lembrar que o primeiro livro da série foi publicado no ano de 1997.

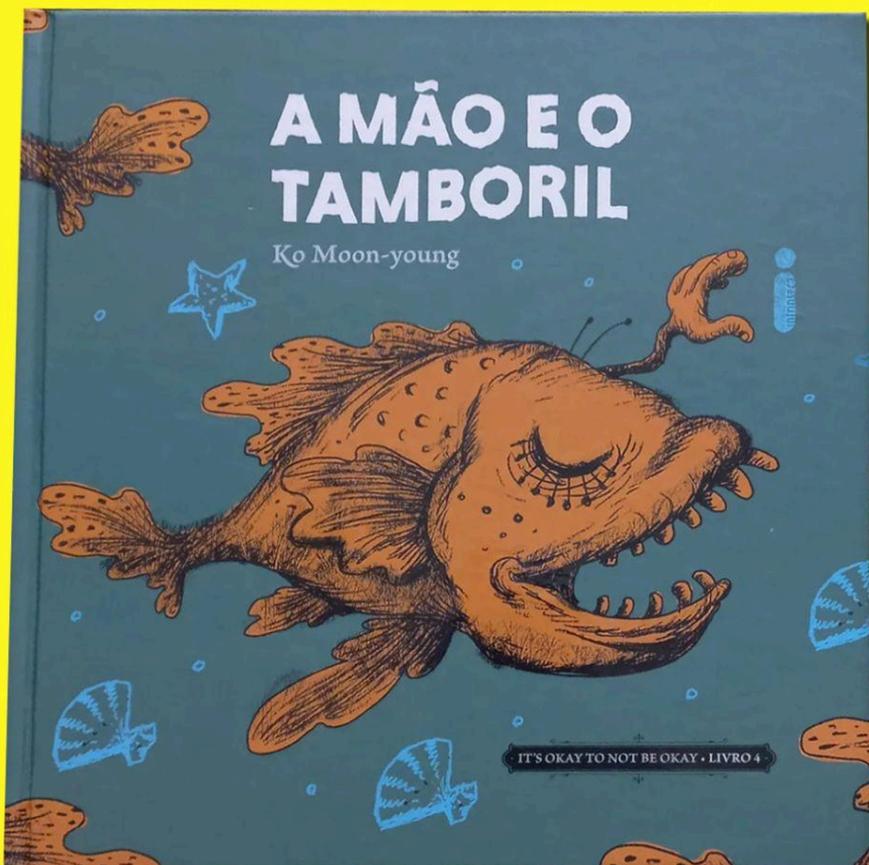
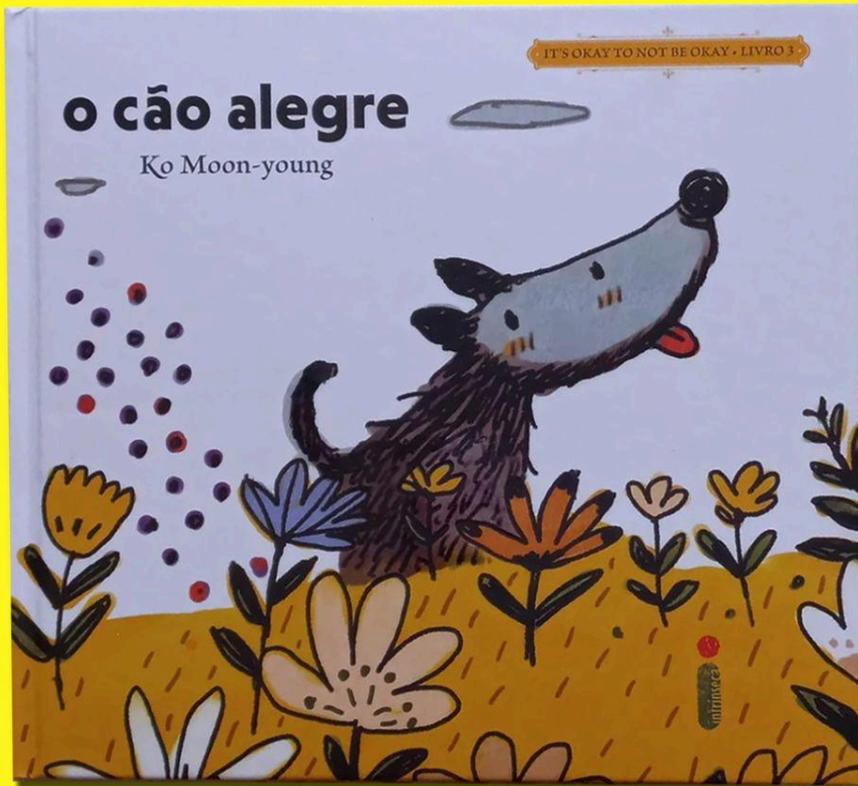
Esses paratextos, como todos os outros, podem ser utilizados também com uma função narrativa ainda mais presente. A capa de *O serviço de entregas monstruosas* apresenta o nome do autor Jim Anotsu (2021) riscado, com o nome de um outro autor escrito à mão, por cima: Gustavo. O livro traz a história de quando um povo mágico teria supostamente se revelado para a humanidade. E o personagem principal, Gustavo, abre uma empresa de transporte e entregas dos objetos mágicos, poderosos e valiosos que fazem parte desta nova realidade que se apresenta. Gustavo é também o narrador do livro. Neste contexto, o livro aproveita para fazer uma brincadeira, como se o personagem, Gustavo, fosse o autor do livro. E como se o autor, Anotsu, fosse a pessoa que traduziu a história para o português. A edição inclui, inclusive, um prefácio, em forma de nota da editora, onde ela se desculpa pela *tradução* de Anotsu, que, pode estar mal feita e difícil de entender: "O Sr. Jim Anotsu, tradutor, ao verter (traduzir) para o português um texto originalmente escrito em mineirês escolheu palavras esquisitas e nem sempre se manteve fiel ao texto original." (Anotsu, 2021).

Figura 40: Capa de *O serviço de entregas monstruosas*, como exemplo de nome de autor como parte da narrativa.



Outro exemplo de nome de autor como parte da narrativa está na coleção de livros ilustrados da autora coreana Jo Young (2021). Os livros foram escritos por Young originalmente para o roteiro de uma série coreana de televisão e *streaming* de conteúdos audiovisuais chamada *It's ok to not be ok*, onde a personagem principal, Ko Moon-young, é uma escritora de livros ilustrados com foco no público infantil. Ou seja, na série, os cinco títulos da coleção, *A mão e o tamboril* (2021a), *Criança zumbi* (2021b), *Em busca de feição real* (2021c), *O cão alegre* (2021d) e *O menino que se alimentava de pesadelos* (2021e), foram escritos pela personagem. E quando Jo Young resolveu aproveitar o sucesso da série televisiva para publicar, de fato, os cinco livros no mercado editorial, ao invés de assinar a autoria com o seu nome, os livros foram para venda com o nome da personagem da série de televisão, Ko Moon-young, como autora das histórias, sem sequer mencionar o nome de Young na capa. As folhas de rosto repetem essa informação de autoria do livro como sendo de Ko Moon-young, e ainda trazem um autógrafo fictício dela. O nome da verdadeira autora só é informado na ficha técnica do livro que foi inserida, estrategicamente, na última página dos livros. Mesmo assim, não há uma explicação ou uma indicação muito clara de que Jo Young é a verdadeira autora e, talvez, somente os leitores mais atentos perceberão esta informação.

Figura 41: Capas de *O cão alegre* e *A mão e o tamboril*, assinadas pela personagem da série televisiva que deu origem aos livros.



Fonte: YOUNG, 2021d; YOUNG, 2021a.

Em *The day the crayons quit*, os nomes do autor, Drew Daywalt (2014), e do ilustrador, Oliver Jeffers, foram totalmente incorporados à ilustração, virando, assim como o título, placas de protesto nas mãos dos gizes de cera que estão insatisfeitos com a maneira que são tratados pelo dono. O nome de Jeffers, inclusive, aparece de ponta cabeça, o que pode acabar chamando ainda mais atenção para ele.

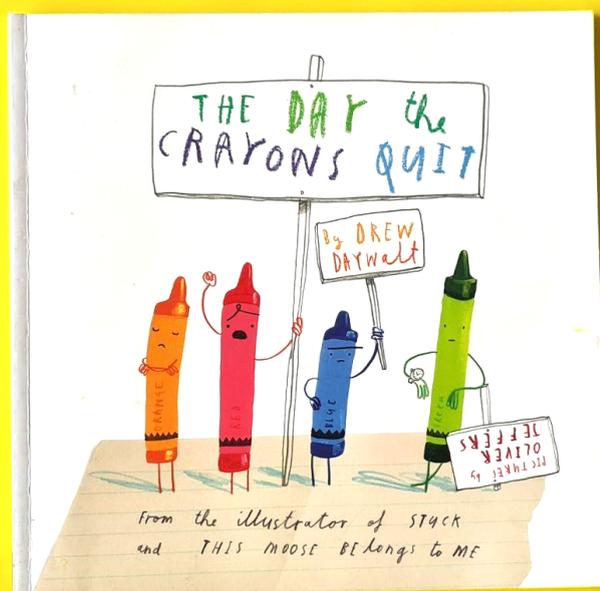


Figura 42: Capa de *The day the crayons quit*.

Fonte: DAYWALT, 2014.

3.6 Dedicatória

A dedicatória, quando incluída nos livros ilustrados, costuma receber uma página inteira para ela. Ainda que seja curta (e geralmente é). É um espaço onde os autores costumam incluir uma homenagem ou um agradecimento a pessoas importantes na sua vida ou que contribuíram de alguma forma para que aquela obra fosse criada, produzida ou publicada.

O uso intencional (e premeditado) das dedicatórias como parte da narrativa talvez seja menos frequente, mas também acontece. Em *O pequeno príncipe*, Antoine de Saint-Exupéry faz uma utilização oportuna da dedicatória. No primeiro capítulo, o personagem vai trazer uma reflexão profunda sobre os conceitos de criança e adulto, e suas capacidades de imaginação. Porém, ele já abre esta discussão na própria dedicatória do livro, que aparece antes do primeiro capítulo: "Peço perdão às crianças por dedicar este livro a um adulto. Tenho uma boa razão: esse adulto é meu melhor amigo no mundo. Outro motivo: ele é capaz de compreender inclusive os livros infantis." (SAINT-EXUPÉRY, 2017, p. 1).

Figura 43: Dedicatória de *O pequeno príncipe*, como exemplo de dedicatória como parte da



narrativa.

Fonte: EXUPÉRY, 2017.

Outro exemplo é encontrado em *Vazio*. Obra que mostra a história de Júlia, uma menina que procura entender e encontrar uma solução para o sentimento de vazio que tem dentro de si. E Anna Llenas (2018) utiliza a dedicatória do livro já para introduzir o assunto, desejando aos leitores que encontrem aquilo que buscam, fazendo um paralelo à busca da personagem, Júlia. E a frase que a autora

coloca como dedicatória é curta, em tipologia pequena, deixando a página, que é bem grande, vazia, toda branca, sem uma ilustração sequer.



Figura 44: Dedicatória de *Vazio*, como exemplo de dedicatória como parte da narrativa.

Fonte: LLENAS, 2017.

3.7 Número de página (ou fólio)

Normalmente, quando se pensa em livros o que vem à cabeça são textos de vários gêneros: literário, filosófico, histórico, ensaístico etc., impressos sobre páginas. Pouco interesse se tem pelo papel, pela encadernação, pela cor da tinta, por todos os elementos com que se realiza o livro como objeto. Pouca importância se dá aos caracteres gráficos e muito menos aos espaços brancos, numeração das páginas, e todo o resto. (MUNARI, 2008, pág. 210)

Numerar as páginas é um recurso que pode ter algumas funções importantes, como encontrar com mais facilidade trechos e capítulos de um livro; citar e referenciar frases e passagens de um livro, para facilitar o trabalho de um leitor de marcar a página onde interrompeu a leitura; entre outras funções.

E, algumas vezes, os autores acabam aproveitando para inserir esse paratexto na narrativa de forma mais direta, o que pode (e já foi feito) de várias

formas. Mo Willems (2015) utilizou esses fólhos em *Estamos em um livro!* Na história, os dois personagens principais, Porquinha e o elefante Geraldo, logo nas primeiras páginas percebem que estão em um livro. E que estão sendo observados por leitores. Ficam animados com a descoberta, lisonjeados por estarem despertando o interesse e curiosidade das pessoas que estão lendo a obra e também interagem com essas pessoas. E quando estão na página de número 49, Porquinha lembra que em algum momento o livro vai acabar. E vão conferir no canto inferior da página direita em qual página o livro terminará: a ilustração simula Porquinha puxando as pontinhas das páginas para conferir o número da última página do livro, que descobre ser a página de número 61. Na página dupla seguinte, Geraldo ainda se desespera ao descobrir que já estão na página 51 (ele está apontando para o canto inferior da página, onde está impresso o número).

Figura 45: Páginas duplas internas de *Estamos em um livro!*, como exemplo de números de páginas utilizados como elementos narrativos.



Fonte: WILLEMS, 2015.

Branca de Neve e as sete versões, traz um exemplo diferente de uso dos fólhos como parte da narrativa, tornando a obra ainda mais interativa. Ao longo da obra, a dupla de autores, Pimenta e Torero (2011), vai fazendo perguntas aos leitores que, de acordo com as suas decisões, são orientados para qual página

devem seguir e continuar a leitura da história. Desta forma, apenas o início da história é fiel às versões mais conhecidas deste conto de fadas. Aqui, Branca de Neve também foi criada por uma madrasta que tem inveja de sua beleza. Porém, as semelhanças param por aí. Pois, já na página 7 os leitores precisam fazer a primeira escolha, que pode mudar muito o curso da história. É quando a madrasta faz a tão conhecida pergunta ao seu espelho mágico: "Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?". Caso o leitor queira que o espelho minta para a madrasta, deve passar para a página 8. Mas se o leitor preferir que o espelho seja sincero com a madrasta da Branca de Neve, deve pular para a página 10. E durante as 51 páginas do livro, muitas outras perguntas são feitas aos leitores e ainda mais possibilidades de histórias vão sendo criadas. Um casamento entre Branca de Neve e o caçador, Branca de Neve preparando uma torta de maçã envenenada para os sete anões e uma Branca de Neve vampira são algumas das possíveis alterações na trama da famosa princesa.

Figura 46: Página dupla de *Branca de Neve e as sete versões*, como exemplo de número de página utilizado como elemento narrativo.



Fonte: PIMENTA; TORERO, 2011.

3.8 Ficha técnica e ficha catalográfica

Esses dois elementos, ficha técnica e ficha catalográfica, geralmente estão numa mesma página do livro e possuem funções parecidas. Podem vir tanto no início quanto no final do livro. A página ao lado da folha de rosto, o verso da folha de rosto e a última página do livro são alguns dos locais preferidos de diagramadores e editores de livros.

A ficha catalográfica reúne informações como nome dos autores, dos ilustradores, dos tradutores, editora, ano de publicação, título, tema do livro e faixa

etária indicativa. E essas informações são sempre dispostas de forma padronizada, pois sua função é auxiliar bibliotecas, bibliotecários, livreiros e outros profissionais do livro na seleção, catalogação, compra e organização dos livros. Do ponto de vista conceitual, a ficha catalográfica não é um item obrigatório em um livro. Mas do ponto de vista legal, sim, pelo menos no Brasil. De acordo com a Câmara Brasileira do Livro:

Todos os livros publicados devem conter a Catalogação na Publicação, padrão internacional estabelecido em 1976 (Cataloging-in-Publication – CIP). No Brasil, de acordo com a Lei 10.753 de 30 de outubro de 2003, a adoção da Ficha Catalográfica é obrigatória (CBL, 2022).

A ficha técnica existe para fornecer as principais informações acerca da produção do livro, principalmente aquelas não incluídas na ficha catalográfica. Para dar crédito (citar os nomes e funções) a todos os profissionais envolvidos diretamente na execução da obra. E também dados técnicos e materiais utilizados na produção, como tipo de papel, impressora, acabamento, quantidade de cópias impressas (tiragem), entre outras informações.

Logicamente são informações muito técnicas, pouco atrativas a alguns leitores, o que torna mais difícil e, conseqüentemente, menos comum encontrarmos obras que relacionam esses elementos com a narrativa da obra. Porém, se esses limites impostos pelo suporte de leitura e por alguns dos elementos quase obrigatórios de um livro podem parecer limitadores, muitas vezes eles são justamente o ingrediente que vai despertar a criatividade desses autores. A indústria cinematográfica é um bom exemplo de utilização criativa dos créditos dos filmes que produz. Já é comum ao final das obras criarem uma narrativa própria, especialmente para a passagem dos créditos finais: animações que interagem com os textos dos créditos, cenas extras, cortadas da edição principal do filme, que aparecem ao lado dos textos dos créditos ou até mesmo, a título de curiosidade, erros de gravação e cenas de bastidores. Mas esse costume foi criado por uma razão: tentar manter os espectadores na sala de projeção para a leitura dos créditos. Pois, como essas informações, em geral, aparecem somente após o final do filme, eram poucos os espectadores que ficavam até o final dos créditos, o que parecia frustrar os profissionais envolvidos na produção (pois é justamente nesta parte onde aparecem os seus nomes e funções naquela obra).

Um bom exemplo de utilização da ficha técnica em livros ilustrados está em *Lá em casa somos*, de Isabel Minhós Martins (2012). O livro traduz, em números, tudo o que há na casa do narrador, que é uma criança. Ela começa contando que moram 6 pessoas na casa, e traduz isso em números pouco convencionais e, por isso, divertidos: "lá em casa somos 78 dedos, 20 dedinhos e 20 dedões... o que dá 118 unhas que minha mãe corta todos os domingos". Depois, quando se percebe que está incluído aí um bicho de estimação, as listas vão ficando ainda mais engraçadas: "lá em casa somos 5 pares de pernas, 4 patas e uma dezena de pés". Pois, na edição brasileira do livro, da Cosac Naify, o texto da ficha técnica foi redigido no mesmo estilo dos outros textos do livro. A diagramação também acompanha a programação visual do restante do livro, o que integra essas informações à narrativa: "Este livro é uma edição de 2000 exemplares impressos no mês 8 de 2012 [...] em quatro cores que resultam em 5, (mais 1, o branco que já é próprio do papel). Tem 1 capa com 2 orelhas mais 32 páginas." (Martins, 2012, p. 32)

Figura 47: Página dupla interna e folha da segunda guarda de *Lá em casa somos*, como exemplo de ficha técnica utilizada como elemento narrativo.



LÁ EM CASA SOMOS
16 MAMILOS,
GRANDES
E PEQUENINOS.

QUANDO CHEGA
A PRIMAVERA
TODOS TOMAM
SOL NA VARANDA.

