



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PATRÍCIA DE SÁ MAIA

LIVRO-ÁLBUM:
A HIPERMODERNIDADE NA LITERATURA INFANTIL E AS
CAMADAS DE LEITURA

Londrina
2019

PATRÍCIA DE SÁ MAIA

LIVRO-ÁLBUM:
A HIPERMODERNIDADE NA LITERATURA INFANTIL E AS
CAMADAS DE LEITURA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Imagem e Linguagens

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Fonseca de Freitas Martins

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Maia, Patrícia de Sá.

Livro-álbum : a hipermodernidade na literatura infantil e as camadas de leitura / Patrícia de Sá Maia. - Londrina, 2019.
133 f. : il.

Orientador: Rosane Fonseca de Freitas Martins.

Coorientador: Eliana Lúcia Madureira Yunes.

Coorientador: Cleuza Bittencourt Ribas Fornasier.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Literatura Infantil - livro ilustrado - Tese. 2. Camadas de leitura - Tese. 3. Hipermodernidade - Tese. 4. Relação imagem, texto, projeto gráfico - Tese. I. Martins, Rosane Fonseca de Freitas . II. Yunes, Eliana Lúcia Madureira. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. IV. Título.



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

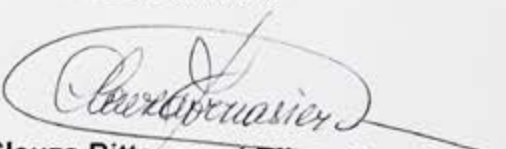
Patrícia de Sá Maia


Título: "A HIPERMODERNIDADE NA LITERATURA INFANTIL E AS CAMADAS DE LEITURA NOS LIVROS DE IAN FALCONER"

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:


Profª Drª Rosane Fonseca de Freitas Martins (Orientador)
UEL/OECA-DGN


Profª Drª Cleuza Bittencourt Ribas Fornasier
UEL/OECA-DGN


Profª Drª Eliana Lúcia Madureira Yunes
PUC RIO

Londrina, 22 de março de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Deus** por toda força, capacidade e condições para realizar esse trabalho, a **Ele** toda glória;

à minha orientadora, **professora Rosane Martins**, pela disposição em me guiar nessa pesquisa, sua determinação e otimismo sempre me impulsionando e sua amizade e compreensão em momentos de dúvida e dificuldades;

à **professora Cleuza** pela partilha de conhecimentos, pelas conversas e trocas de ideia durante esse trabalho e pela enorme disposição em me atender sempre que solicitado;

à **professora Eliana Yunes** pelo aceite para compor minha banca nesse trabalho, o que foi uma honra para mim, e pela atenção e paciência a mim dedicadas sempre que solicitada;

à **minha família** pela paciência, carinho e suporte não só durante o tempo de pesquisa mas durante todo o curso,

em especial à minha irmã e melhor amiga, **Renata Maia**, sempre pronta a me apoiar e incentivar nesse projeto e cujo auxílio foi essencial nessa pesquisa;

e a todos **os amigos** que de uma forma ou outra ofereceram seu apoio e companheirismo.

*O mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta imensidão do mar,
e tanto seu fulgor que o menino ficou mudo de beleza. E quando,
finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando,
pediu ao pai: me ajuda a olhar!*

Eduardo Galeano

MAIA, Patrícia de Sá. **Livro-álbum**: a hipermodernidade na literatura infantil e as camadas de leitura. 2019. 101 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

O livro infantil tem ganhado o mercado, não só o brasileiro, mas de todo o mundo de forma rápida nos últimos anos. Aliado à nova forma de organização do pensamento, trazida pelos tempos hipermodernos em que o pensamento linear dá lugar, cada vez maior, ao pensamento de superfície surge um novo tipo de livro infantil – o livro-album ou livro-híbrido. Essa nova forma de fazer literatura infantil une imagem, texto e projeto gráfico de forma indissociável. Nesse contexto, esta pesquisa investiga e analisa as relações hipermodernas na produção do livro-álbum, as camadas de leitura geradas pelo hibridismo de linguagens e a percepção dessas camadas pelo leitor. A metodologia usada é de pesquisa exploratória, qualitativa e descritiva e o delineamento inclui pesquisa de campo que traz a análise de dois livros de Ian Falconer “Olivia” e “Olivia não quer ser princesa” como ilustração, pesquisa com leitores e mediação de leitura dos livros analisados, e entrevista concedida por autores (ilustradores e escritores) sobre a produção do livro infantil ilustrado. Os resultados confirmam que as linguagens que compõe o livro-álbum se fundem gerando uma nova forma de comunicação e, portanto, uma nova forma de produção literária, evidenciando o design como linguagem híbrida. Essa condição corrobora para que o leitor crie camadas de leitura, enriquecendo a narrativa pré-concebida e abrindo portas para outras camadas não pensadas. Nesse sentido, possibilita a decodificação das linguagens para a produção de sentido do conteúdo literário para o leitor conforme seu repertório e permite ampliá-lo, gerando novos conhecimentos. Espera-se contribuir para uma discussão necessária sobre a influência da hipermodernidade e o papel da comunicação na produção do livro infantil.