ESTE LIVRO É:

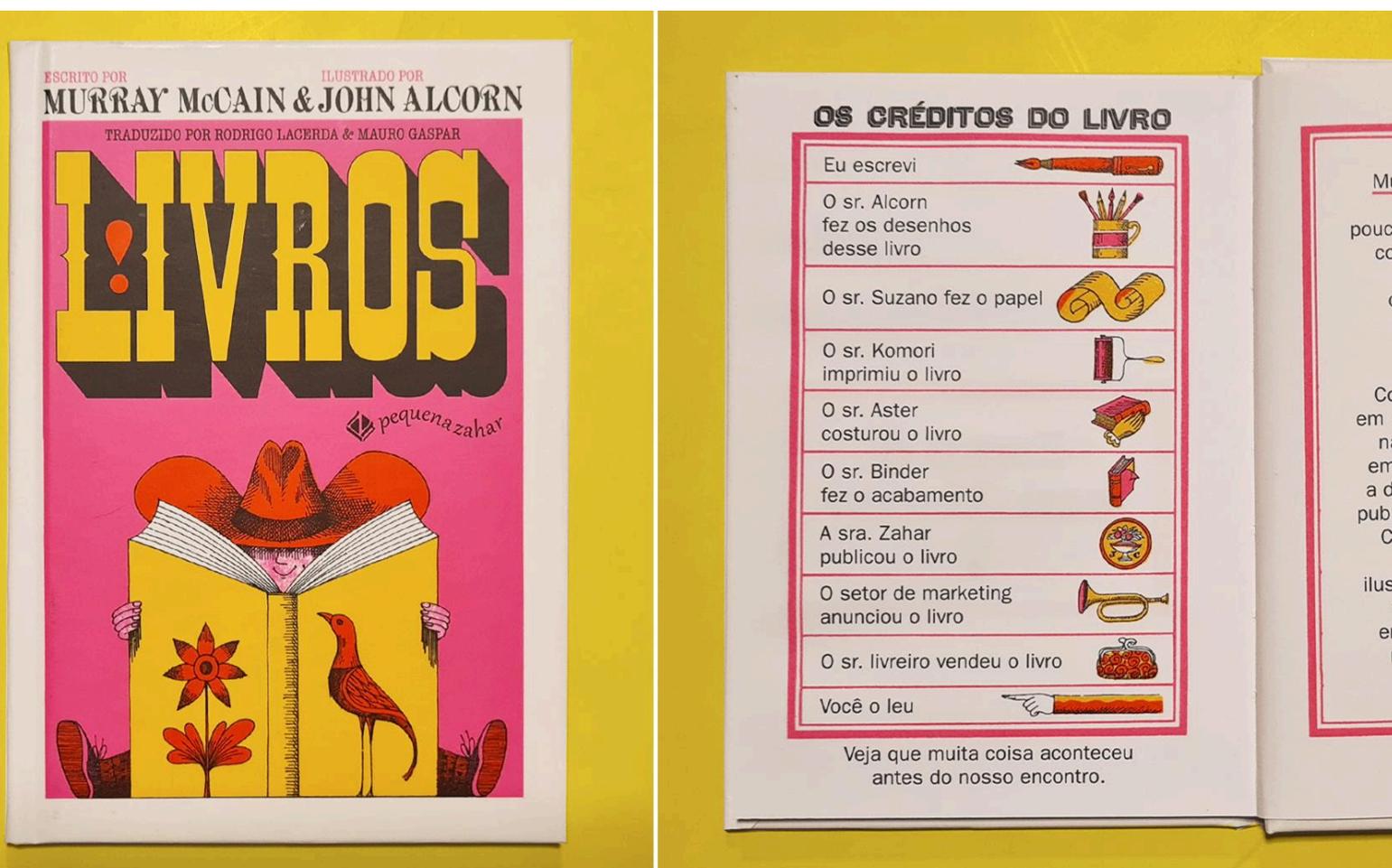
1 EDIÇÃO (POR ENQUANTO) DE 2000 EXEMPLARES
IMPRESSOS NO MÊS 08 DE 2012, NA GRÁFICA RR DONNELLEY
NUM PAPEL CHAMADO ALTA ALVURA (DE 150 GRAMAS POR METRO QUADRADO)
EM 4 CORES QUE RESULTAM EM 5, MAIS 1 (O BRANCO QUE JÁ É PRÓPRIO DO PAPEL).
E — CARACTERES DE TEXTO (CONTE VOCÊ MESMO E ESCREVA AQUI).

PARA A COMPOSIÇÃO, UTILIZOU-SE A FONTE CÃ,
QUE FOI CARINHOSAMENTE DESENHADA PELA ILUSTRADORA
MADALENA MATOSO, LÁ EM SUA CASA PORTUGUESA.

Fonte: MARTINS, 2012.

Outro exemplo está em *Livros*, obra onde Murray McCain (2014) fala justamente sobre livros, seu processo de produção, quais são os principais elementos que compõem uma obra literária, entre outras curiosidades sobre os livros. E a última folha da segunda guarda traz justamente os créditos do livro. E a maneira que McCain escolheu para incluir esses créditos na narrativa do livro foi ele mesmo escrever o texto, em primeira pessoa do singular, como o restante do livro. A diagramação, as cores e as fontes também seguem a mesma programação visual das outras páginas do miolo.

Figura 48: Capa e folha da segunda guarda de *Livros*, como exemplo de ficha técnica utilizada na

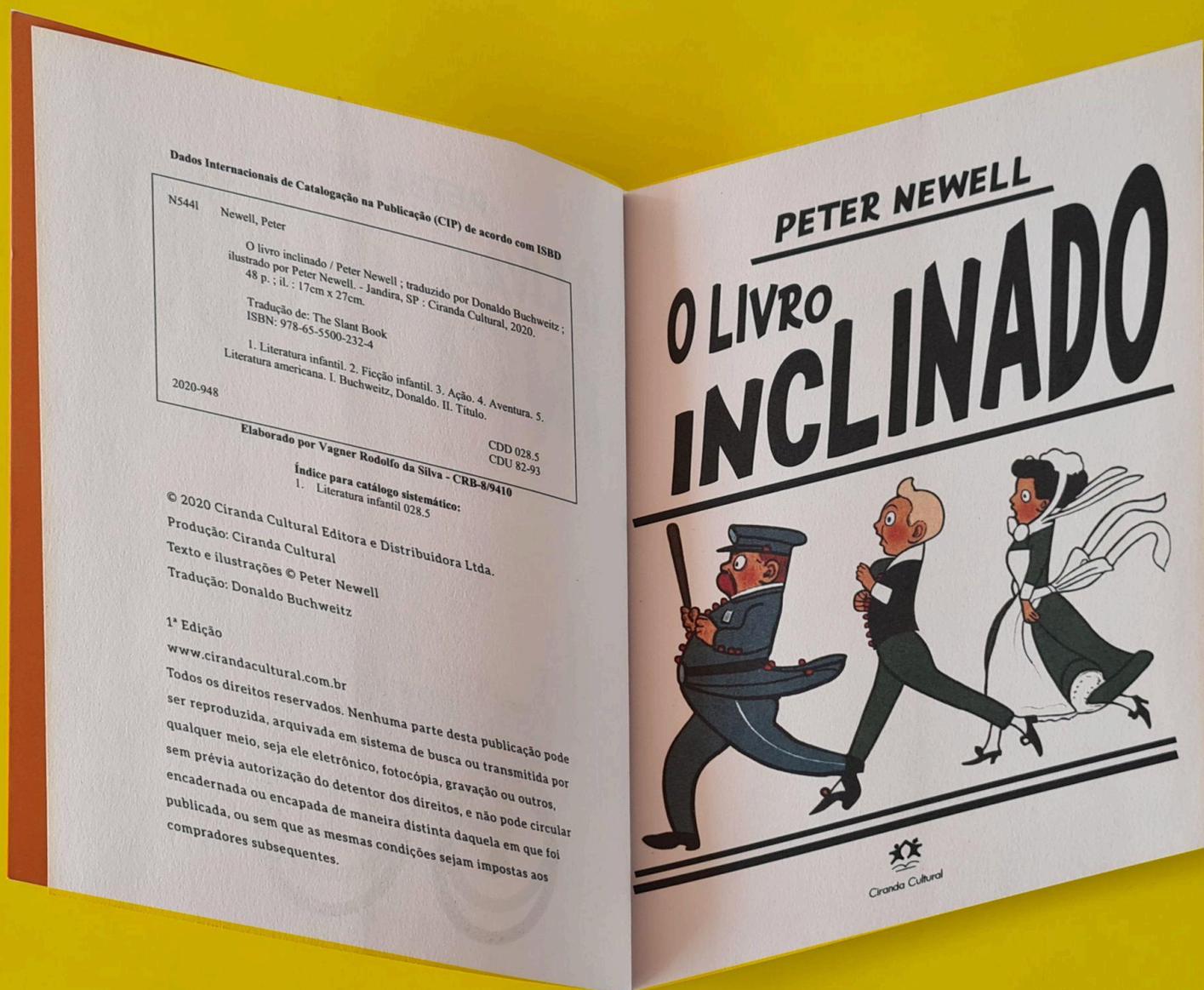


narrativa.

FONTE: MCCAIN, 2014.

Na edição brasileira de *O livro inclinado*, a ficha técnica e a ficha catalográfica também acompanham o formato inclinado do livro, o que coloca esses elementos dentro da narrativa. A folha de rosto, da mesma forma, traz informações inclinadas na página.

Figura 49: Ficha técnica, ficha catalográfica e folha de rosto de *O livro inclinado*, utilizadas como



parte da narrativa.

Fonte: NEWELL, 2020.

3.9 Espaços vazios

Da mesma forma que as páginas duplas dos livros ilustrados podem ser preenchidas em sua totalidade, com uma imagem, como fez, por exemplo, Sendak (2009) em *Onde vivem os monstros* (ver figura 12), elas também podem, intencionalmente, ser totalmente privadas de imagens, e até de textos, com efeito narrativo, como afirma, LEE (2012): "Uma página vazia sem contexto pode ser um erro de impressão, mas se o branco da página é essencial para adicionar sentido ao contexto, uma página sem palavras ou imagens não é uma página vazia" (LEE, 2012, p. 112).

Em *Vazio* (2017), Llenas utiliza esse recurso da página em branco, sem imagem, só com uma pequena frase, de apenas três palavras, próxima à margem direita da página da direita, para enfatizar um momento de crise da personagem Júlia. Após passar muito tempo à procura, sem êxito, de um objeto que ela acreditava que poderia solucionar o vazio que sentia por dentro, ela acaba sucumbindo. Essa página dupla, em branco, representa essa desistência, o colapso na vida da pequena personagem. E há aí um segundo recurso para potencializar esse impacto da página vazia: na página dupla anterior, a autora ilustrou um momento de caos, mostrando a personagem em cinco momentos diferentes, sempre com feições de tensão e ações que sugerirem muito movimento, com dezenas de objetos e móveis espalhados pela página, resultando numa grande poluição visual, o que causa um contraste ainda maior com a página dupla em branco que vem na sequência.

Figura 50: Sequência de duas páginas duplas, no livro *Vazio*, como exemplo de ficha técnica utilizada como elemento narrativo.

Fonte: LLENAS, 2017.

Em *Espelho*, Suzy Lee (2012) também recorre ao recurso das páginas em branco para ilustrar a passagem da personagem para a outra dimensão do espelho. A autora incluiu uma página dupla inteira sem sequer um texto ou uma imagem, como se ela ainda estivesse no caminho (ou perdida) entre essas duas dimensões, a da realidade e dos reflexos de um espelho. Nas duas páginas duplas anteriores, Lee coloca as cenas dessa transição para a outra dimensão, que foi acontecendo aos poucos. E este recurso das páginas em branco ainda foi utilizado em outros dois momentos da narrativa. Na primeira página dupla do livro, a página da esquerda está toda em branco e a página da direita tem a personagem solitária, sentada, cabisbaixa. Na página dupla seguinte a menina é surpreendida por seu reflexo na página da esquerda, que não está mais em branco. E, assim, muda o seu humor, ficando mais animada com aquela presença inesperada. A autora ainda utiliza a página em branco uma última vez na última página dupla, quando inverte essa lógica. Agora, a página da direita é que está vazia e a página da esquerda está a menina, novamente cabisbaixa, solitária e, neste momento, não sabemos mais se estamos vendo a própria menina ou seu reflexo.

Figura 51: Três páginas duplas da obra *Espelho*, como exemplo de espaços em branco como parte



da narrativa.

Fonte: LEE, 2021

O encerramento de *Onde vivem os monstros*, Sendak (2009), também acontece com uma página em branco, que, além de representar a ruptura completa do protagonista, Max, com o mundo mágico que acabou de visitar, a página em branco sem ilustrações ajuda a passar o sentimento de tranquilidade que tomou

conta de Max após a aventura que viveu, em contraste à angústia e raiva que sentia no início da narrativa. O texto, "ainda quentinho", se refere ao jantar do menino que está pronto, esperando por ele, ainda quentinho, e ajuda a reforçar essa mensagem de momento agradável e acolhedor proposto pela página em branco. Ou seja, é um uso da página em branco diferente, quase oposto ao que fizeram Lee e Llenas. Enquanto Sendak recorreu ao vazio da página para representar a tranquilidade, as duas autoras representaram, respectivamente, sentimentos de solidão e angústia.

Figura 52: última página de *Onde vivem os monstros*.



Fonte: SENDAK, 2009.

Ainda que seja recorrente o uso, em muitas dedicatórias, de uma página inteira quase em branco apenas com uma ou algumas frases, em *Vazio*, este recurso ganha ainda mais força (ver figura 44, página 167). Se considerarmos o título do livro, bem como seu tema e a frase escolhida para este paratexto, "Para você, para que encontre aquilo que anda buscando", o conjunto tem uma mensagem poderosa que ajuda o leitor a se preparar e mergulhar na história que vai começar (ou já começou).

3.10 Biografia e foto dos autores

É muito frequente, nos livros ilustrados, a utilização da biografia dos autores integrada à narrativa. As formas mais comuns são: desenhar os autores com a mesma técnica de ilustração utilizada no restante das imagens que aparecem do livro e redigir o texto das biografias usando como gancho o tema do livro, algum personagem ou o mesmo tipo de linguagem textual.

Em *Vestido de menina*, de Filinto (2011), a forma escolhida foi escrever o nome dos autores em suas biografias com fios de tecer, os mesmos utilizados nas outras ilustrações do livro.

Figura 53: Biografia dos autores incorporada à narrativa em *Vestido de menina*.



Fonte: FILINTO, 2011.

Octávio Júnior (2019), em *Da minha janela*, escreveu sua biografia na mesma linguagem utilizada ao longo do texto do livro, começando, inclusive, o texto

da biografia com a frase repetida várias vezes durante o livro e que deu nome à obra. E podemos perceber uma integração maior ainda ao conferir a página dupla exatamente anterior, onde o autor faz a seguinte pergunta: "E você, o que vê da sua janela?" Neste contexto, a biografia soa como a resposta do autor para a pergunta que ele gostaria que os leitores também respondessem.



Figura 54: Biografia do autor em *Da minha janela*.

Fonte: JUNIOR, 2019.

O recurso utilizado por Jeffrey Brown (2012) na biografia do autor em *Darth Vader and son* foi criar seu personagem com a mesma linguagem que utilizou para os personagens do filme. E como o livro fala da relação de dois personagens que são pai e filho, Brown inclui seus dois filhos no texto da biografia e também os ilustrou como personagens da obra

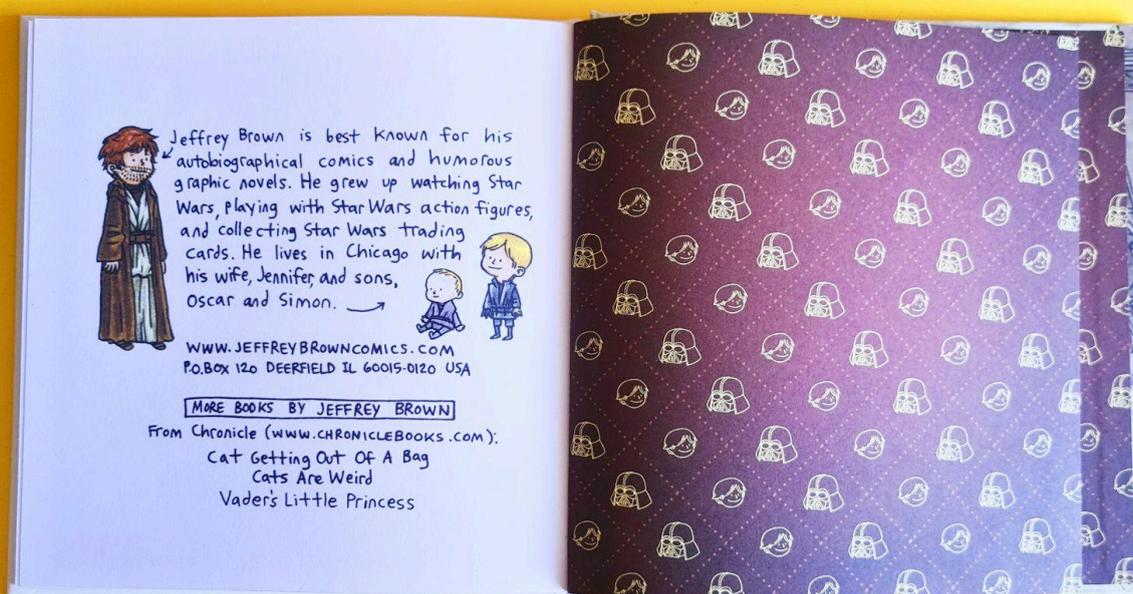


Figura 55: Biografia dos autores incorporada à narrativa em *Darth Vader and son*.

Fonte: BROWN, 2012.

Muitas vezes, para complementar a biografia dos autores, são incluídas fotografias dos mesmos, os identificando. Um elemento que, como todos os outros que formam os livros, podem ser utilizados a favor da narrativa.

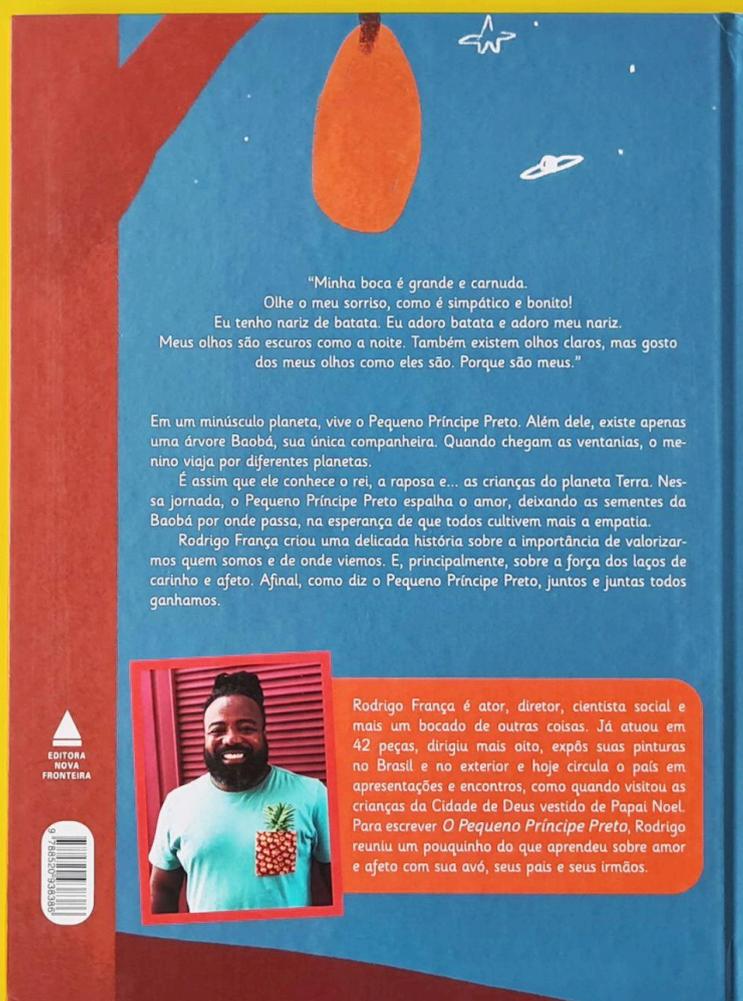
Em *O pequeno príncipe preto*, biografia e foto do autor, Rodrigo França (2020), aparecem na contracapa, com bastante destaque. A obra que faz referência a um dos livros mais vendidos do mundo, *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, e coloca um menino negro como protagonista (o livro de Exupery

tem protagonista branco e loiro). O que, como o próprio autor costuma afirmar, é uma provação aos leitores: "É o segundo livro mais vendido do mundo, então, associar a nomenclatura preto junto ao título atiza uma reflexão, um questionamento" (IZEL, 2020). Ou seja, um tipo de provocação que dá um sentido diferente à história quando nós, na posição de leitores, descobrimos que foi o livro foi escrito por um autor que, assim como o protagonista da história, é negro. E a foto do autor ganha ainda mais força com a presença de outro paratexto também incluído na contracapa, um pequeno trecho da obra:

Minha boca é grande e carnuda. Olha o meu sorriso, como é simpático e bonito! Eu tenho um nariz de batata. Eu adoro batata e adoro o meu nariz. Meus olhos são escuros como a noite. Também existem olhos claros, mas gosto dos meus olhos como eles são. Porque são meus. (França, 2020, contracapa).

Importante ressaltar que o livro ilustrado é um conjunto coeso, formado por vários elementos, que passam uma mensagem única. E os paratextos, especialmente quando pensados e planejados um a um, em prol desta unidade, vão se somando e fortalecendo o conceito da obra. No caso de *O pequeno príncipe preto*, podemos, por exemplo, relacionar essa contracapa com a dedicatória incluída logo nas primeiras páginas do livro, onde o autor também reforça a importância da sua origem, cor de pele e hereditariedade para esta obra quando diz: "Para toda minha ancestralidade, com respeito e gratidão".

Figura 56: Contracapa de *O pequeno príncipe preto*.



Fonte: FRANÇA, 2020.

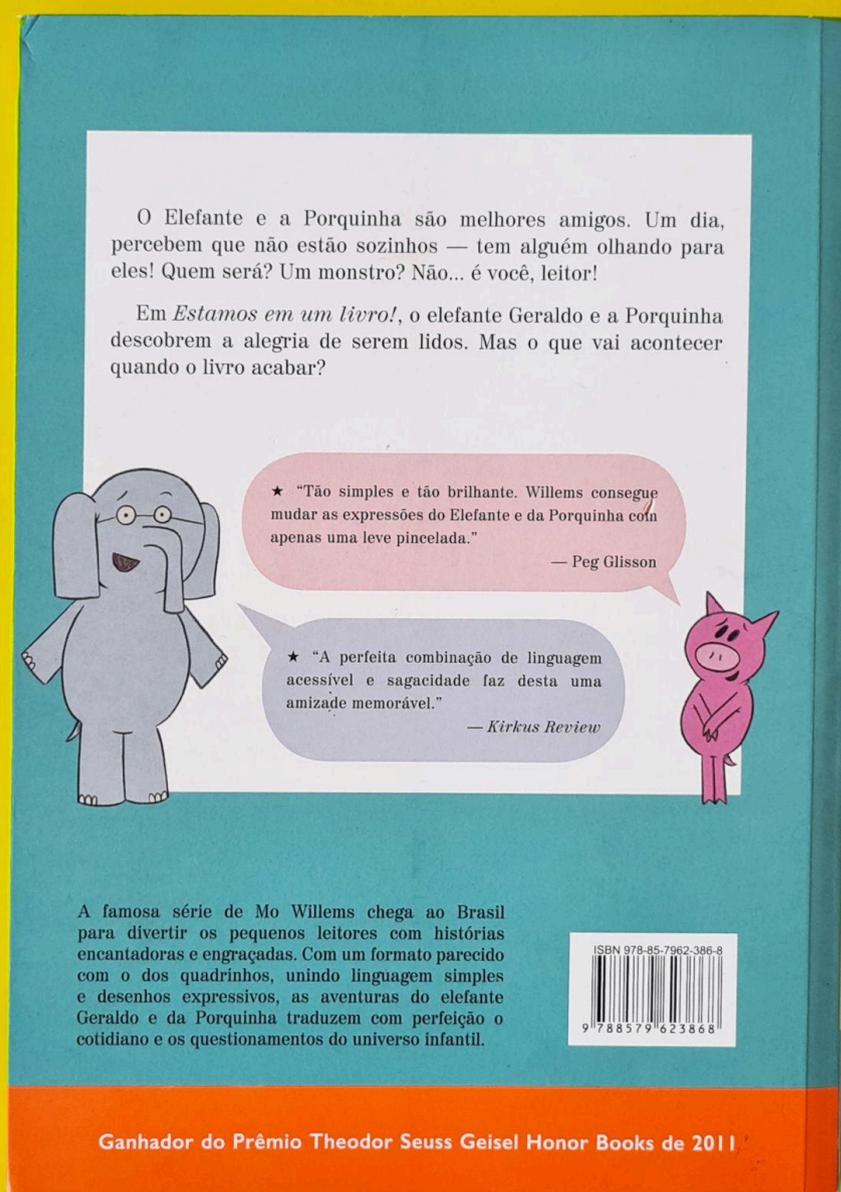
3.11 Outros elementos textuais/gráficos

A lista de elementos que podem compor os livros é extensa. Consideramos até aqui os mais frequentes nos livros ilustrados. Mas, ainda poderíamos citar outros, menos recorrentes nesta categoria de livros, como por exemplo, prefácio, posfácio, número da edição, o ano de publicação, selos comemorativos, código barras, a tiragem, imagens qr code e citações de especialistas e personalidades.

Em *Estamos em um livro*, por exemplo, a editora incluiu na quarta capa trechos retirados de duas críticas literárias da obra. E fez isso incorporando-as à narrativa. As declarações aparecem em balões de diálogos idênticos aos utilizados

nas conversas ao longo da história, e cada um desses balões aponta para um dos dois personagens do livro, Porquinha e Elefante Geraldo, como se eles fossem os críticos literários responsáveis por estes comentários.

Figura 57: Quarta capa de *Estamos em um livro*, como exemplo de críticas literárias incorporadas na



narrativa.

Fonte: WILLEMS, 2015.

Uma informação paratextual que se tornou comum nos livros ilustrados, desde 2016, quando o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa²³, instituído com o objetivo de padronizar a grafia das palavras entre os países de Língua Portuguesa (Brasil, Portugal, Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique, Guiné-Bissau e Timor Leste), tornou-se obrigatório no país. E para incluí-la em *Olívia e o mau humor*, com destaque, devido à sua importância, a solução foi incorporá-la à narrativa, colocando uma placa na mão da personagem na guarda do livro.

Figura 58: Guarda e detalhe da guarda com a inclusão da informação sobre o Novo Acordo



Ortográfico da Língua Portuguesa incluída na narrativa, em *Olívia e o mau humor*.

Fonte: FREEMAN, 2015.

Aqui há gato é um livro ilustrado que conta a história de Dom Chato, um rei que gostava de fazer tudo sempre igual e, por isso, instituiu uma lei que dizia que

²³ Desde 1º de janeiro de 2016, o novo acordo ortográfico é o único formato da língua reconhecido no Brasil. O acordo vigora desde 2009 [...] Seu objetivo é unificar a nossa escrita e a das demais nações de língua portuguesa: Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste. Fonte: Guia do Estudante, Editora Abril, disponível em <<https://guiadoestudante.abril.com.br/redacao/entenda-as-mudancas-do-novo-acordo-ortografico/>>.

tudo no seu reino deveria ser assim: sempre igual. Até que um dia, cansados de tanta repetição, seus súditos fizeram uma revolução. E, para ilustrar essa história, o autor Rui Lopes (2017) inseriu o código de barras do livro, que nada mais é do que uma representação gráfica utilizada para identificar uma linha de produtos idênticos, na narrativa do livro. Assim, o código de barras aparece com destaque, já na ilustração da capa, que tem o close em um rosto de um gato, e os dentes desse gato são o código de barras do livro.



Figura 59: Capa de *Aqui há gato*, como exemplo de código de barras inserido na narrativa.

Fonte: LOPES, 2017.

Lembrando que todos os componentes que formam os livros ilustrados já fazem parte, de alguma forma, da narrativa, pois ajudam a formar o conjunto que é esse objeto. O que criadores e editores podem fazer é aproveitar melhor o potencial de cada um desses paratextos. E, claro, quanto mais conhecidos e familiarizados os leitores estiverem com este ou aquele elemento do livro, maiores são as possibilidades de perceberem as intervenções e intenções dos autores ao incorporá-los às narrativas.

3.12 Metalinguagem

O fato do livro impresso estar tão inserido na sociedade e no cotidiano das pessoas faz com que boa parte dos leitores (e até dos possíveis leitores) já tenham alguma familiaridade com os elementos que formam os livros ilustrados, o que facilita o trabalho dos autores em dar uma função narrativa mais efetiva aos paratextos. É esse conhecimento prévio que explica o fato de encontrarmos tantos exemplos do uso de metalinguagem nos livros ilustrados, que, como explica Nelly Novaes Coelho (2000), é a figura de linguagem em que o livro (ou um texto) fala de si mesmo, da sua materialidade e do ato de escrever:

Metalinguagem ou metaficção. A criação narrativa que fala sobre si mesma; ou o processo de inventar histórias que se revelam ao leitor como tal. Revelação do ato de escrever como um "artifício", como um ato de criação literária ou artística que pode ser cultivado por todos. (COELHO, 2000, p. 215).

Segundo Samira Chalhub (2005), "a função metalinguística pode ser percebida quando, numa mensagem, é o fator código que é apontado" (CHALHUB, 2005, p. 27). Em outras palavras, são livros que, de alguma forma, se inserem em suas próprias narrativas:

A função metalinguística, em síntese, centraliza-se no código: é código "falando" sobre código. Fazemos um trabalho substitutivo, uma operação tradutora: é linguagem "falando" de linguagem, é música "falando" de música, é literatura sobre literatura, é teatro "fazendo" teatro. (CHALHUB, 2005, p. 32)

Ou, nas palavras de Marisa Lajolo, "nasce a metalinguagem quando escritores dividem com seus leitores suas rumações sobre o que fazem. [...] é a linguagem que fala de si mesma" (LAJOLO, 2018, p. 156).

O conceito de livro ilustrado, como vimos, exige de autores, editores e demais profissionais envolvidos na criação desses livros um conhecimento prévio e um cuidado especial com a produção dos elementos que compõem essas obras. E essa compreensão das funções e das possibilidades que cada paratexto oferece aos criadores de livros permite com que a materialidade seja muito explorada. Está aí a explicação para o fato de existirem tantos exemplos de livros ilustrados que adotam esse recurso. Livros ilustrados que se assumem como livros e usam sua

materialidade na narrativa. Pois, uma vez entendidos como partes da mensagem, paratextos ganham novas possibilidades narrativas.

E, a partir do momento em que uma obra adere à metalinguagem e se revela como livro, pressupõe-se também que há um leitor que entende este seu papel, bem como suas funções de leitor. Isso abre novas possibilidades de interação e diálogo entre obra e público. Como, por exemplo, narradores ou até mesmo personagens que se dirigem diretamente aos leitores.

Este livro está te chamando (não ouve?), de Matoso (2018), traz exemplos neste sentido. Na obra, o narrador guia seu leitor por experiências interativas e sensoriais, em frases como: "Encoste o ouvido aqui" (p. 5), "Ponha uma das mãos aqui" (p. 7) e "Você está vendo o mesmo que eu?" (p. 22).

Em *Estamos em um livro*, de Mo Willems (2015), também há um bom exemplo, quando os personagens Porquinha e Geraldo desconfiam que estão sendo observados e, depois de analisar a situação por algumas páginas, percebem que o observador em questão é justamente o leitor da obra: "Um leitor está lendo a gente!", afirma Porquinha na página 17.

Em muitos outros casos, no entanto, a metalinguagem surge de maneira mais tênue, sem explicitar (ou explorar) tão claramente essa consciência material que livro, narrador ou personagens possuem. Em *A máquina*, de Adriana Falcão, essa figura de surge no discurso inicial do narrador:

Lá de onde Antônio vem, era tanta coisa acontecendo que nem sei se vai dar pra contar tudo. Tomara que ninguém se tome por esquecido, pois **a história que aqui vai ser contada tem de todas um pedaço**, mas tem também uns pedaços que ficaram perdidos no caminho do tempo que Antônio andou até aqui trazendo com ele essa história. (FALCÃO, 2001, P. 9, grifo nosso).

Coube ao trecho "a história que aqui vai ser contada" o papel de revelar à sua audiência que o narrador tem plena consciência de que está em uma plataforma onde se contam histórias por meio de textos e narrativas. Ou seja, em um livro.

A metalinguagem pode ser manifestada e portanto identificada por meio de qualquer paratexto. Inclusive, aqueles menos comuns na composição dos livros. Em *O personagem encalhado*, de Ângela Lago (2002), é o grampo de

encadernação das páginas que cumpre esse papel no momento em que o personagem da obra fica com uma das pernas presa a este artefato.

Alguns exemplos de metalinguagem em livros ilustrados já citados nesta pesquisa e que já podem ser identificados nos próprios títulos das obras: *Se eu fosse um livro*, de José Jorge Letria (2013); *Livros*, de Murray Mccain (2014); *O livro sem figuras*, de B. J. Novak (2015); *Estamos em um livro*, de Mo Willems (2015); *É um livro*, de Lane Smith (2010); *Este livro está te chamando (não ouve?)*, de Madalena Matoso; *Sem título* e *The book with a hole*, de Hervé Tullet (2011; 2013); *Este livro está fora de controle* e *Este livro comeu o meu cão*, de Richard Byrne (2015; 2017); E *O livro inclinado* e *O livro buraco*, de Peter Newell (2020; 1985).

4. Tecnologias e outros suportes contemporâneos da literatura: um breve panorama

Como vimos, são inúmeras as possibilidades de uso da materialidade como parte das narrativas nos livros ilustrados. Mas há também uma nova materialidade surgindo para os livros e, conseqüentemente, para os livros ilustrados: as versões digitais, que podem ser lidas em suportes eletrônicos. E, naturalmente, quando novos elementos surgem nesta equação, surgem também novas possibilidades de exploração da materialidade dos livros. Mas a lógica permanece igual: à medida que os elementos que formam os livros digitais (especialmente os mais novos, não disponibilizados nos livros em códice) forem se tornando mais conhecidos e frequentes, mais comum e constante será também a utilização destes como parte da narrativa dos livros.

Chartier (2010) diz que o surgimento dos livros digitais pode estar entre as maiores revoluções da história dos livros e da leitura. Pois, se comparada à revolução de Gutenberg, por exemplo, promove mudanças muito mais drásticas na forma, na distribuição e na circulação dos livros:

A invenção da imprensa não modificou as estruturas fundamentais do livro, composto, depois como antes de Gutenberg, por cadernos, folhetos e páginas, reunidos em um mesmo objeto. Nos primeiros séculos da era cristã, a forma nova do livro, a do codex, se impôs em detrimento do rolo, porém não foi acompanhada por uma transformação da técnica de reprodução dos textos, sempre assegurada pela cópia manuscrita. (CHARTIER, 2010, p. 8)

Mas a revolução eletrônica a que Chartier já se referia em 1998, se é que vai acontecer, ainda está em curso, pois não é possível afirmar ainda que o livro digital vai realmente substituir os livros de papel. Talvez seja só mais uma opção, que vai coexistir com os livros de papel. Não sabemos ainda sequer dizer se os livros digitais já atingiram o seu estágio de maturidade ou se ainda estão em fase de evolução. Quando Chartier fez essas observações, o e-book ainda não existia e as leituras digitais eram realizadas, principalmente, nos mesmos softwares utilizados para navegação nos sites e páginas de internet. De lá para cá muita coisa mudou, as tecnologias evoluíram, os aparelhos leitores de livros eletrônicos (e-readers)

foram criados e, agora, os formatos de livro digital, se comparado ao que tínhamos há duas décadas, estão até mais próximos dos livros em códice. Porém, ao que parece, é uma tecnologia que ainda está em evolução e, talvez, esta seja a característica destes livros daqui para frente: um objeto em constante mudança. Essa definição entre revolução ou evolução fica para depois: "passado o encantamento inicial, em que o novo suporte foi visto como uma revolução para a leitura de obras literárias e para a própria escrita e comunicação, fica a dúvida: foi mesmo uma revolução?" (CARRARO, 2014, p. 20).

Muitos pesquisadores abandonaram essa abordagem de revolução até por não concordarem totalmente com a tal ruptura abrupta de formato. Beiguelman (2003), por exemplo, diz que o livro impresso é a grande referência para o surgimento e o desenvolvimento dos livros digitais. E, inclusive, acredita que esse debate sobre um suposto fim do livro só desvia, nós, pesquisadores, de uma discussão muito mais importante:

Mais do que falso problema, o debate sobre o suposto fim do livro impresso descarta a necessidade de compreender as transformações nas experiências de leitura que se abrem com a digitalização e sua potencialidade mais interessante: o fomento de uma cultura híbrida, em que se conectam Redes on e off line, promotora e promovida pelo diálogo entre as mídias e seus repertórios. (BEIGUELMAN, 2003, p. 14).

De fato, ao analisar as inovações do mercado de tecnologia na área do livro e da leitura, não parece haver ainda uma disputa entre os livros impressos e digitais, para saber qual vai persistir. Podemos perceber, inclusive, uma busca por uma maior aproximação dos dois formatos. Um exemplo está no conceito de papel eletrônico criado e utilizado pelos fabricantes de suportes digitais de leitura (e-readers): uma tela mais fosca, sem brilho, que teria uma aparência e efeito visual mais próximos ao material e textura das folhas feitas de papel. Borsuk (2018) também enxerga essa busca do mercado por reproduzir no ambiente, em parte, a experiência de leitura dos livros em formato de códice:

A reprodução mecânica de textos e objetos de livros na era industrial e no início do século XX ajudou a solidificar o códice como um objeto eficiente, portátil e comercializável, disponível em capas duras ou de bolso, e distribuído através de redes de livrarias, bibliotecas e feiras de livros em todo o mundo. Embora agora tenhamos Kindles, aplicativos de livros digitais e vários serviços da

web para acessar livros em formato PDF, o sistema permanece relativamente inalterado. (BORSUK, 2018, p. 150, grifo nosso).

Para Beiguelman, essa estratégia do mercado editorial é acertada, pois "nossas concepções de texto e textualidade estão tão profundamente relacionadas ao próprio livro-objeto, que qualquer modificação paradigmática na sua forma parece ameaçar a estabilidade de nossas representações do conhecimento" (BEIGUELMAN, 2003, p. 18). E ao que parece o plano está surtindo efeito. O mercado dos livros digitais, hoje formado pelos e-books²⁴ e pelos audiolivros²⁵, tem crescido muito. No Brasil, por exemplo, após um longo período de pandemia, quando as pessoas foram forçadas a permanecer mais tempo em casa (visto que a aquisição de um livro digital dispensa o deslocamento a livrarias e bibliotecas ou mesmo a visita de um entregador à casa dos clientes), o mercado dos livros digitais cresceu 81%. Porém, mesmo assim, os números das vendas de livros físicos (que é como o mercado passou a chamar os livros de papel) ainda são muito superiores aos das vendas dos livros digitais, que representam apenas 6% do mercado editorial. Nos Estados Unidos, um dos mercados que melhor aceitaram o novo formato, esse número é maior, quase 30%:

Com as livrarias fechadas por causa da pandemia, o brasileiro deu uma chance ao e-book e ao audiolivro em 2020. A pesquisa Conteúdo Digital do Setor Editorial, feita pela Nielsen para a Câmara Brasileira do Livro e para o Sindicato Nacional dos Editores de Livros, mostrou que o número de conteúdos digitais vendidos em 2020, no sistema a la carte, foi 81% maior do que em 2019 - o primeiro ano do levantamento. [...] O conteúdo digital representa 6% do faturamento do mercado editorial - era 4% no ano passado. Nos Estados Unidos ele representa cerca de 30%. (CORREIO BRAZILIENSE, 2021).

Para Santaella (2013), a questão mais importante reside nesses números. Uma possível popularização do novo formato de livro precisa ser vista com otimismo, pois isso se refletiria no aumento também do número de leitores frequentes no país e no mundo: "Fica a pergunta: será que o desdobramento dos livros nos seus formatos digitais vai ajudar a superar a endêmica anemia para a leitura neste país?" (SANTAELLA, 2013).

²⁴ Termo utilizado no mercado editorial para se referir aos livros digitais, os e-books podem ser lidos tanto em e-readers - dispositivos eletrônicos exclusivos para leitura desses livros, como em outros dispositivos eletrônicos mais genéricos, como computadores, tablets e celulares.

²⁵ Livros em formato de áudio, em que o texto é lido por um narrador.

Mittermayer (2018) acredita que sim: Com base no presente, o que podemos afirmar é que os livros digitais são apenas mais uma superfície pela qual a sociedade pode ler livros. Logo, em certa medida, o livro digital não deixa de ser um incentivo à leitura e à educação. (MITTERMAYER, 2018, p. 68)

São novos formatos em uma nova plataforma que, aos poucos, vão ganhar ainda novas formas de utilização em prol das narrativas das obras ali publicadas. Com o tempo, o pleno conhecimento da nova plataforma permitirá uma exploração mais rica e mais completa da mesma, pois, como lembra Lajolo (2018), à medida em que for se consolidando, a nova plataforma oferecerá ainda mais possibilidades:

Simultaneamente aos novos suportes e às mídias, (re)coloca-se a questão: livros e literatura são objetos transcendentais ou são apenas objetos tridimensionais? No século XXI, os livros – tal como os celebram cursos e falas mais conservadoras sobre literatura – vivem momentos de glória, numa multiplicação quase infinita de clonagens! Como nunca antes, o livro se desdobra em tamanhos, em texturas e estruturas. (LAJOLO, 2018, p. 152)

De fato, o que mais nos interessa nesta pesquisa é isso: descobrir como o novo formato pode contribuir positivamente com o mercado editorial, com os livros e, principalmente, com as narrativas que estes trazem.