Palavras-chave: Literatura infantil. Leitura. Livro-álbum. Relação imagem/texto. Leitura de imagem. Projeto gráfico.

MAIA , Patricia de Sá. **Picturebook:** hypermodernity in children's literature and the layers of reading. 2019. 101 p. Dissertation (Master's Degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

The children's book has won the market, not only the Brazilian, but the whole world quickly in recent years. Allied to the new form of organization of thought, brought about by the hypermodern times in which linear thinking gives rise, increasingly, to the surface thought arises a new type of children's book - the picturebook. This new way of making children's literature unites image, text and graphic design in an inseparable way. In this context, this research investigates and analyzes the hypermodern relations in the production of the picturebook, the layers of reading generated by the hybridization of languages and the perception of these layers by the reader. The methodology used is exploratory, qualitative and descriptive, and the design includes field research that brings the analysis of two books by Ian Falconer "Olivia" and "Olivia does not want to be a princess" as illustration, research with readers and mediation of reading of the books analyzed, and interview granted by authors (illustrators and writers) on the production of the picturebook. The results confirm that the languages that compose the picturebook merge into a fourth language, generating a new form of communication and, therefore, a new literary category, and highlighting design as language. This condition corroborates the reader's ability to create layers of reading, enriching the pre-conceived narrative, and opening doors to other unthinking layers. In this sense, it enables the decoding of the languages for the production of meaning of the literary content for the reader according to its repertoire and allows to enlarge it. It is hoped to contribute to a necessary discussion about the influence of hypermodernity and the role of design and its possibilities in the production of children's books.

Keywords: Children's literature. Reading. Picturebook. Image / text relationship. Image reading. Graphic design.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Livros de maletas	15
Figura 2 -	Livros de Roger Mello, Tomi Ungere, Jutta Bauer, Ricardo Azevedo, Anthony Browne, Isol, Maurice Sendak, Marjolaine Leray	17
Figura 3 -	Livros com projetos gráficos especiais.....	19
Figura 3a -	Livros com projetos gráficos especiais.....	20
Figura 4 -	Livros com temáticas contemporâneas.....	20
Figura 5 -	Livro sobre higiene pessoal.....	30
Figura 6 -	Coleção infantil de contos clássicos.....	31
Figura 7 -	Uma chapeuzinho vermelho - Marjolaine Leray	32
Figura 8 -	Uma chapeuzinho vermelho - Marjolaine Leray	32
Figura 9 -	Este chapéu não é meu - Jon Klassen.....	33
Figura 10 -	Bocejo - Renato Moriconi	34
Figura 11 -	Gorila - Anthony Browne	35
Figura 12 -	Vozes no parque - Anthony Browne.....	35
Figura 13 -	Selvagem - Roger Mello.....	36
Figura 14 -	Agora não, Bernardo - David Mckee	36
Figura 15 -	Um dia, um rio - Leo Cunha	37
Figura 16 -	Orbis Sensualium Pictus	38
Figura 17 -	Cromolitografia.....	39
Figura 18 -	Obras de Maurice Sendak, Mercer Mayer e Leo Lionni	39
Figura 18a -	O transporte espacial e temporal em Prudência	42
Figura 19 -	Bárbaro, Renato Moriconi	44
Figura 20 -	Bocejo - Ilan Brenman e Renato Moriconi.....	44
Figura 20a -	“Entre sonhos e tempestades”de Rui de Oliveira.....	45
Figura 20c -	“O canto da bicharada” de Michele Sallum, Regina Shudo e Renata Maia.....	46
Figura 20b -	“Alice no País das Maravilhas”de Lewis Carroll	46
Figura 22-	Quero meu chapéu de volta - Jon Klassen	48
Figura 23 -	A força da Palmeira - Anabella López.....	51
Figura 24 -	Ter um patinho é útil - Isol Misenta	52
Figura 25 -	Bocejo - Ilan Brenman e Renato Moriconi.....	57