4.1 Millôr Fernandes e a tecnologia do livro em códice

Incomodado com as teorias de que o surgimento do livro digital pode significar o fim do livro impresso, Millôr Fernandes (2010) escreveu uma crônica onde lembra que mais do que qualquer outra coisa, o livro tal qual conhecemos desde o surgimento do códice é uma tecnologia tão ou mais inovadora do que os livros digitais. O texto de Fernandes é uma grande metáfora entre os livros de papel e os digitais. A começar pelo título, *L.I.V.R.O.*, com pontos entre as letras, uma referência às nomenclaturas tão utilizadas no universo da tecnologia: "Na deixa da virada do milênio, anuncia-se um revolucionário conceito de tecnologia de informação, chamado de Local de Informações Variadas, Reutilizáveis e Ordenadas – L.I.V.R.O." (FERNANDES, 2010).

No texto, Fernandes foca justamente nos pontos que são considerados as grandes inovações trazidas pelo livro digital, nos lembrando que alguns deles são

muitos semelhantes (talvez em diferentes escalas) às características que fizeram o códice se destacar de seus antecessores. Como, por exemplo, a facilidade de uso, a portabilidade e a maior capacidade de armazenamento de informações:

L.I.V.R.O. representa um avanço fantástico na tecnologia. Não tem fios, circuitos elétricos, pilhas. Não necessita ser conectado a nada nem ligado. É tão fácil de usar que até uma criança pode operá-lo. Basta abri-lo!

Cada L.I.V.R.O. é formado por uma seqüência de páginas numeradas, feitas de papel reciclável e capazes de conter milhares de informações. As páginas são unidas por um sistema chamado lombada, que as mantém automaticamente em sua seqüência correta.

Através do uso intensivo do recurso TPA – Tecnologia do Papel Opaco – permite-se que os fabricantes usem as duas faces da folha de papel. Isso possibilita duplicar a quantidade de dados inseridos e reduzir os seus custos pela metade! (FERNANDES, 2010).

Isso sem deixar de reconhecer que, em certo sentido, os livros digitais apresentam evoluções em alguns desses pontos, como a capacidade de armazenamento em um espaço fisicamente menor:

Especialistas dividem-se quanto aos projetos de expansão da inserção de dados em cada unidade. É que, para se fazer L.I.V.R.O.s com mais informações, basta se usar mais páginas. Isso, porém, os torna mais grossos e mais difíceis de serem transportados, atraindo críticas dos adeptos da portabilidade do sistema. (FERNANDES, 2010).

Mas sempre enfatizando as inovações trazidas pelo códice, especialmente, na facilidade de uso (usabilidade), que tem sido há alguns anos uma das características mais buscadas no mundo da tecnologia:

Outra vantagem do sistema é que, quando em uso, um simples movimento de dedo permite o acesso instantâneo à próxima página. O L.I.V.R.O. pode ser rapidamente retomado a qualquer momento, bastando abri-lo. Ele nunca apresenta “ERRO GERAL DE PROTEÇÃO”, nem precisa ser reinicializado, embora se torne inutilizável caso caia no mar, por exemplo.

Fernandes fala também da materialidade do livro impresso e suas possibilidades:

O comando “browse” permite fazer o acesso a qualquer página instantaneamente e avançar ou retroceder com muita facilidade. A maioria dos modelos à venda já vem com o equipamento “índice”

instalado, o qual indica a localização exata de grupos de dados selecionados.

Um acessório opcional, o marca-páginas, permite que você faça um acesso ao L.I.V.R.O. exatamente no local em que o deixou na última utilização mesmo que ele esteja fechado. A compatibilidade dos marcadores de página é total, permitindo que funcionem em qualquer modelo ou marca de L.I.V.R.O. sem necessidade de configuração.

Além disso, qualquer L.I.V.R.O. suporta o uso simultâneo de vários marcadores de página, caso seu usuário deseje manter selecionados vários trechos ao mesmo tempo. A capacidade máxima para uso de marcadores coincide com o número de páginas. (FERNANDES, 2010).

Até a intervenção do leitor nas obras impressas foi lembrada por Fernandes, como uma inovação trazida pelo códice:

Pode-se ainda personalizar o conteúdo do L.I.V.R.O. através de anotações em suas margens. Para isso, deve-se utilizar um periférico de Linguagem Apagável Portátil de Intercomunicação Simplificada – L.A.P.I.S. Portátil, durável e barato, o L.I.V.R.O. vem sendo apontado como o instrumento de entretenimento e cultura do futuro. Milhares de programadores desse sistema já disponibilizaram vários títulos e upgrades utilizando a plataforma L.I.V.R.O. (FERNANDES, 2010).

A crônica de Millôr Fernandes traz pontos importantes, que, ao invés de colocar os livros digitais e os impressos como antagonistas, destaca as semelhanças entre eles.

O pesquisador André Lemos (2011), em uma entrevista ao portal de notícias G1, defende essa ideia de que os formatos de livro impresso e digital têm, de fato, muito em comum: “parece que estamos indo para o futuro, mas estamos voltando à era mais antiga. O códex foi uma invenção de interatividade e multilinearidade, posterior à leitura horizontal do papiro” (LEMOS, 2011).

Essa ideia é corroborada por outros pesquisadores, como Mendes (2020):

A emergência do livro digital traz de volta à consciência o fato de o livro impresso ser também uma tecnologia, que de tão entranhada em nossa cultura letrada apaga a noção de que seu uso demanda aprendizado e proporciona um tipo de experiência que vai além da fruição de imagens e palavras, uma vez que o suporte – o manuseio do livro como objeto – é elemento integrante e fundamental da experiência total de leitura. (MENDES, 2020, p. 2).

Assim como os dois formatos possuem semelhanças, possuem também muitas diferenças, talvez até em maior número e relevância, motivo pelo qual o

surgimento do livro digital causa tanta apreensão e questionamentos no mercado editorial e acadêmico sobre o futuro dos livros. Chartier (2010) é um dos estudiosos que se dedica a essas reflexões e falou sobre esse assunto na sua aula inaugural no Collège de France, em 2007, quando lembrou que, apesar de ainda preservar muitos dos conceitos dos livros em formato de códice, os livros digitais promovem muitas e significativas mudanças:

Ao quebrar o vínculo antigo estabelecido entre textos e objetos, entre discursos e sua materialidade, a revolução digital obriga a uma revisão radical dos gestos e das noções que associamos ao escrito. Apesar das inércias do vocabulário, que tentam acomodar a novidade, designando-a com palavras familiares, os fragmentos de textos que aparecem no monitor não são páginas, mas composições singulares e efêmeras. E ao contrário de seus predecessores, rolo ou codex, o livro eletrônico não mais se diferencia pela evidência de sua forma material das outras produções da escrita. (CHARTIER, 2010, p. 9)

E, se o livro digital surgiu como um novo formato, precisa ser aprendido para que possa ser melhor utilizado e aproveitado, o que, pelo menos para o público leitor, talvez não seja tarefa tão difícil, se lembrarmos que a nova geração é "formada por nativos digitais que já têm mais familiaridade com objetos eletrônicos do que com livros de papel" (MENDES, 2020, p. 5).

A autora Isabel Minhós Martins (2022), ao ser entrevistada para esta pesquisa, contou que sua editora, Planeta Tangerina, é uma das que ainda resistem a entrar no mercado de livros digitais e que, inclusive, enquanto o mercado português discutia o fim do livro em papel, criou uma coleção de livros impressos interativos: "nós dizemos que são livros digitais e interativos, só que continuam a ser livros em papel, parados, e que pedem a intervenção do leitor. Por isso fizemos essa coleção e aí essa questão da materialidade é mesmo o foco da coleção" (MARTINS, 2022, entrevista).

De fato, as pessoas nascidas no século XXI têm uma maneira diferente de se relacionar com os textos e as informações, já que o primeiro contato, em geral, se deu por meio de telas, computadores, aparelhos celulares e outros equipamentos eletrônicos.

4.2 O livro digital

Em princípio, parece que a principal característica que faz com que os livros digitais sejam classificados desta forma, como livros, é a presença de textos (e, às vezes, ilustrações) que formam uma narrativa. Porém, muitos outros paratextos contidos nos livros impressos em formato de códice ainda estão ali (pelo menos por enquanto), formando esse conjunto que chamamos de livros. Uma capa - ainda que seja digital -, o título, os nomes dos autores, o nome da editora, ficha técnica, ficha catalográfica, dedicatória, prefácio, sumário, folha de rosto, entre muitos outros estão ali e nos ajudam a identificar esse arquivo digital como um livro. O que pode se perder (mas não necessariamente no sentido de perder valor) são os paratextos mais palpáveis, como orelha, sobrecapa, cinta. Mas nada impede que sejam criados elementos equivalentes digitais, caso os autores e editores sintam essa necessidade.

O que autores, leitores e editoras não podem esquecer é o que tornam livros, livros. Algumas das características mais importantes dos livros impressos (capa, título, sumário, capítulos, parágrafos, entre outras) também são imprescindíveis nos livros digitais. Contudo, é necessário compreender que o processo de editoração e diagramação nos livros digitais não são mais os mesmos. (MITTERMAYER, 2018, p.65)

É importante lembrar também que, assim como nos livros impressos, não é a presença ou a ausência de um ou mais paratextos dessa lista que define o que é ou não é um livro digital. Procópio (2010), em *O livro na era digital*, coloca três elementos como obrigatórios para que um livro digital possa ser materializado:

1. O dispositivo de leitura, que é o suporte digital de leitura, que pode ser computador, tablet, celular ou os dispositivos eletrônicos de leitura (e-readers), que possuem essa função exclusiva (ou principal);
2. O software de leitura, que é um programa ou aplicativo instalado no suporte digital, que tem a função de transcodificar (ler) os arquivos com o conteúdo dos livros;
3. E o conteúdo do livro, que é formado pelos textos, imagens e demais paratextos.

O que o mercado editorial (e esta pesquisa) têm tratado como livro digital são os livros que podem ser lidos e fruídos em dispositivos e plataformas

eletrônicas, como os *e-readers*, os *tablets*, celulares e computadores em geral. E esses livros podem ser tanto uma simples versão digitalizada dos livros impressos, como podem ser releituras adaptadas para o ambiente digital (com a inclusão de novas funcionalidades ou interatividades). Ou, ainda, podem ser produzidos unicamente para os meios eletrônicos. E é em torno desta última opção que a discussão se torna mais ampla, pois são muitas as possibilidades de criação e utilização dos suportes digitais, que incluem sons, imagens em movimento e interatividade, como o uso de telas sensíveis ao toque, por exemplo.

É preciso considerar que, nas condições atuais, o livro não se limita mais ao livro impresso em papel. Trata-se de um território que está se multiplicando em uma diversidade de possibilidades. Há vários formatos de livros digitais, desde a simples transposição do impresso ao digital, até os livros que exploram todo o potencial para a hipermídia e mistura de linguagens que o digital possibilita. (SANTAELLA, 2013)

Por se tratar de um novo formato para um objeto que já fazia parte da nossa cultura há tanto tempo, as comparações são inevitáveis. Até porque, muitas vezes, um leitor se depara com duas opções de um mesmo livro para escolher: a versão digital ou a versão em papel.

Uma das vantagens do livro digital mais citadas e consideradas é a facilidade de aquisição: uma vez realizada a compra de um exemplar, caso o leitor já possua o suporte eletrônico de leitura, o livro estará disponível em questão de minutos (às vezes, segundos), sem que seja necessário o deslocamento para lojas ou bibliotecas, nem que se receba a visita de um entregador, pois toda a transação acontece de no ambiente virtual, via internet.

Outra vantagem é o preço mais acessível. Isso acontece pelo fato do livro digital eliminar algumas etapas (das mais caras) do processo de produção de um livro em formato de códice, como a impressão e a distribuição. Mas, essa é uma vantagem relativa, pois, ao contrário dos livros impressos, para serem lidos, os digitais necessitam de um suporte de leitura, que podem ter custos elevados (podemos, claro, considerar que muitos leitores utilizarão seu um dispositivo móvel (celular) ou um computador que já possuem, mas sem esquecer que estes podem não ser os dispositivos mais adequados para uma leitura). Além disso, são muitas as possibilidades que os suportes digitais oferecem e à medida que autores e editoras forem incorporando essas ferramentas disponíveis, essa lógica pode se

inverter: a depender do que for incluído, a produção de recursos de áudio, vídeo e de interatividade pode se tornar até mais onerosa do que a de um livro impresso em papel.

A portabilidade também é considerada uma vantagem: um *e-reader*, por exemplo, tem tamanho e peso menores do que a maioria dos livros de papel e ainda comporta em si o conteúdo equivalente a centenas ou milhares de livros impressos, dependendo da sua capacidade de armazenamento, que é variável.

A promessa que esses players mais modernos oferecem é atraente: portabilidade; capacidade de armazenamento de incontáveis títulos em um mesmo dispositivo, incluindo aí a capacidade sem par de indexação das informações contidas em uma obra; abertura para conter as anotações pessoais do leitor, entre outras ferramentas que se convertem em vantagens, se comparadas ao livro em sua versão em papel. (PROCÓPIO, 2010, p. 33)

Outras vantagens são o armazenamento e o transporte dos livros. Criando uma biblioteca digital, que pode ser acessada de outros aparelhos eletrônicos, até o transporte dos livros é dispensado, pois os mesmos podem ser acessados por qualquer aparelho eletrônico (compatível com as extensões de arquivos dos livros) com acesso a internet. Bastando, para isso, ter uma senha e um nome de identificação para acessá-la. É, inclusive, por este motivo, que a autora portuguesa Ana Miriam da Silva (2010) chama os livros digitais de livros imateriais: "o livro imaterial é mais fácil de transportar, porque não é composto por matéria, não tem peso físico, e, por isso mesmo, mesmo estando dependente de mediação electrónica, pode ser mais simples de disseminar universalmente" (DA SILVA, p. 70).

Já a possibilidade de incluir recursos de áudio, de vídeo e de interação eletrônica entre obra e leitor, ao mesmo tempo que é considerada como a grande vantagem desses livros, também levanta dúvidas e questionamentos sobre até onde tais recursos podem ser utilizados sem que afastem aquele objeto da classificação de livro. Mas esta é uma discussão que já acontece também fora do ambiente digital, ao se tentar separar os livros ilustrados dos livros-brinquedos. Linden (2018), por exemplo, classifica os livros ilustrados como aqueles onde a imagem é espacialmente preponderante ao texto, mas sem que um elemento tenha mais importância que o outro. Já os livros-brinquedo, a autora define como "objetos

híbridos, situados entre o livro e o brinquedo, que apresentam elementos associados aos livros, ou livros que contêm elementos em três dimensões" (LINDEN, 2018, p. 25). Já no caso dos livros digitais, esse debate fica entre classificá-los entre livros ou *games* (jogos interativos), sendo que a segunda categoria, costuma sofrer mais críticas: "A literatura digital, por seu caráter híbrido, enfrenta obstáculos maiores em face da cultura de valorização simbólica do livro e da palavra escrita, e também de sua incipiência" (MORAES, 2015, p. 237).

Muitas são as ferramentas que podem tornar os livros ilustrados mais interativos. As telas sensíveis ao toque, os sensores de movimento que alguns aparelhos eletrônicos possuem, o sistema de navegação (GPS, que permite que o aparelho identifique a localização geográfica do usuário), câmeras, microfones, alto falantes, fones de ouvido e caixas de som embutidas (para sons e músicas) são alguns exemplos. E, assim como nos livros impressos, todos os recursos disponíveis podem ser utilizados como parte das narrativas (considerando que novos recursos vão sendo criados, disponibilizados e até descontinuados em espaços de tempo extremamente curtos, criar uma lista definitiva desses recursos seria em vão).

Mas, como lembra Giselly Moraes (2015), precisamos ter sempre em mente que, assim como nos livros ilustrados, o que define os livros digitais é o conjunto de elementos que os formam: "nos livros ilustrados, assim como na literatura digital para crianças, o ato de ler literatura não depende apenas da compreensão do texto escrito, pois é preciso manejar muito mais elementos para interagir com a obra" (MORAES, 2015, p. 237).

Ou seja, trata-se de um conjunto de elementos que formam uma mensagem única. E para que possam utilizar e incorporar essas partes que formam do livro digital (as que já conhecemos e as que ainda estão por vir) às narrativas, de forma mais natural, é importante que autores, editores e leitores conheçam o funcionamento desses recursos e os reconheçam como partes desses livros:

É preciso ter em mente os aspectos fundamentais de um livro – impresso ou digital – e combinar estes com os aspectos intrínsecos da obra a ser desenvolvida. Em outras palavras, sempre pensar como será a relação entre forma e conteúdo, meio e mensagem. (MITTERMAYER, 2018, p. 65)

O ponto é que os e-books são tão complexos como os livros impressos. Estudiosos ainda levarão muito tempo para compreender

os limites desse objeto rico em conhecimento humano tanto em superfícies interativas quanto em superfícies de celulose. (MITTERMAYER, 2018, p. 68)

Nesse sentido, como destaca Mittermayer (2018), o livro impresso e o digital são semelhantes: possuem materialidades que podem (e devem) ser exploradas no processo de criação das obras. Os livros, sejam eles em papel ou virtuais, são objetos complexos. E se nem sobre os primeiros, que são estudados há séculos, ainda se esgotaram as questões, que dirá sobre os da segunda categoria.

4.3 De *impresso x digital para impresso + digital*

Logo após o surgimento das primeiras versões de livros digitais, a maioria dos debates girava em torno de uma suposta guerra entre o formato que estava surgindo e o formato, até então, consolidado. A grande questão era se o formato digital iria tirar de circulação seu irmão mais velho. Porém, com o tempo, novos temas foram sendo incorporados aos estudos. Ainda em 1996, ao discursar na Academia Italiana para Estudos Avançados na América, Umberto Eco (1996) já minimizava essa guerra, por acreditar que, independente da forma, os dois objetos em questão não eram outra coisa, senão livros: "na história da cultura nunca ocorreu que alguma coisa tenha simplesmente destruído outra coisa. Alguma coisa mudou profundamente outra coisa" (ECO, 1996, p. 1).

De fato, são livros com algumas (ou muitas) diferenças de materialidade entre eles que, como bem definiu Eco, possuem as mesmas raízes. Mittermayer (2018), que chega a usar o termo *evolução* ao se referir a esta transformação do analógico para o digital, também prega a paz e a colaboração entre os dois formatos:

Não se pode esquecer de que o segundo só surgiu graças ao primeiro. Livro impresso e digital não precisam estar em guerra. Para um viver, o outro não precisa morrer. A conversação é tão mais interessante quando novas e velhas mídias se estranham e operam de maneira complementar e complexa. Que tal se ambos viverem em paz? Portanto, falar de e-books é falar sobre *books*. (MITTERMAYER, 2018, p. 65)

O mais tradicional prêmio literário do país, o Prêmio Jabuti, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), de alguma forma, também acabou participando deste debate ao criar, em 2015, uma categoria específica batizada como *Infantil Digital*. O artigo 3.19 do regulamento da edição de 2015 do prêmio descrevia como experimental a iniciativa:

"3.19 Infantil Digital

Experimentalmente, o Prêmio Jabuti 2015 aceitará inscrições de livros digitais, que: disponham de ISBN e ficha catalográfica, compostos até 31 de dezembro de 2014, por textos literários destinados ao público infantil que: 3.19.1 Possuam conteúdo textual integrado a elementos multimídia, interativos e hipertextuais. 3.19.2 Disponham de capa (ou tela inicial) com o título do livro digital e acesso direto aos diferentes conteúdos." (COLOFÃO, 2015, p.1)

Porém, a categoria criada em 2015 só foi repetida mais duas vezes, nas edições de 2016 e 2017. Em 2018, os livros digitais passaram a concorrer com os livros impressos, na mesma categoria, fato que corrobora com este conceito de que, independente do formato, impressos e digitais são, sobretudo, livros.

Há outros pontos que chamam a atenção neste regulamento do ano de 2015 do Prêmio Jabuti e, dado o tema desta pesquisa, é importante comentarmos: o artigo 3.19.1 coloca uma condição para que uma obra seja elegível: que possua "conteúdo textual integrado a elementos multimídia, interativos e hipertextuais". Ou seja, para os organizadores do Prêmio Jabuti daquele ano, os livros digitais precisam seguir a mesma premissa dos livros ilustrados (segundo o conceito que adotamos aqui): texto, ilustrações e todos os outros elementos que formam estes livros precisam estar integrados em prol de uma mensagem única. A diferença são os elementos que formam o livro digital: "multimídia, interativos e hipertextuais".

E o tópico seguinte, 3.19.2, da mesma forma, aproxima os dois formatos de livro (digital e códice) quando o regulamento anuncia que apenas aceitará inscrições de livros digitais que "disponham de capa (ou tela inicial) com o título do livro digital e acesso direto aos diferentes conteúdos". A capa e o título são dois dos paratextos mais icônicos e frequentes nos livros impressos em formato de códice.

4.4 Reflexões sobre o futuro

As grandes revoluções mundiais são assim denominadas porque não atingem apenas um ou outro setor da economia. Portanto, era natural que o surgimento da internet e das tecnologias digitais tivessem reflexo também na literatura, nos livros e na maneira como eles são consumidos.

Em 2000, Nelly Novaes Coelho (2000), classificou a internet como uma *conquista espantosa*, porém, não via o seu surgimento com uma possível ameaça aos livros. Para a autora, o surgimento de novos formatos é uma processo natural, da sociedade e da evolução humana:

Literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana, e dificilmente poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse "modo" é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução. Conhecer a literatura que cada época destinou às crianças é conhecer os ideais e valores sobre os quais a sociedade cada sociedade se fundamentou (e se fundamenta). (COELHO, 2000, p. 27)

Gregorin Filho (2012) segue a mesma linha, quando afirma que em cada época, de acordo com as suas descobertas, invenções e necessidades é possível identificar diferentes formas de veiculação, propagação e distribuição dos textos, inclusive os literários. E que, como o mundo de hoje é essencialmente tecnológico, dominado pelas telas e computadores, o surgimento dos livros digitais era uma questão de tempo:

"Estudar a leitura da literatura é, em última análise, estudar como o homem se relaciona com os demais e com o seu meio. [...] Assim, buscaram-se novos métodos e suportes textuais para satisfazer as necessidades dos curiosos internautas de hoje" (GREGORIN FILHO, 2012, p. 48).

E, como diz Chartier, "não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor" (CHARTIER, 1998b, pág.18). Portanto, se há mudanças na forma e se ainda vão haver muitas outras, uma vez que a tecnologia do livro digital deve seguir evoluindo em um movimento constante, pois esta é uma características dos aparatos eletrônicos, há também impacto na forma como os leitores vão receber, fruir e interpretar essas obras. Como diz Da Silva (2010), "talvez a materialidade do livro impresso não tenha sido substituída, mas tenha sido complementada por uma nova

experiência, a imaterialidade do livro" (DA SILVA, 2010, p. 76). Pois, "passando do códex à tela, o "mesmo" texto não é mais o mesmo, e isso porque os novos dispositivos formais que o propõem a seu leitor modificam as suas condições de recepção e compreensão" (CHARTIER, 1998b, pág. 92).

Em alguns casos, quando forem explorados recursos e paratextos dos livros digitais muito diferentes daqueles disponíveis nos livros impressos, serão experiências completamente diferentes. Em outros casos, quando os paratextos explorados pelos livros digitais forem semelhantes, assim serão as experiências vividas pelos leitores.

5. O Livro de Rua e a inovação (que nem sempre é digital)

Os resmungões identificam a literatura exclusivamente com *livros* e ficam rezingando que o que se lê no computador, no mural do poste, no outdoor ou no anúncio do ônibus não é literatura! "Deixe que digam, que pensem, que falem" (LAJOLO, 2018, p. 152).

O senso comum costuma situar a inovação no mesmo campo das novas tecnologias (especialmente as digitais), tratando-as como sinônimas, quando, na verdade, inovar é introduzir novidades. É renovar, olhar para algo de uma maneira diferente da maioria das pessoas do seu tempo.

Da mesma forma, a inovação não pode ser confundida com a criação de algo completamente novo, uma invenção. Ou, como lembra Larry Keeley (2015), em *Dez tipos de inovação*, inovação até pode envolver invenção, mas não é necessariamente uma invenção. Keeley ainda vai além ao afirmar que pouca coisa é de fato nova no ato de inovar: "com muita frequência, não reconhecemos que a maioria das inovações fundamenta-se em avanços anteriores. As inovações não precisam ser novas para o mundo — apenas para um mercado ou setor" (KEELEY, 2015, p. 35).

E a criação do livro digital (ou e-book) foi de fato uma importante inovação no setor literário. Assim como os audiolivros (ou audiobooks) também são inovações nas quais o mercado editorial tem depositado muita esperança de incremento de vendas, por acreditar que se adaptam ao estilo de vida do público das grandes cidades, formado por pessoas que estão sempre sem tempo de parar para se dedicar exclusivamente a uma única atividade. E, não raramente, passam boa parte do seu tempo em trânsito, nos transportes públicos ou dirigindo automóveis próprios a caminho do trabalho ou de casa.

Esses dois exemplos, o e-book e o audiolivro, ilustram bem a amplitude da palavra inovação. São duas inovações do mercado que estão em lados opostos na linha do tempo da história dos livros. O primeiro se encaixa perfeitamente no conceito de inovação do senso comum: é uma nova tecnologia digital criada com o advento do computador e que ganhou força com a popularização da internet. Já o audiobook é uma revisitação a um formato lançado ainda na década de 1960: os

livros em áudio em formatos de discos de vinil, que podiam ser reproduzidos nas antigas vitrolas musicais. Com a diferença que os audiolivros dessa época eram geralmente obras destinadas às crianças, pois um disco de vinil tinha, no máximo, 30 minutos de duração de cada lado, portanto as obras mais curtas (como as destinadas às crianças) se adaptavam melhor ao formato.

E foi justamente uma inovação neste sentido, que não envolve novas tecnologias digitais e ainda revisita e resgata a história dos livros e da comunicação, que deu origem a esta pesquisa que você tem em mãos: o Livro de Rua.

5.1 O Livro de Rua

O Livro de Rua é um projeto de incentivo e democratização da leitura que utiliza uma plataforma de leitura pouco habitual nos dias de hoje, mas que em dado momento da história da humanidade já foi a principal plataforma de escrita e comunicação utilizada: muros e paredes. O que nos remete à citação de Umberto Eco que fizemos no capítulo 1 desta pesquisa, sobre os objetos literários: "houve um tempo em que se incorporavam na voz de quem recordava uma tradição oral ou mesmo em pedra, e hoje discutimos sobre o futuro dos e-books" (ECO, 2011, p. 9).

O projeto Livro de Rua cria livros ilustrados, mas ao invés de materializá-los em papel, no formato de códice, ou publicar uma versão digital, em e-book, imprime essas histórias em muros, paredes e calçadas das cidades. Por meio da arte urbana do graffiti, os ilustradores pintam essas obras em tamanho gigante (quando comparado às dimensões mais usuais dos livros em papel), que ficam ao alcance dos olhos de todos. É uma forma de incentivar o hábito da leitura, uma vez que o projeto leva os livros para mais perto da população, de facilitar o acesso aos livros, considerando que os livros são disponibilizados sem qualquer burocracia e de forma gratuita à população, e de transformar o processo de leitura em uma experiência diferente daquela realizada em livros no formato de códice ou mesmo no formato digital.

Figura 60: Imagem de parte do livro *(Des)iguais*, de Hugo Barros, publicado no muro externo da Biblioteca Central da Universidade de Brasília (UnB), pelo projeto Livro de Rua.



Fonte: BARROS, 2022

E se formos comparar essa forma de se materializar um livro, em muros de concreto, com os livros em papel (ainda tratada pelo mercado editorial como a principal forma de publicação de livros), encontraremos diversas semelhanças. As mais relevantes estão no conteúdo e nas partes que formam esses livros: título, textos, ilustrações, capa, nome dos autores, só para citar alguns exemplos. Além disso, o processo de criação e produção de um livro pintado em um muro é também muito parecido com o processo dos livros digitais ou impressos em papel. Temos os autores, ilustradores, revisores de texto, diagramadores, editores e tantos outros profissionais geralmente envolvidos na produção de um livro.

Ou seja, o formato proposto pelo projeto Livro de Rua é um **novo** formato de livro, no sentido de não ser um formato utilizado pelo mercado editorial nos dias de hoje, mas continua sendo um livro.

Naturalmente, os livros grafitados também possuem diferenças em relação aos livros publicados em papel. Para citar alguns exemplos podemos falar: 1. das

dimensões, em geral os livros grafitados pelo projeto possui páginas muito maiores (alguns desses livros têm páginas de 9 metros de altura); 2. da organização das páginas, ao contrário do códice, o concreto das paredes e muros não são dobráveis e as páginas, geralmente, são organizadas uma ao lado da outra, de forma sequencial. Desta maneira, não é preciso virar uma página para visualizar a próxima, pois todas elas já estão abertas e visíveis; 3. da portabilidade, como os livros são grafitados em muros, paredes e outros equipamentos urbanos de concreto, são imóveis e, portanto, os leitores precisam se locomover até as obras para realizarem a leitura, nunca o contrário.

E a maior dessas diferenças entre os livros publicados nas duas plataformas talvez resida justamente no terceiro ponto citado, a portabilidade, que, conforme citado no primeiro capítulo desta pesquisa (p. 55), já foi apontada por alguns pesquisadores como a principal característica de uma obra literária para que esta seja considerada um livro.

Figura 61: Comparação de páginas de *O menino invisível*, de Hugo Barros, em suas versões publicadas em papel e em concreto.



Fonte: BARROS, 2020

Porém, são muitos os pensadores da literatura que discordam dessa opinião. Umberto Eco, como vimos, e o francês Roger Chartier, são dois nomes importantes dessa corrente. Chartier, em *A Aventura do livro: do leitor ao navegador*, ressaltou, inclusive, que a falta de mobilidade era a principal característica dos in-fólios, considerados as principais obras de literatura do período escolástico. E, ao fazer um passeio pela história, chegou à conclusão de que essas mudanças de formato são intrínsecas à história dos livros e menos importantes do que parecem para a conceituação desses objetos:

A hierarquia dos formatos, por exemplo, existe desde os últimos séculos do manuscrito: o grande in-fólio que se põe à mesa é o livro de estudo da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles dos novos lançamentos dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutenberg; e o *libellus*, isto é, o livro que pode se levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, e às vezes de diversão. Há, portanto, uma continuidade muito forte entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso, embora durante muito tempo se tenha acreditado numa ruptura total entre uma e outra. (CHARTIER, 1999, p.8-9)

Lajolo (2018) segue a mesma linha, defendendo que toda e qualquer plataforma pode substituir o papel para que escritores e poetas publiquem suas criações textuais:

É também na cidade que as superfícies lisas das paredes, os tapumes das construções, os pilares de viadutos e às vezes até as pedras da calçada adquirem a docilidade do papel. E registram mensagens de poetas anônimos nas grafitagens que roubam o olhar apressado do transeunte, e às vezes surpreendem pela beleza da anotação furtiva que taquigrafa o cotidiano. (LAJOLO, 2018, p. 152)

As mudanças e evoluções de formatos do livro, como este resgate das inscrições de parede como plataforma de leitura proposto pelo Livro de Rua são, portanto, parte de um processo natural e constante.

5.2 O projeto Livro de Rua como ponto de partida desta pesquisa sobre a materialidade dos livros ilustrados

Um livro de grande formato impresso em um muro ao ar livre é um livro como outro qualquer. Possui capa, ficha catalográfica, dedicatória, texto, ilustrações, páginas, autor, ilustrador, editor, revisor de texto, entre outros elementos que compõem as obras editoriais mais convencionais publicadas neste século. Porém, trata-se de uma inovação e acaba rompendo alguns paradigmas, como, por exemplo, o da portabilidade. É um livro que não pode ser transportado ou emprestado, pois, em tese, não sai do lugar. E além das diferenças relacionadas à forma e à materialidade, os livros grafitados provocam questionamentos importantes.

Provavelmente o primeiro ponto a ter sido levantado nesse sentido foi o da própria definição deste novo objeto: um livro pintado na rua pode ser considerado assim: como livro? No ano de 2018, ao solicitar junto à Agência Brasileira de ISBN um registro do seu primeiro livro grafitado nas ruas de Brasília, o autor do projeto Livro de Rua, Hugo Barros, recebeu a seguinte resposta da entidade responsável por emitir os números ISBN²⁶ no Brasil: "Este tipo de obra (pintadas na parede) não leva ISBN. O ISBN é atribuído somente para livros".

Mas se o número ISBN é considerado o RG²⁷ das publicações, ou seja, o documento que oficializa aquela obra como um livro, essa interpretação (e essa recusa), sem maiores explicações e fundamentações conceituais ou teóricas, e sem uma verdadeira reflexão sobre o tema, incomodou profundamente o autor dessas obras impressas em paredes, que resolveu estudar e pesquisar mais detalhadamente sobre os livros, os livros ilustrados e o mercado editorial. Após essa primeira pesquisa, Barros enviou um pedido de reanálise, fundamentado, à

²⁶ "O ISBN (International Standard Book Number/ Padrão Internacional de Numeração de Livro) é um padrão numérico criado com o objetivo de fornecer uma espécie de "RG" para publicações monográficas, como livros, artigos e apostilas. A difusão global do ISBN e a facilidade com que é lido por redes de varejo, bibliotecas e sistemas gerais de catalogação, tornou-o imprescindível para qualquer publicação. A sequência é criada a partir de um sistema de registro utilizado pelo mercado editorial e livreiro em todo o mundo. Ela é composta de 13 números que indicam o título, o autor, o país, a editora e a edição de uma obra. Graças a essa combinação, é possível individualizar e catalogar as informações particulares e específicas de cada uma das diversas publicações produzidas ao redor do planeta. Essa série numérica reconhecida em mais de 200 países permite o compartilhamento de metadados das obras em diferentes sistemas. Não é à toa que a criação deste padrão representou um marco no mercado editorial, melhorando os processos de produção, distribuição, análise de vendas e armazenamento dos dados bibliográficos." (CBL, 2022, <https://www.cblservicos.org.br/isbn/o-que-e-isbn>).

²⁷ A Carteira de Identidade ou RG (Registro Geral) é um documento de identificação civil emitido pelos órgãos de segurança dos Estados da Federação e pelo Distrito Federal. O RG está previsto na Lei N° 7116/83, sendo regulamentado pelo Decreto nº 89.250/83. (Fonte: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1980-1988/l7116.htm#:~:text=Art%201%C2%BA%20%2D%20A%20Carteira%20de,em%20todo%20%20territ%C3%B3rio%20nacional.)

Agência Brasileira de ISBN, que, desta vez com o aval da Agência Internacional de ISBN, voltou atrás e mudou o seu parecer inicial, reconhecendo as obras literárias grafitadas pelo projeto como livros. E, desta forma, passaram a receber o número de registro ISBN como quaisquer outros livros.

E ainda que esta primeira fase de pesquisa, autodidata, tenha atingido seu objetivo inicial, o autor decidiu seguir em frente com sua pesquisa sobre os livros ilustrados.

Ou seja, foi esta busca que trouxe o autor, Hugo Barros, para a academia, mais precisamente para a Universidade de Brasília (UnB), uma instituição federal de ensino superior. E, conseqüentemente, para esta pesquisa de mestrado e para o resultado dela: esta dissertação que você, leitor, tem em mãos agora.

E, após toda essa caminhada e busca por conhecimento, essa decisão, de classificar obras literárias publicadas em superfícies de concreto como livros, parece seguir o curso da história dos livros, que já registrou diversas mudanças, variações e evoluções de formatos mais utilizados pela indústria livreira de cada época. Um processo natural que, provavelmente, seguirá testando novos formatos e plataformas de leitura, de acordo com os hábitos das populações, das tecnologias e dos insumos disponíveis naquele período. Algumas vezes, essas mudanças serão mais drásticas, a ponto de mudar o curso da história, como aconteceu com o surgimento do códice. Outras mudanças (a maioria delas), serão menos impactantes. Muitas serão testadas e, em seguida, descartadas. Poucas serão eficientes e duradouras.

Conclusão

Um livro pode ser o recipiente acidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro. [...] Um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros. (CARRIÓN, 2012, p. 14).

O livro ilustrado é formado por um conjunto de elementos. Possui texto e imagens que são preponderantes (apenas espacialmente) em relação ao texto. E juntos a outros elementos (que Genette chama de paratextos) formam esse livro e a sua narrativa. Ou seja, é da relação, às vezes pacífica e às vezes conflituosa, dessas partes que nasce o produto final. E, ao fim dessa longa e produtiva caminhada, podemos dizer que conhecer e entender as partes que compõem este conjunto é fundamental para que se possa melhor explorar, em prol da narrativa, o que cada uma dessas componentes dos livros tem a oferecer. E, como vimos nos capítulos 2 e 3, são muitas as possibilidades.

E se essa participação e contribuição dos elementos que formam os livros nas narrativas já é (quase) intrínseca, podem ser potencializadas quando os leitores conhecem e reconhecem as principais funções desses paratextos. Não necessariamente com a mesma profundidade e o mesmo olhar que as pessoas que criam e produzem livros precisam ter. Até porque, na maioria das vezes, este conhecimento por parte do público leitor acontece de forma natural, principalmente, por meio da prática, do uso, do contato com os livros, das leituras.

Olhando por esse prisma, dá para entender porque ainda é mais comum encontrarmos exemplos de usos da materialidade na narrativa nos livros no formato do códice do que, por exemplo, nos livros digitais. O livro em códice é um objeto que já faz parte, há muito tempo, do cotidiano das pessoas leitoras. Mesmo aquelas que ainda não têm o hábito de ler, pois, além de estarem nas escolas, os livros impressos costumam fazer parte, inclusive, da decoração de muitas casas, empresas e estabelecimentos comerciais. Os livros digitais, por sua vez, ainda não são tão populares (em comparação aos livros em formato de códice) e, talvez, difícil saber, ainda não tenham amadurecido suficientemente a ponto de terem encontrado sua forma ideal.

Ocorre que para *brincar* com a forma é preciso ter uma. Para desconstruir um conceito é necessário que ele já esteja formado. De preferência, solidificado. E essa familiaridade com as pessoas nós podemos afirmar que os livros em formato de códice possuem. Porque a grande maioria das pessoas já têm algum tipo de relação com eles. Pode até ser uma relação de medo ou de despertencimento, mas, raramente, essa relação é de total desconhecimento. E quando falamos de público leitor esse pré-conhecimento do objeto livro é ainda maior. Não por acaso, a metalinguagem é tão utilizada nos livros ilustrados. Um dos motivos, obviamente, é agradar ao público-alvo. Pressupõe-se que leitores gostam de livros. E falar de assuntos que interessam e agradam seus leitores é sempre uma boa estratégia para que um livro seja bem aceito e melhor avaliado. A solução? Livros que falam de livros. O outro motivo é o fato do público leitor já conhecer as partes do livro e suas funções básicas, o que permite que autores e editores usem esses elementos como partes de suas narrativas.

Muitos exemplos foram citados ao longo desta pesquisa. *Se eu fosse um livro*, de José Jorge Letria (2013), faz isso de uma maneira mais poética: "se eu fosse um livro, eu ia querer ouvir alguém dizer: 'este livro mudou a minha vida'" (2013, p. 59). *Livros*, de Murray Mccain (2014) faz de forma mais objetiva: "Um livro pode ser muitas, muitas coisas, pelo menos dez mil coisas. Um livro é para colorir, para olhar, para escrever e sobretudo para ler" (2014, p. 1). *O livro sem figuras*, de B. J. Novak também segue essa linha da objetividade: "Os livros funcionam assim: a pessoa que está lendo é obrigada a dizer tudinho que está no livro" (2015, p. 6). Mo Willems (2015), em *Estamos em um livro*, vai para o lúdico, colocando os personagens da história a conversar sobre a materialidade do livro: "O livro acaba?" "Claro, todos os livros acabam." "Quando o livro vai acabar?!" "Vou conferir". (2015, p. 45-49). Mesmo caminho seguido por Lane Smith (2010), em *É um livro*, que cria um diálogo entre dois animais humanizados para falar das propriedades do livro: "O que é isso?" "É um livro." "Como se desce a página?" "Não desce. Eu viro a página. É um livro." (2010 p. 1-3). Em *Sem título*, Hervé Tullet também usa a ludicidade: "Ei pessoal, venham ver. Tem umas pessoas aqui... que abriram o livro!" (2013, p. 5-6). Muitos são os exemplos, também, de livros que citam partes que os formam, ainda que o tema *materialidade do livro* não seja o único fio condutor da história. Dois títulos escritos por Richard Byrne (2015; 2017),

Este livro está fora de controle e *Este livro comeu o meu cão* são exemplos disso: "Bella estava em casa quando alguém, na outra página, bateu na porta" (2017, p. 3). Em outros casos, como duas obras de Petter Newell, *O livro inclinado* e *O livro buraco*, a obra de Lane Smith e as duas obras citadas de Hervé Tullet fazem referência à forma do livro já em suas capas (e títulos).

O fato é que, conforme pudemos confirmar, qualquer paratexto, sem exceção, pode fazer parte, de forma mais efetiva, das narrativas dos livros ilustrados. Por exemplo, o nome do autor, que a princípio poderia parecer uma informação irrelevante, do ponto de vista narrativo, influencia a fruição de uma obra. Ou será que todos os leitores recebem um texto da mesma forma, independente da autoria ser de uma mulher ou de um homem? Até a idade desse autor ou autora, se essa informação for conhecida ou incluída na obra, pode induzir um leitor a fazer uma leitura diferente. O ano em que foi lançada, da mesma forma. Ou alguém acredita que encaramos igualmente um texto, independentemente dele ter sido gerado no século XVIII ou nos dias de hoje? Não por acaso, em outros tempos, autoras mulheres assinavam (em alguns casos ainda assinam) suas obras com pseudônimos masculinos. Provavelmente, tentando evitar que não fossem vistas sob o olhar preconceituoso da sociedade patriarcal em que viveram (ou vivem).

Esses elementos que giram em torno do texto de um livro possuem uma função específica. Estão ali para cumprir o que se espera deles (por parte dos autores e editores). E é o pré-conhecimento dessas funções (também por parte do público leitor) que torna possível, ou pelo menos mais fácil, a utilização desses elementos paratextuais como parte da mensagem e da narrativa. Por isso, pesquisas como esta são tão importantes.

Tudo isso faz com que os paratextos se transformem em texto também a ponto de, como detectado em muitas obras aqui consultadas, sabermos onde termina um paratexto e onde começa o outro. Até porque essa separação quase não é possível de fazer em um livro definido pelo conjunto de suas partes.

É impossível, por exemplo, separar texto de ilustração em *Daqui ninguém passa* (MARTINS, 2016). De distinguir o que é código de barras e o que é personagem em *Aqui há gato* (LOPES, 2017). Ou de dizer se a página dupla vazia, completamente em branco, de *Espelho* (LEE, 2021) tem ou não tem ilustração. Por isso, Genette (2009) defende a ideia de que todo contexto gera paratexto. O que

ele quer dizer com essa afirmação é que além de todos os paratextos mais conhecidos e frequentes nos livros, como os que analisamos nesta pesquisa, qualquer outra informação atrelada à obra, direta ou indiretamente, pode influenciar, de alguma forma, o impacto daquela narrativa em seus leitores. Se influencia na narrativa é também texto da obra. O que nos faz lembrar da ideia de Lajolo (2009) de que contexto também é texto, e dos conceitos de Carrión (2011) que, para reforçar a importância da materialidade e dos elementos que formam um livro diz que "um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras" (CARRIÓN, 2011, p. 14). Esta materialidade abre um universo de possibilidades para autores, editores e outros profissionais do mercado do livro.

A obra de Isabel Minhós Martins (2014; 2016), *Daqui ninguém passa*, é um bom exemplo de exploração consciente da materialidade do livro na narrativa. Um dos principais (se não o principal) personagens da história é um dos elementos que formam o livro, que se apresenta em formato de códice: a margem central, que divide as páginas do lado esquerdo das páginas do lado direito. A margem foi transformada em fronteira entre dois territórios: um onde a circulação de pessoas, animais e seres fantásticos está permitida e outro onde está proibida a entrada e circulação. Uma narrativa complexa calcada na materialidade do livro, que, aliás, não é explorada apenas pela dobra central. Todos os paratextos parecem ter ali uma função narrativa bem definida: capa, guardas, folhas de guarda, folha de rosto, contracapa, ficha técnica etc.

Outras obras nos mostraram que até os paratextos menos frequentes nesses livros podem ter funções narrativas importantes, como o grampo das páginas em *O personagem encajado*, de Ângela Lago (2002), a sobrecapa, em *O povo das sardinhas*, de Delphine Perret (2007) ou até uma informação, em princípio burocrática, de que a obra segue o Novo Acordo Ortográfico, em *Olívia e o mau humor*, de Tor Freeman (2015).

Ou, mais emblemático ainda, podemos citar os exemplos em que a ausência de um paratexto pode fazer parte das narrativas. Como em *O livro sem figuras*, de B. J. Novak (2015), que consegue a façanha de permanecer na categoria de livros ilustrados sem apresentar ilustrações (pelo menos nas definições mais recorrentes deste elemento nos dicionários) e *O livro sem título*, de Hervé Tullet (2013).

O suporte de um livro é, portanto, fundamental para a mensagem que ele transmite, mas isso, de forma alguma quer dizer que esse suporte é o que define tal objeto (ou arquivo) como livro. O livro é um conjunto, é uma ideia, é um transmissor de conhecimento. Não é um suporte. Se hoje vemos livros digitais, amanhã, quem sabe, veremos livros holográficos, livros mentais ou livros gasosos.

Os exemplos analisados nesta pesquisa, suas complexidades, suas variedades de temas e, muitas vezes, a profundidade com que abordam esses assuntos, nos mostraram também que chamá-los de infantil seria impróprio. Não porque defini-los como livros feitos para crianças tornaria estas obras menores ou menos importantes, mas porque seria uma afirmação falsa. Os livros ilustrados são, acima de tudo, livros. E, como livros que são, possuem narrativas que podem ser simplórias, mas que também podem ser eruditas. Que podem navegar pela superfície dos temas que trazem, mas que também são capazes de mergulhar profundamente nesses mesmos conteúdos. São livros que, por serem universais, dialogam bem com as crianças. Mas que, pelo mesmo motivo, podem conversar de igual para igual com os mais experientes leitores.

Os livros ilustrados são uma linguagem autônoma e repleta de possibilidades narrativas. Uma forma de expressão como nenhuma outra. São literatura. Mas também possuem características provenientes de muitas outras linguagens artísticas, como as visuais e gráficas, por exemplo. Um hibridismo que torna essa categoria de livros complexa e instigante.

Ao estudarmos os conceitos de livro e suas variações, como livro infantil, achamos mais adequado e alinhado ao objeto de estudo nos afastar da nomenclatura de "livro (ou literatura) infantil" e adotarmos a de "livro ilustrado" para nos referir a este grupo de livros com características tão específicas.

E foi justamente para demonstrar essa complexidade e essa capacidade que os livros ilustrados têm de se comunicar com vários públicos, se utilizando de outros planos de expressão, além do textual, que um dos paratextos desta pesquisa (um trabalho acadêmico), a introdução, foi materializado no formato de livro ilustrado, explorando, obviamente, dado o tema da pesquisa, essa materialidade na narrativa. Ela é uma introdução como esses paratextos devem ser, que apresenta o tema, as dores, os objetivos, as fraquezas, bem como os questionamentos para os quais queríamos encontrar respostas ou, pelo menos,

indicações de caminhos a percorrer e chegar mais próximo delas. Um desses caminhos que encontramos e que pretendemos trilhar em breve, seria uma nova pesquisa, focada no "irmão mais novo" dos livros impressos, os digitais, para descobrir como as novas materialidades (as já disponíveis e as que ainda virão) podem contribuir ainda mais com as narrativas dos livros criados para suportes eletrônicos. Certamente, muitas possibilidades e descobertas nos esperam neste novo universo.

Referências

ANGELOU, Maya. *A vida não me assusta*. Ilustrações de Jean-Michel Basquiat. Tradução de Anabela Paiva. São Paulo: Darkside, 2018.

ANOTSU, Jim. *O serviço de entregas monstruosas*. Ilustrações de Felipe Nero Cunha. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

BANYAI, Istvan. *Zoom*. São Paulo: Brinque-Book, 2002.

BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BARROS, Hugo. *O menino invisível*. Ilustrações de Siren. São Paulo: Peirópolis, 2020.

_____. *(Des)iguais*. Ilustrações de Mikael Omik. Brasília: Universidade de Brasília, Biblioteca Central, 2022.

BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BORSUK, Amaranth. *The book*. London: The MIT Press, 2018. E-book.

BROWN, Jeffrey. *Darth Vader and son*. San Francisco, CA: Chronicle Books, 2012.

BYRNE, Richard. *Este livro comeu o meu cão!* Tradução de Tatiana Fulas. São Paulo: Panda Books, 2015.

_____. *Este livro está fora de controle!* Tradução de Tatiana Fulas. São Paulo: Panda Books, 2017.

CARRARO, Aryane Beatryz. *Livros digitais infantis: narrativa e leitura na era do tablet*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - São Paulo: USP, 2014.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CASCARELLI, Claudia. *Flicts: livro de artista*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Unesp, 2007.

CBL, Câmara Brasileira do Livro. Disponível em <<http://cbl.org.br/servicos/ficha-catalografica>>. Acesso em 03/02/2022.

_____. Disponível em <<http://cbl.org.br/servicos/ficha-catalografica>>. Acesso em 03/02/2022.

CAMPBELL, Scott. *Hugo, a máquina de abraçar*. Tradução de Lenice Bueno. São Paulo: Salamandra, 2015.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Beverly: Ilustrações de Andrea D'Aquino. Rockport publishers, 2015.

CHAMBERLAIN, Jill. *Nutshell Technique: crack the secret successful screenwriting*. Austin, TX: University of Texas Press, 2016.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998a.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2. ed. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998b.

_____. *Escutar os mortos com os olhos*. Estudos Avançados, v. 24, n.69, p. 7-30. Publicado em 01/01/2010. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10510>>. Acesso em: 25 maio 2022.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOFÃO. *Jabuti 2015: regulamento final*. Disponível em: <http://colofao.com.br/Pr%C3%AAmio-Jabuti-2015-Regulamento-Final.pdf>. Acesso em 28/07/2022.

CORREIO BRAZILIENSE. *Venda de e-book dispara no Brasil durante a pandemia*. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/07/4934936-venda-de-e-book-dispara-no-brasil-durante-a-pandemia.html>>. Acesso em 30/06/2022.

COSTA, Renata. *Quem inventou o livro?* In: Nova Escola (título em itálico), 17 ago. 2009. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/2547/quem-inventou-o-livro>. Acesso em: 23 jul. 2022.

DA SILVA, Ana Miriam. *Um livro vivo {transposição para a web do livro para crianças Histórias de pretos e de brancos}*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Arte) - Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DAYWALT, Drew. *The day the crayons quit*. Ilustrações de Oliver Jeffers. New York: HarperCollins, 2014.

ECO, Umberto. From Internet to Gutenberg. 1996. Conferência apresentada por Umberto Eco na The Italian Academy for Advanced Studies in America. Disponível em: <<http://www.inf.ufsc.br/~joao.bosco.mota.alves/InternetPort.html>>. Acesso em: 04 junho. 2022.

_____. *Sobre a literatura - Livro vira-vira 1*. Rio de Janeiro: BestBolso. tradução de Helena Aguiar Umberto Eco; tradução de Helena Aguiar 2011.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e técnicas do lendário cartunista*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EVOLUÇÃO. In: MICHAELIS, On-line. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/evolu%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 23/05/2022.

FERNANDES, Millôr. *L.I.V.R.O.: texto sobre o "book" é de Millôr Fernandes*. Revista Veja Digital. São Paulo: Abril, 15/04/2010. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/texto-sobre-o-8220-book-8221-e-de-millor-fernandes/>>. Acesso em 14/03/2022.

FALCÃO, Adriana. *A máquina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILINTO, Tatiana. *Vestido de menina*. Ilustrações de Anna Cunha. São Paulo: Peirópolis, 2011.

FRANÇA, Rodrigo. *O pequeno príncipe preto*. Ilustrações de Juliana B. Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

FREEMAN, Tor. *Olívia e o mau humor*. Tradução de Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque-Book, 2015.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 2003.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil - Múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

HIRANANDANI, Veera. *O diário de Nisha*. Ilustrações de Retina78. Tradução de Débora Isidoro. Rio de Janeiro: Darkside, 2019.

Hunt, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

IZEL, Adriana. *O pequeno príncipe preto traz menino negro ao protagonismo da narrativa*. Brasília: Correio Braziliense, 14/03/2020, disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/03/14/inter_na_diversao_arte.834151/livro-o-pequeno-principe-preto-de-rodrigo-franca.shtml>.

Acesso em 20/11/2021.

JAFFE, Noemi. *Crítica "Histórias para ler sem pressa"*. Folha de São Paulo, São Paulo, 8 de março de 2008. Ilustrada.

JEFFERS, Oliver. *O incrível menino devorador de livros*. Tradução de Yukari Fujimura. São Paulo: Salamandra, 2014.

_____. *There's a ghost in this house*. New York: Philomel Books, 2021.

JÚNIOR, Octávio. *Da minha janela*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2019.

KEELEY, Larry. *Dez tipos de inovação: a disciplina de criação de avanços de ruptura*. São Paulo: DVS Editora, 2015.

LAGO, Angela. *O personagem encalhado*. Rio de Janeiro: RHJ, 2002.

_____. *O cântico dos cânticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAJOLO, M. *O texto não é pretexto. Será que não é mesmo?* In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tânia M. K. (Org.). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009, p. 99-112.

_____. *Literatura ontem, hoje, amanhã*. São Paulo: Unesp, 2018.

LAWSON, JonArno. *Sidewalk flowers*. Ilustrações Sidney Smith. Toronto: Groundwood Books, 2015.

LEE, Suzy. *A trilogia da margem - o livro imagem segundo Suzy Lee*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Onda*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.

_____. *Sombra*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

_____. *Espelho*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

LEMOS, André. *Bob Stein participa de mesa sobre livro digital no penúltimo dia da Flica*. G1, 2011. Disponível em <<https://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/10/bob-stein-participa-de-mesa-sobre-livro-digital-no-penultimo-dia-da-flica.html>>. Acesso em 02/02/2022. 2011),

LETRIA, André; LETRIA, José Jorge. *Se eu fosse um livro*. São Paulo: Editora Globo, 2013.

_____. *Eu vou ser*. Lisboa: Pato Lógico, 2020.

LINDEN, Sophie Van Der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.

LLENAS, Anna. *Vazio*. Tradução de Silvana Tavano. São Paulo: Moderna, 2017.

LOPES, Rui. *Aqui há gato*. Ilustrações de Renata Bueno. Lisboa: Orpheu Negro, 2017.

MARTINS, Isabel Minhós. _____. *Cá em casa somos*. Ilustrações de Madalena Matoso. Lisboa: Planeta Tangerina, 2009.

_____. *Oinc: a história do príncipe-porco*. Ilustrações de Paula Rego. Lisboa: Orpheu Negro, 2011.

_____. *Lá em casa somos*. Ilustrações de Madalena Matoso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O mundo num segundo*. Ilustrações de Bernardo P. Carvalho. São Paulo: Peirópolis, 2013.

_____. *Daqui ninguém passa*. Ilustrações de Bernardo P. Carvalho. Lisboa: Planeta Tangerina, 2014.

_____. *Daqui ninguém passa*. Ilustrações de Bernardo P. Carvalho. São Paulo: SESI-SP, 2016.

_____. *Este livro está te chamando (não ouve?)*. Ilustrações de Madalena Matoso. São Paulo: Peirópolis, 2018.

_____. Entrevista [11 ago. 2022]. Lisboa. Entrevista concedida a Hugo Barros. Arquivo mp3. A íntegra da entrevista foi transcrita e está disponível como um anexo desta pesquisa.

MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Ponto de fuga: conversas sobre livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARASCIULO, Marília. *J.K. Rowling: 6 fatos que você tem que saber sobre a autora de Harry Potter*. São Paulo: Galileu, 2018. Disponível em <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/07/jk-rowling-6-fatos-que-voce-tem-que-saber-sobre-autora-de-harry-potter.html>>. Acesso em 04/11/2021.

MATERIALIDADE. In: MICHAELIS, On-line. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/laMLd/materialidade/>>. Acesso em: 27/11/2021.

MATOSO, Madalena. *Livro Clap*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.

_____. *Este livro está te chamando (não ouve?)*. São Paulo: Peirópolis, 2018.

MCCAIN, Murray. *Livros*. Ilustrações de John Alcorn. Tradução de Rodrigo Lacerda e Mauro Gaspar. São Paulo: Pequena Zahar, 2014.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

MENDES, Cláudia. *Design emocional e o livro ilustrado: a experiência material na produção de sentidos*. Revista FronteiraZ, São Paulo, v.4, n.24, jul/2020. Disponível <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24p57-71>. Acesso em 21/03/2021.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. São Paulo: Summus, 1979.

MELLO, Roger. *Clarice*. Ilustrações de Felipe Cavalcante. São Paulo, Global, 2018.

MITTERMAYER, Thiago. E-books e a mídia do livro. In: TECCOGS - Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 18, jul/dez 2018, p. 62-74. Disponível em <https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2018/edicao_18>. Acesso em 15/04/2022.

MORAES, Giselly. *Do livro ilustrado ao aplicativo: reflexões sobre multimodalidade na literatura para crianças*. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 46, p. 231-253, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-40184613>>. Acesso em 17/04/2022.

MOREYRA, Carolina. *O guarda-chuva do vovô*. Ilustrações de Odilon Moraes. São Paulo: DCL, 2013.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. Tradução de José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NEWELL, Peter. *The rocket book*. North Clarendon, VA: Tuttle Publishing, 1969.

_____. *The hole book*. North Clarendon, VA: Tuttle Publishing, 1985.

_____. *O livro inclinado*. Tradução de Donaldo Buchweitz. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2020.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *How picturebooks work*. New York: Garland, 2001.

NOVAK, B. J. *O livro sem figuras*. Tradução de Índigo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

OLIVEIRA, Helena. *70 anos de Peanuts: 15 lições da turma do Charlie Brown sobre a vida*. Revista Bula, 2020. Disponível em <70-anos-de-peanuts-15-licoes-da-turma-do-charlie-brown-sobre-a-vida/>. Acesso em 06, 09, 2021.

PERRET, Delphine. *O povo das sardinhas*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PIMENTA, Marcus Aurelius; TORERO, José Roberto. *Branca de Neve e as sete versões*. Ilustrações de Bruna Assis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

PRATA, Antônio. *Jacaré não!* São Paulo: Ubu, 2016.

POTTER, Beatrix. *The tale of Peter Rabbit*. London: Penguin Books, 2002.

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

PROCÓPIO, Ednei. *O livro na era digital*. São Paulo: Giz Editorial, 2010.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

SAINT EXUPÉRY, Antoine. *O pequeno príncipe*. Geração: São Paulo, 2015.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *Children's Picturebooks: The art of visual storytelling*. London: Laurence King Publishing, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *O livro será eterno?* 2013. Blog Sociotramas. Disponível em <<https://sociotramas.wordpress.com/2013/12/17/o-livro-sera-eterno/>>. Acesso em 22/05/2022.

SCHULZ, Charles M. *Snoopy e sua turma*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L & PM, 2007.

SCHULZ MUSEUM. *Frequently asked questions: why is the comic strip named Peanuts?*, 2017. Disponível em: <<https://schulzmuseum.org/about-schulz/frequently-asked-question>>. Acesso em 20/02/2022.

SENDAK, Maurice. *Onde vivem os monstros*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILVA, Márcia; SOARES, Josiane. *Prêmio FNLIJ "O Melhor Projeto Editorial": elementos da materialidade no livro de literatura para criança*. Revista FronteiraZ, São Paulo, v.4, n.24, jul/2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/46983>>. Acesso em 21/03/2021.

SMITH, Lane. *É um livro*. Tradução de Júlia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

SOUZA, Vanderlei de. *Pequeno como um dinossauro: microconto, um gênero autônomo*. São José do Rio Preto: Unesp, 2021.

TATIT, Luiz. *O rei*. Ilustrações de Renato Moriconi. São Paulo: Jujuba, 2015.

THEBAS, Cláudio. *Amigos do Peito*. Ilustrações de Violeta Lópiz. Figueira da Foz: Bruaá, 2014.

TRAVERS, P. L. *Mary Poppins*. Ilustrações de Ronaldo Fraga. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

TULLET, Hervé. *The book with a hole*. London: Tate, 2011.

_____. *Sem Título*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

UNICEF. *Convenção sobre os direitos da criança*. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-da-crianca>>. Acesso em 12/05/2021.

WALSH, Jill Paton. *Get the lowdown on your favorite authors with Jennifer Vido: interview with Jill Paton Walsh, 2011*. Disponível em: <https://freshfiction.com/page.php?id=3102>. Acesso em: 20/09/2022.

WILLEMS, Mo. *Estamos em um livro!* Tradução de Luara França. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

YOUNG, Jo. *A mão e o tamboril: um conto de fadas de Ko Moon-young*. Ilustrações de Jam San. Tradução de Jae hyung Woo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021a.

_____. *Criança zumbi: um conto de fadas de Ko Moon-young*. Ilustrações de Jam San. Tradução de Jae hyung Woo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021b.

_____. *Em busca da feição real: um conto de fadas de Ko Moon-young*. Ilustrações de Jam San. Tradução de Jae hyung Woo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021c.

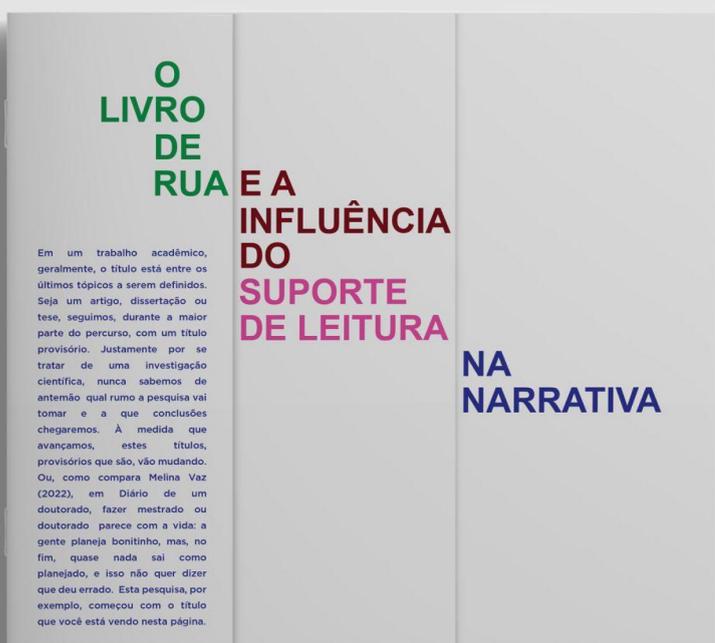
_____. *O cão alegre: um conto de fadas de Ko Moon-young*. Ilustrações de Jam San. Tradução de Jae hyung Woo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021d.

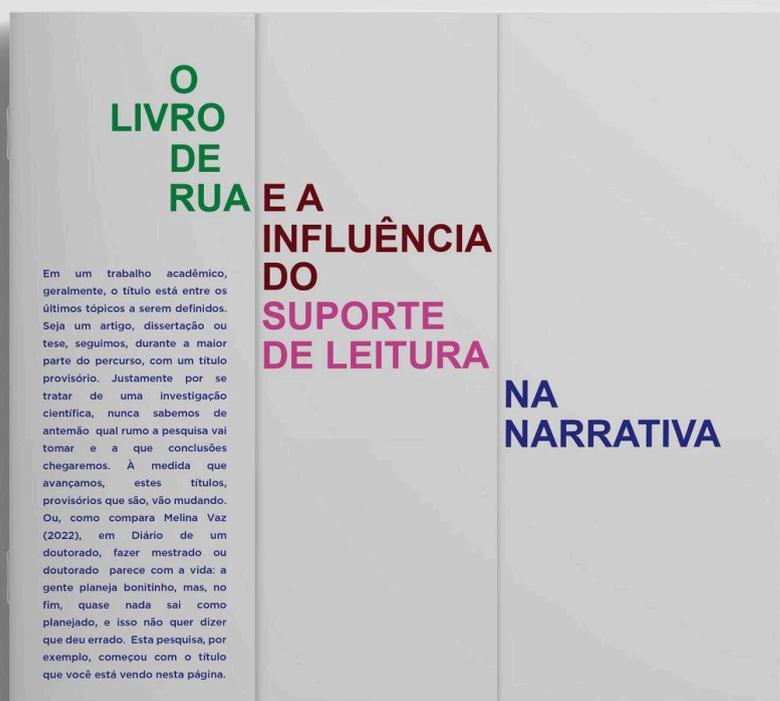
_____. *O menino que se alimentava de pesadelos: um conto de fadas de Ko Moon-young*. Ilustrações de Jam San. Tradução de Jae hyung Woo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021e.

ZIRALDO. *Flicts*. São Paulo: Primor, 1976.

Para a versão desta dissertação que vai virar livro, a ideia é usar a materialidade em prol da narrativa, colocando em prática algumas ideias defendidas aqui. A introdução, como vocês viram, é um livro ilustrado. O caderno que vai reunir os anexos, por exemplo, ganha páginas com abas e recortes e uma abertura que conta um pouco sobre o desenrolar da pesquisa, especialmente, as alterações (ou evoluções) dos títulos: passamos por dois títulos provisórios até a pesquisa receber sua última e definitiva alcunha.

Ao virar das primeiras páginas, mais estreitas do que as demais, altera-se no título apenas as palavras que foram modificadas da versão anterior para a seguinte.





²⁸ VAZ, Melina. *Diário de um doutorado: se é pra escrever pra ninguém ler eu escrevo um diário e não uma tese*. São Paulo: Ed. da Autora, 2022.

Porque, inicialmente, o objeto de pesquisa seria um projeto chamado Livro de Rua, que tem por objetivo democratizar e incentivar a leitura e, para isso, utiliza o graffiti como técnica de ilustração. E, como suporte de leitura, usa os muros das cidades. Livros em tamanho gigante, disponibilizados gratuitamente, que transformam a leitura em uma experiência diferente daquelas a que estamos mais familiarizados (nos suportes de papel ou, mais recentemente, digitais).

Porém, o projeto Livro de Rua (ver anexo II desta pesquisa) é de autoria de Hugo Barros, que também é autor de todos os livros até então grafitados nas ruas pelo projeto, além de ser autor dessa pesquisa. E, para evitar as dificuldades de análise que seriam geradas pela falta de distanciamento crítico que o autor teria em relação ao objeto de estudo, em uma decisão conjunta entre pesquisador e sua orientadora, a professora doutora Ana Claudia da Silva, optou-se por uma mudança de foco.

O LIVRO INFANTIL E A INFLUÊNCIA DO SUPORTE DE LEITURA

A partir de então, o tema seja a influência do suporte de leitura na narrativa dos livros infantis continuaria sendo estudada pela pesquisa, no entanto, não mais em obras de Barros ou do projeto que o mesmo coordena desde 2016.

Consequentemente, ocorreram mais duas mudanças, a primeira foi a troca de ponto de vista do autor, que ao invés de usar a primeira pessoa do singular, passaria a escrever na primeira pessoa do plural. E a segunda, foi no título na pesquisa, que passou a ser, ainda provisoriamente, O livro infantil e a influência do suporte de leitura na narrativa.

NA NARRATIVA

E, no decorrer da pesquisa, o título viria a mudar uma última vez.

Depois de mergulhar e nos aprofundar nos conceitos de livro, livro infantil e livro ilustrado, achamos mais adequado e alinhado ao objeto de estudo abandonarmos, pelo menos em parte, a nomenclatura "livro infantil" e adotarmos a de "livro ilustrado" para nos referir a este grupo de livros com características bem específicas: livros com presença de texto e imagem. Imagens que, do ponto de vista da espacialidade, prevalecem sobre o texto. Mas tão somente desse prisma da espacialidade. Pois não há hierarquia entre os elementos. O livro ilustrado é sempre o resultado da combinação desses (e outros) elementos. É verdade que são livros, muitas vezes, pensados, criados e escritos com a intenção de atingir também as crianças. Mas, também, não somente as crianças.

Assim, surgiu o título definitivo da pesquisa, que você pode ler tanto aqui, nesta página, em letras maiores, maiúsculas e coloridas, quanto na primeira capa do módulo de abertura desta pesquisa.

O LIVRO ILUSTRADO E A MATERIALIDADE

NA NARRATIVA

RES

...rados são aqueles formados por um conjunto de elementos (paratextos), entre os
...s e ilustrações, que se relacionam entre si e formam uma mensagem única. Apesar
...pesquisadores adotarem definições neste sentido, ainda existe uma tendência de
...ão dessa definição para a de livros com presença de texto e ilustração, tirando a
...a dos demais componentes formadores dos livros ilustrados.

...quisa tem como objetivo reforçar a importância dos elementos que formam esse
...que é o livro ilustrado, além de posicionar esta categoria de livros como uma
...autônoma e híbrida, que mistura literatura e outras linguagens artísticas, como as
...exemplo.

S

Para isso, analisamos exemplos de utilização intencional desses paratextos nas narrativas de diversas obras (e escolhemos uma delas para fazer uma análise mais completa, do início ao fim: Daqui Ninguém passa, da autora portuguesa Isabel Minhós Martins, dando atenção especial à função narrativa que os paratextos podem ter. Afinal, em obras que se destacam pela pouca quantidade de textos e páginas, cada elemento ali presente acaba ganhando ainda mais relevância e importância.

UMO

Palavras-chave: Livro ilustrado; Materialidade; Narrativa; Paratexto.

APÊNDICE II - O projeto Livro de Rua

O projeto Livro de Rua pode ser considerado o embrião que deu origem a esta pesquisa. Seria, inclusive, o objeto de estudo dela. A ideia era analisar o aproveitamento do suporte de leitura dos livros do projeto como pontapé inicial de um estudo sobre materialidade nos livros para crianças. O Livro de Rua publica livros ilustrados em tamanho gigante em muros e paredes das cidades. As histórias ganham vida pelas mãos de artistas do graffiti e ficam disponíveis gratuitamente para o seu potencial público leitor. O fato de ter sido o motivador deste estudo, nos faz acreditar ser necessário apresentar aqui, no formato de anexo, um artigo sobre seus livros impressos nas ruas e aproveitamento desta materialidade, os muros, na narrativa. Publicado originalmente no livro *Artes, mídias e outras literaturas*, publicado pela Paco Editorial e organizado por Sidney Barbosa e Danielle Lessa.



Graffiti: levando arte (e literatura) para todos

Hugo Barros

*Caminho se conhece andando
Então vez em quando é bom se perder
Perdido fica perguntando
Vai só procurando
E acha sem saber
Perigo é se encontrar perdido
Deixar sem ter sido
Não olhar, não ver
Chico César*

Introdução: o livro do acaso

Quando John Conduitt (1728) escreveu seu relato sobre a descoberta de Isaac Newton a respeito do princípio da gravitação universal, ele não estava mentindo, mas criando uma versão literária do acontecimento. Existem milhares de maneiras de escrever sobre o cair de uma maçã observado pelo olhar atento de Newton. A versão escolhida por Conduitt foi a que a maioria de nós conhece hoje e não esquece: o fruto de uma macieira que, pela força da gravidade (que até então não tinha esse nome), desprende-se do galho e se choca contra uma mente brilhante. Muitos contestam essa versão, alegando que a maçã nunca teria, de fato, atingido a cabeça do renomado cientista. Porém a sua teoria, a da gravidade, mesmo passados mais de três séculos, jamais foi contestada. E a história de Conduitt jamais esquecida. Criar nar-

Sidney Barbosa | Daniele Lessa Soares

rativas menos óbvias é, pois, uma das ferramentas mais utilizadas para se fazer boa literatura (opinião deste autor).

Mas é por outro motivo que cito, agora, a famosa história de Newton e sua Teoria da Gravidade. O que me interessa aqui é o **acaso**: um

acontecimento que apresenta certo grau de imprevisibilidade para o conhecimento humano, em face da natureza do mundo objetivo, regido por leis marcadas por uma escala de oscilações e probabilidades, bem como uma frequência mensurável de incerteza e indeterminação.¹³

Foi uma dessas situações não previstas (ou planejadas) que me trouxe até aqui, a este estudo. Como diz Chico César, na música *Deus me proteja*: “vez em quando é bom se perder / perdido fica perguntando / vai só procurando...”.¹⁴ De fato, após chegar, de forma intuitiva, ao formato do projeto Livro de Rua, sobre o qual falarei mais adiante, me flagrei assim: inquieto, incomodado e cheio de perguntas não respondidas.

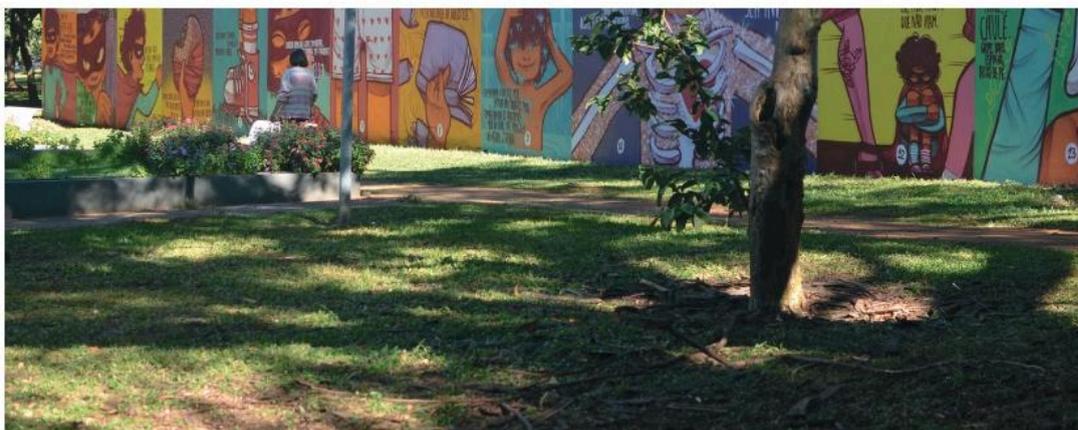
Em meados de 2017, escrevi o texto que, nos meus planos, originaria um livro ilustrado com o título *O menino invisível*. Isso, de fato, acabou acontecendo. Mas, o caminho percorrido pelo texto até chegar ao seu objetivo, se tornar um título (ou livro) publicado, com número ISBN reconhecido pela Câmara Brasileira do Livro, não foi aquele mais convencional, trilhado pela maioria dos livros publicados hoje no Brasil e no mundo. Por muito pouco, *O menino invisível* não virou mais um livro invisível, como tantos outros livros escritos todos os dias por milhares de autores, que guardam seus escritos na gaveta por não encontrarem uma forma de levá-los até as prateleiras das bibliotecas e livrarias e para as platafor-

13. Trevisan. *Michaelis*.

14. César, Chico. *Deus me proteja*. São Paulo: EMI Music, 2008.

mas digitais de *e-commerce*. Ou de publicá-los em qualquer outro suporte possível, como, por exemplo, os muros de uma cidade.

O suporte que escolhi para publicar *O menino invisível*, o primeiro livro ilustrado de minha autoria, foi este último: os muros de uma cidade. Brasília, Distrito Federal, para ser mais exato. Porém, assim como um muro não é a plataforma mais comum para se publicar livros nos dias de hoje, essa decisão também não foi natural, óbvia ou automática. Foi fruto da impossibilidade de publicar o livro das formas mais tradicionais, convencionais e conhecidas. Fruto do **acaso**.



A publicação em papel ainda é a mais cobiçada por muitos de nós, autores. Foi, portanto, minha primeira opção. Mas, sem conhecer o mercado editorial, me deparei com todas as dificuldades, barreiras e fragilidades provocadas pela crise que o mercado editorial brasileiro já enfrentava naquele ano. Eram poucas as editoras dispostas a (e em condições de) investir em novos autores e novas histórias. Após dezenas de tentativas de contatos e envios de originais a editoras de vários estados brasileiros, sem obter respostas, nem mesmo negativas, decidi pesquisar mais sobre as possíveis formas de se publicar livros no Brasil sem o in-

Sidney Barbosa | Daniele Lessa Soares

termédio de uma editora. Foi quando descobri a autopublicação, que, como muito bem explicou o pesquisador Pablo Araújo, é o

caminho dos autores denominados independentes, que, por não conseguirem espaço no catálogo das editoras ou por discordarem das condições oferecidas ao autor nas cláusulas dos contratos de edição, financiam [...] a edição de seus livros.¹⁵

Estudei também o financiamento coletivo, ou *crowdfunding*, que Cocate e Pernisa Júnior definem como

um fenômeno virtual que tem como objetivo promover a realização de projetos, os mais variados possíveis, por meio da contribuição financeira de pessoas que se interessam pela concretização de tais iniciativas.¹⁶

Mas nenhuma dessas soluções pareceu servir para atingir meus objetivos naquele momento. Logicamente, uma avaliação pessoal e não de mérito das alternativas citadas.

Descartadas, portanto, a publicação via editoras consolidadas, a autopublicação e o financiamento coletivo, me vi novamente sem opções. Mas, decidido a publicar a obra, voltei ao projeto e reli a história, na esperança de encontrar outra forma de fazê-la ganhar vida. E foi o próprio enredo que acabou me mostrando o caminho a seguir:

15. Araújo, Pablo Guimarães de. Edições Independentes e Práticas Editoriais: Novas Possibilidades de Publicação do Impresso ao Digital. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. *Anais* [...]. Disponível em: <https://bit.ly/3ez6Rxd>. Acesso em: 6 out. 2014.

16. Cocate, Flávia Medeiros; Pernisa Júnior, Carlos. Crowdfunding: estudo sobre o fenômeno virtual. São Paulo, *Líbero*, v. 15, n. 29, p. 135, jun. 2012. p. 135.

Artes, Mídias e outras Literaturas

...Mino tem tudo o que as outras crianças têm.
Olhos, boca, nariz, chulé.
Gripe, bafo, espinha, bicho-de-pé.
Quer dizer, quase tudo. Ele não tem casa, nem cama.
Só uma de papelão,
que ele usa para dormir no chão.¹⁷

O *menino invisível* conta a saga de uma criança que mora nas ruas e tem a desagradável sensação de ser invisível diante dos olhos das outras pessoas. As pessoas passam por ele e fingem não o ver. Mas, antes de revelar esta vulnerabilidade social a que Mino, o protagonista, está exposto, um narrador em terceira pessoa convida o leitor a imaginar as vantagens de se ter o poder da invisibilidade. Em alguns momentos, fazendo uma metáfora com os poderes sobrenaturais dos super-heróis das histórias em quadrinhos. Em outros, citando situações divertidas e interessantes que uma criança com esta habilidade poderia viver. Até que, em dado momento, o leitor descobre a condição social do protagonista e o verdadeiro sentido dessa sua invisibilidade: a insensibilidade das pessoas acerca da situação de vulnerabilidade social e das agruras pelas quais Mino passa diariamente, como, por exemplo, precisar dormir em uma cama improvisada de papelão, ao pé de um muro qualquer. E foi este hipotético muro que acabou me mostrando o caminho a seguir. Por que não imprimir esta história em um muro da vida real onde uma criança pode, de fato, em algum momento, já ter dormido ali?

17. Barros, Hugo. *O menino invisível*. São Paulo: Peirópolis, 2020, p. 18-19.

Sidney Barbosa | Daniele Lessa Soares



O projeto Livro de Rua

Mas, como imprimir um livro em um muro, em via pública? Essa resposta foi quase automática: por meio da arte que já costuma estampar muros, paredes e calçadas de cidades de todo o

mundo: o Graffiti. Na verdade, arte urbana,¹⁸ uma vez que, por definição, o graffiti é uma arte considerada ilícita:

Artistas como Banksy inserem-se no movimento da “arte urbana”, que congrega inúmeras expressividades que fazem uso do espaço público para expor suas obras [...] Disso decorre algo muito importante: se dissermos que gostamos de graffiti – e que alguém da notoriedade de Banksy é um artista de graffiti – deveremos estar cientes de que se trata de uma manifestação que é, muito provavelmente, ilícita e ilegal.¹⁹

A solução que encontrei, portanto, foi imprimir a história na rua por meio da arte urbana (ou graffiti). Para isso, fui buscar em editais de apoio à cultura o aporte financeiro²⁰ que todo livro precisa para ser publicado, bem como as autorizações necessárias das autoridades competentes para que o processo de pintura do livro fosse realizado de forma legal.

18. Apesar de existir, para alguns autores, essa diferenciação entre os conceitos de graffiti e arte urbana, neste estudo utilizaremos ambos os termos como sinônimos.

19. A Gazeta. *Uma guerra com spray*, p. 6-7.

20. O livro *O menino invisível* faz parte do projeto Livro de Rua, que foi contemplado no edital de cultura do FAC, da Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal, no ano de 2017.



Artes, Mídias e outras Literaturas

No dia 15 de abril de 2018, demos início à pintura do livro, com ilustrações de Camila Santos, uma artista brasileira que assina suas obras com o codinome Siren. Durante 22 dias de pintura com tinta spray, Siren deu vida a um livro ilustrado completo, com capa, dedicatória, ficha catalográfica, biografia dos autores, textos e ilustrações. Um livro com 80 metros de comprimento e 3,5 metros de altura, que passou por (praticamente) todas as fases de produção às quais a maioria dos livros impressos em papel costumam ser submetidos, como editoração gráfica, revisão ortográfica e impressão.²¹



21. O graffiti do livro está localizado na cidade de Brasília, no Distrito Federal, no endereço SHCS SQS 413 sul S/N, no muro do posto de gasolina Petrominas.

Sidney Barbosa | Daniele Lessa Soares

E, apesar de ter surgido como solução para viabilizar a publicação de um título específico, *O menino invisível*, e se encaixar perfeitamente com o enredo da história, uma vez que o protagonista é um garoto que vive em situação de vulnerabilidade social e precisa dormir na rua, embaixo de marquises ou encostado em muros localizados em vias públicas, logo esta fórmula mostrou que poderia ser válida para outras histórias também. Pois, da mesma forma que esta materialidade, o muro, acabou fazendo parte e contribuindo de alguma forma com o enredo deste livro específico, ela poderia trazer novos significados e fazer parte de muitas outras narrativas também. Uma parede, assim como o papel, comporta inúmeras, senão todas as histórias. Talvez umas se encaixem melhor que outras nesta superfície, assim, como acontece, também, com os demais suportes utilizados para a materialização dos livros, sejam eles analógicos, como o papel, ou digitais, como o e-book.

Dessa percepção nasceu o projeto Livro de Rua, pelo qual serão publicadas histórias (ou livros, como prefiro definir) e, assim, ajudar a popularizar e democratizar a leitura. Pois esta é uma característica inerente ao graffiti: ela possibilita o acesso gratuito às artes (não só as visuais).

Desde o surgimento dos livros ilustrados, a materialidade tem sido muito utilizada como parte das narrativas, especialmente nos livros para crianças. E é importante salientar que, do ponto de vista da materialidade, um livro é formado por um conjunto de elementos. E todos eles, não apenas o suporte, podem ser (e provavelmente já foram) explorados de diversas formas, como enfatiza Sophie Van der Linden:

Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é, também, associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da

página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra.²²

Texto, folhas, lombada, dobra, guarda, capa, luva, acabamento, tinta, verniz, grampo, ilustração, espaços em branco, margens, números de página são alguns possíveis elementos de um livro. E não é a presença ou ausência de um ou mais desses componentes que define o que é ou não é livro.

O mexicano Ulises Carrión, sem negar a importância da escrita na obra literária, lembra-se de que, ao contrário do que se imagina, nem sempre o texto é sua parte mais significativa: “Um livro é formado por diversos elementos, um dos quais pode ser texto. Um texto que faz parte de um livro não é necessariamente a parte essencial ou a mais importante do livro”.²³ Em seguida, ele é ainda mais enfático, lembrando-se de que a obra pode, inclusive, não conter textos, e nem por isso perde o status de livro: “um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, *incluindo talvez um texto* que seja parte integrante e que enfatize essa forma”.²⁴

Livro grafitado também é livro?

Apesar de muitos estudiosos, como Linden e Carrión, não darem importância maior ou menor a este ou aquele elemento do livro, existem pesquisas que levam a outras direções. O professor doutor pela Universidade Federal Fluminense e pesquisador em Produção Editorial, Aníbal Bragança, por exemplo, acredita que existe uma característica essencial para um livro: a portabilidade. Em entrevista concedida a Renata Costa, para a Nova Escola, plataforma de conteúdos e serviços para professores do Brasil, afir-

22. Linden, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Sesi-SP, 2018, p. 9.

23. Carrión, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 51.

24. *Ibidem*, p. 14, grifo nosso.

mou que “a característica fundamental de um livro é ser portátil. Por isso, não valem como livros as inscrições em rochas”.²⁵ De fato, a portabilidade é uma característica importante e de extrema relevância na história do livro. Seu advento mudou os rumos da literatura e até da vida humana. Mas essa portabilidade, na verdade, está muito mais ligada à revolução de Gutenberg do que de fato ao conceito de livro ou de códice (codex). Antes da prensa de Gutenberg, os livros eram manuscritos. Isso significa que produzir uma cópia de um livro extenso era um processo extremamente demorado e caro. Por isso, alguns livros jamais foram copiados e, por segurança, nunca eram transportados, ficavam imóveis, restritos aos seus proprietários, geralmente nobres. De outros títulos, pouquíssimas cópias foram produzidas. E, nem por isso, houve o questionamento se estas obras, com pouca ou nenhuma mobilidade prática, eram ou não livros.

Em seu artigo sobre a história da escolástica, que durou do século IX ao século XV, Barros discorre sobre essa dificuldade, que já muito antes da invenção de Gutenberg era sentida:

Importante notar que, neste caso, os próprios livros precisaram ter seu formato transformado: precisaram ser menores, mais manejáveis e transportáveis do que os livros in fólhos de grandes dimensões que eram somente apropriados para as Abadias que os conservavam.²⁶

As mudanças, as variações e evoluções de formatos do livro são parte de um processo natural e constante, que, em momento algum, estará concluído. Novos formatos ainda surgirão, seja pela

25. Bragança, Aníbal. Quem inventou o livro? Entrevista concedida a Renata Costa. *Nova Escola*, São Paulo: 01 de agosto de 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3sJCo7H>. Acesso em: 23 abr. 2021, p. 1, grifo nosso.

26. Barros, José D'Assunção. Escolástica e História: discussões historiográficas. *Canoas, Textura - Revista de Educação e Letras*, v. 8, n. 13, p. 21, jan./jun. de 2006.

necessidade de pesquisadores, pela demanda da academia e das escolas ou por experimentações do mercado editorial. Algumas raras vezes, serão mudanças revolucionárias, capazes de interferir no curso da história, como foi o códice. Outras mudanças serão menos drásticas, que só um olhar mais atento, de pesquisador, será capaz de apontar. Da mesma forma, formatos já esquecidos poderão, a qualquer momento, ser resgatados.

Ao falar sobre o surgimento dos livros eletrônicos, os e-books, Chartier também lembrou a falta de mobilidade dos in-fólios da escolástica e fez um passeio pela história para chegar à conclusão de que essas mudanças, às vezes, são muito menores do que, a princípio, acredita-se:

A hierarquia dos formatos, por exemplo, existe desde os últimos séculos do manuscrito: o grande in-fólio que se põe à mesa é o livro de estudo da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles dos novos lançamentos dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutenberg; e o *libellus*, isto é, o livro que pode se levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, e às vezes de diversão. Há, portanto, uma continuidade muito forte entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso, embora durante muito tempo se tenha acreditado numa ruptura total entre uma e outra.²⁷

No capítulo IV do seu *A vida quotidiana na Roma antiga*, intitulado *O quotidiano romano nas paredes*, o historiador Pedro Paulo Funari faz um relato detalhado da frequência e intensidade com que os romanos, há séculos antes de Cristo, utilizavam as paredes de Pompeia como meio de comunicação. “Para termos ideia do ritmo de grafagem, basta dizer que as inscrições eram

27. Chartier, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*; tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp/imprensa oficial do estado, 1999, p. 8-9.

Sidney Barbosa | Daniele Lessa Soares

constantemente apagadas pelos *dealbatores*²⁸ [...] que liberavam os muros para novas inscrições!”²⁹ O historiador ressalta também a quantidade de leitores que estas intervenções urbanas possuíam: “outra característica marcante do graffiti reside na inevitabilidade da leitura *pública* das mensagens”,³⁰ e classifica os autores dessas mensagens como poetas:

A primeira característica deste grafismo popular reside na sua autoria [...] O artista constitui-se num verdadeiro poeta, pois planeja, executa e repropõe no imaginário coletivo sua própria percepção da realidade. Seu instrumento é barato e de acesso universal, o estilete (*graphio*), e permite que todos, e qualquer um, possam exercitar sua capacidade poética e artística.³¹

Quando classifica as inscrições feitas em rochas e cavernas, no período da Pré-História, como objetos literários, se não diminui a importância, Umberto Eco pelo menos descarta a ideia de que a portabilidade é a característica principal, ou decisiva, no conceito de livro:

É verdade que os objetos literários são imateriais apenas pela metade, pois encarnam-se em veículos que, de hábito, são de papel. Mas houve um tempo em que se incorporavam na voz de quem recordava uma tradição oral ou mesmo em pedra, e hoje discutimos sobre o futuro dos e-books.³²

28. *Dealbatores* eram os funcionários de Pompeia responsáveis por apagar das paredes da cidade as mensagens com notícias caducas ou aquelas consideradas impróprias pelo governo para, assim, liberar aqueles espaços para a pintura de novas mensagens e notícias.

29. Funari, Pedro Paulo A. *A vida quotidiana na Roma antiga*, São Paulo: Editora Annablume, 2003, p. 81.

30. *Ibidem*, p. 84, grifo do autor.

31. *Ibidem*, p. 89-90.

32. Eco, Humberto. *Sobre a literatura - Livro vira-vira 1*, Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 9.

O papel é o suporte mais utilizado hoje pela literatura. Mas isso não invalida, nem tira a importância de outros suportes utilizados ao longo da história, como a argila, a madeira, os tecidos, as pedras e, mais recentemente, os meios eletrônicos.

O homem já empregou, e continua empregando, na escrita materiais provenientes dos três reinos da natureza. O reino mineral já lhe forneceu a pedra [...] forneceu, ainda, a argila que, esculpida e cozida, iria constituir as famosas bibliotecas da Mesopotâmia [...] Era no bronze que os romanos escreviam os seus tratados de paz e, acima de tudo, a sua famosa Lei das Doze Tábuas [...] o ouro e a prata, também serviram excepcionalmente para a escrita, mas todos os metais parecem ter sido abandonados desde os primeiros tempos nas necessidades ordinárias. [...] Do reino vegetal, a madeira, como espécie que já se apresentava por assim dizer pronta, foi a primeira a ser empregada na escrita.³³

As possibilidades de materialidade do livro são inúmeras, o mercado editorial tem inovado muito nesse sentido, o que até dificulta, em certo sentido, uma definição mais precisa do objeto livro. Talvez por este motivo, na ocasião da produção do primeiro título do projeto Livro de Rua que seria impresso/grafitado em um muro da cidade de Brasília, enfrentamos uma dificuldade ao solicitar um número ISBN para o livro, junto à Agência Brasileira de ISBN, órgão responsável por emitir tal documento, à época.³⁴ O ISBN é o padrão internacional de numeração de livro, uma espécie de “registro de nascimento” para publicações monográficas, como livros, artigos e apostilas. Ele é formado por uma sequência numérica que indica o título, o autor, o país, a editora e a edição de uma obra.

33. Martins, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*, São Paulo: Ática, 2002, p. 150.

34. Desde 2020, a atribuição de números ISBN no Brasil passou a ser uma responsabilidade da Câmara Brasileira do Livro (CBL).

Sidney Barbosa | Daniele Lessa Soares

Na primeira tentativa de solicitação, nos foi negado o número ISBN para o livro *O menino invisível* que seria grafitado em Brasília. A justificativa, enviada por e-mail, foi a de que obras pintadas na parede não levam ISBN, pois o ISBN é atribuído somente para livros.

Porém, por não concordar com a decisão e o ponto de vista dos especialistas responsáveis pelo veredicto, decidimos recorrer. Elaboramos uma defesa utilizando como referência os autores e argumentos que, agora, utilizo aqui, neste estudo. Algumas semanas depois, submetemos nosso pedido de reconsideração à Agência Brasileira de ISBN.

Quatro meses após o envio do requerimento, recebemos uma resposta, também por e-mail, mas desta vez, positiva. O novo comunicado informava que receberíamos, sim, um número ISBN, com a justificativa de que os livros grafitados são um novo formato de acesso e incentivo à leitura, principalmente para os leitores que, infelizmente, não podem comprar livros.

De fato, livros já foram impressos em argila, madeira, papel, metal, tecido, entre outras diferentes superfícies. Este é apenas mais um suporte. E não pode ser considerado tão novo assim, se lembrarmos-nos de que as rochas e paredes já eram utilizadas para contar narrativas lá na Pré-História. E ao voltar atrás em sua decisão e conceder o ISBN ao projeto Livro de Rua, a Agência Brasileira de ISBN, parece, agora, concordar com esse ponto de vista.

A materialidade como parte da narrativa

A maior novidade, e também o que tem chamado tanto a atenção do público sobre o livro grafitado do projeto Livro de Rua, não está exatamente no suporte utilizado para impressão, mas no fato de a escolha desse suporte ter sido por opção. Na Pré-História, as inscrições nas rochas e paredes das cavernas não eram exatamente uma escolha, mas o único suporte disponível àquela população para este fim. Os graffitis nas paredes de Pom-

peia, tão utilizados na Idade Média, também não eram exatamente uma escolha dentre várias possíveis: no século VII antes de Cristo, o papel e a imprensa de Gutenberg não estavam nem perto de serem inventados. E os outros métodos de escrita eram pouco ou quase nada acessíveis. Ao passo que, hoje em dia, já temos o papel, as impressões digitais instantâneas e até mesmo os formatos eletrônicos para a publicação de livros.

Uma escolha que segue uma tendência de exploração (no bom sentido) da materialidade do livro, que começou no início do século XX e tem crescido muito, especialmente, na produção de livros ilustrados. As narrativas, muitas vezes, ganham novas interpretações com as decisões gráficas dos autores e editores. E quando essa materialidade passa, de alguma forma, a fazer parte da narrativa, o livro ganha outro significado. E é essa possibilidade, de dar novos sentidos às obras, que mais incentiva os adeptos da experimentação da materialidade.

Nos livros ilustrados para crianças, a utilização da materialidade como parte das narrativas é recorrente (uma característica que também é marcante e importante no projeto Livro de Rua). Muitos títulos do mercado editorial têm ousado neste sentido, convidando os diversos elementos que compõem o objeto livro a fazer parte da história. Pois, como afirma, Chartier:

Um romance do Balzac pode ser diferente, sem que uma linha de texto tenha mudado, caso ele seja publicado em um folhetim, em um livro para os gabinetes de leitura, ou junto com outros romances, incluído em um volume de obras completas.³⁵

E, mais uma vez, lembro-me que, não apenas o suporte, mas qualquer elemento que componha um livro pode ter sua materialidade explorada a partir de uma narrativa. Um furo no meio

35. Chartier, op. cit., p. 138.

Sidney Barbosa | Daniele Lessa Soares

da página que é visto e comentado por seu narrador ou pelos personagens, uma dobra que serve de uma fronteira entre as páginas ou um tipo de papel que é escolhido em razão do teor da história são alguns exemplos.

Em *A trilogia da margem*, a escritora sul coreana Suzy Lee, que costuma colocar a materialidade como parte da narrativa na grande maioria de suas obras, fala sobre isso:

De uma maneira ou de outra somos afetados pelo seu formato, a textura do papel, a direção na qual as páginas são viradas. Os aspectos físicos do livro podem limitar a imaginação do artista, mas, por outro lado, podem se tornar um novo ponto de partida para a imaginação. Após cairmos dentro de um livro e voltarmos como de um sonho, o livro como objeto nos parece totalmente diferente.³⁶

Ao analisar os aspectos físicos de um livro é inevitável pensar também na outra ponta: o leitor. O primeiro contato de um indivíduo com uma obra está justamente no aspecto dela, nas características físicas do livro, ressaltadas por Lee.

Porque a leitura de uma obra começa muito antes do leitor folhear o livro, clicar em um botão, no caso das obras digitais, ou andar pela extensão de suas páginas na rua, no caso de obras impressas em um muro. Começa no momento em que este (ainda possível) leitor está revirando as prateleiras de uma biblioteca, de um sebo ou livraria em busca de novidades, enquanto está navegando pelas páginas de um comércio eletrônico de e-books, ou no momento em que desce de um ônibus coletivo, no meio da cidade, e, atraído por uma mancha gráfica gigantesca, a mais de 200 metros, vai andando em sua direção, até descobrir, ali, um livro. E, guardadas as devidas proporções, começa a ler aquela

36. Lee, Suzy. *A trilogia da margem* [o livro imagem segundo Suzy Lee]. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 6.

história impressa em um muro da mesma forma com a qual, um dia, um famoso físico, astrônomo e matemático inglês, chamado Newton, começou a escrever sua teoria da gravidade: **por acaso**.

Referências

ARAÚJO, Pablo Guimarães de. Edições Independentes e Práticas Editoriais: Novas Possibilidades de Publicação do Impresso ao Digital. In: XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. *Anais* [...] Disponível em: <https://bit.ly/3ez6Rxd>. Acesso em: 6 out. 2014.

BARROS, Hugo. **O menino invisível**. São Paulo: Peirópolis, 2020.

BARROS, José D'Assunção. Escolástica e História: discussões historiográficas. Canoas, **Textura - Revista de Educação e Letras**, v. 8, n. 13, p. 17-24, jan./jun. de 2006.

BRAGANÇA, Aníbal. Quem inventou o livro? Entrevista concedida a Renata Costa. Nova Escola, São Paulo: 01 de agosto de 2009. Página 1, disponível em: <https://bit.ly/3sJCo7H>. Acesso em: 23 abr. 2021.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CÉSAR, Chico. **Deus me proteja**. São Paulo: EMI Music, 2008.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**; tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp/imprensa oficial do estado, 1999.

COCATE, Flávia Medeiros; PERNISA JÚNIOR, Carlos. Crowdfunding: estudo sobre o fenômeno virtual. São Paulo, **Líbero**, v. 15, n. 29, p. 135-144, junho de 2012.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura** - Livro vira-vira 1; tradução: Helena Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

FUNARI, Pedro Paulo A. **A vida quotidiana na Roma antiga**. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

LEE, Suzy. **A trilogia da margem** [o livro imagem segundo Suzy Lee]. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Sidney Barbosa | Daniele Lessa Soares

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Sesi-SP, 2018.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**: história do livro, da imprensa e da biblioteca, São Paulo: Ática, 2002.

NEWELL, Peter. **The Hole Book**. Clarendon: Tuttle Publishing, 1989.

O QUE É ISBN. Câmara Brasileira do Livro. São Paulo. Disponível em: <https://bit.ly/3mIaYLP>. Acesso em: 2 maio 2021.

TREVISAN, Rosana (Org.). “acaso”. **Michaelis**: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, São Paulo, 2006.

UMA GUERRA com spray. **A Gazeta**, Vitória, sábado, 24 de novembro de 2012. Pensar: página 7.



PACO

EDITORIAL

APÊNDICE III - Versão autônoma de *Lívio, o livro*

Foi criada uma versão da introdução desta pesquisa visando o público geral e que possa ser lida e circular individualmente, não vinculada ao restante da dissertação. Nela, alguns trechos do texto foram alterados, bem como algumas ilustrações. Será um livro ilustrado autônomo, sem link direto com esta pesquisa, onde o personagem Lívio explica para o público, explorando a própria materialidade, a estrutura, o conceito e algumas funções dos livros ilustrados.

Exemplo de adaptação de um trecho do texto:

Versão pesquisa



Versão público geral