Figura 26 -	O anjo da guarda do avô - Jutta Bauer	58
Figura 27 -	Capas do livros analisados	61
Figura 28 -	Capas da Revista New Yorker	62
Figura 30 -	Primeira capa de Olivia	63
Figura 31 -	Quarta capa de Olivia	63
Figura 32 -	A grande viagem da senhorita Prudência	64
Figura 34 -	Trilogia de Suzy Lee	64
Figura 33 -	Pontos brancos no fundo	64
Figura 35 -	Folhas de guarda	65
Figura 36 -	Detalhe da textura da guarda.....	65
Figura 37 -	“A Força da Palmeira” de Anabella López	66
Figura 39 -	“Barbazul” de Anabella López.....	66
Figura 38 -	Pedras nas folhas de guarda	66
Figura 40 -	Folha de guarda lembra barba e cortina	66
Figura 41 -	“Onda” de Suzy Lee	67
Figura 42 -	Folhas de guarda dão continuidade à narrativa	67
Figura 43 -	Detalhe das guardas	67
Figura 45 -	Folha de rosto em “Olivia”	68
Figura 44 -	Folhas de guarda em “Olivia”	68
Figura 46 -	Guarda final em “Olivia”	69
Figura 47 -	Guarda final em “Olivia”	69
Figura 48 -	Dedicatória em “Olivia”.....	70
Figura 49 -	Olivia cantando	70
Figura 50 -	Olivia ativista	71
Figura 51 -	Conflitos com o irmão	71
Figura 52 -	“Família tradicional”.....	72
Figura 53 -	Hiperconsumo e indecisão	72
Figura 56 -	Mãe ensinando a fazer castelo de areia	74
Figura 57 -	Castelo de areia de Olivia	74
Figura 58 -	Empire State Building.....	74
Figura 59 -	Opinião forte.....	75
Figura 60 -	Sedução da vontade	75
Figura 61 -	Olivia reflexiva.....	76
Figura 62 -	Ensaio de Balé no Palco (1874) de Edgar Degas	76

Figura 63 -	Questionamentos da arte.....	77
Figura 64 -	Ritmo de Outono #30 de Jackson Pollock	77
Figura 65 -	A arte de Olivia.....	77
Figura 66 -	Vida de criança, depois da sujeira - banho e janta.....	78
Figura 67 -	Olivia opinativa.....	79
Figura 68 -	Relação de afeto entre mãe e filha	79
Figura 69 -	Cantora Maria Callas	79
Figura 70 -	Capa de “Olivia não quer ser princesa”.....	80
Figura 71 -	Quarta capa de “Olivia não quer ser princesa”.....	81
Figura 72 -	Folhas de guarda de “Olivia não quer ser princesa”	81
Figura 73 -	Folha de rosto de “Olivia não quer ser princesa”	82
Figura 74 -	Olivia arrasada.....	83
Figura 75 -	Olivia questiona sobre ser princesa	84
Figura 76 -	Fala do pai de Olivia	84
Figura 77 -	Olivia não se molda.....	85
Figura 78 -	Referência a Coco Chanel	86
Figura 79 -	Coco Chanel	86
Figura 80 -	As princesas de Olivia.....	87
Figura 81 -	Olivia na aula de balé.....	87
Figura 82 -	Olivia “criando” sua dança	88
Figura 83 -	Bailarina Martha Graham	89
Figura 84 -	Coreografia “Lamentation” de 1930	89
Figura 85 -	Olivia indo pro banho	90
Figura 86 -	Festa do dia das bruxas.....	91
Figura 87 -	Olivia refletindo no banho	92
Figura 88 -	Olivia questionando a mãe.....	92
Figura 89 -	Ouvindo histórias antes de dormir.....	93
Figura 90 -	Contos clássicos	93
Figura 91 -	Chapeuzinho Vermelho.....	94
Figura 91b -	Filmes que tratam da revisitação dos contos de fada	95
Figura 91b -	Livros infantis que tratam da revisitação dos contos de fada	95
Figura 92 -	Olivia não consegue dormir	96
Figura 93 -	Olivia enfermeira	96
Figura 94 -	Olivia mãe-adotiva	97

Figura 95 -	Olivia investigadora.....	97
Figura 96 -	Olivia tem uma ideia.....	98
Figura 97 -	Olivia quer ser rainha	99
Figura 98 -	Profas Rosane e Cleuza	101
Figura 99 -	Profas Rosane e Cleuza	102
Figura 100-	Internalização.....	103
Figura 101-	Visualização.....	103
Figura 102 -	Out	104
Figura 103 -	Representação.....	104
Figura 104 -	Planificação.....	105
Figura 106 -	Mediação de leitura.....	106
Figura 105 -	Primeiro encontro.....	106
Figura 107 -	Grupos separados.....	107
Figura 108 -	Apresentação dos grupos	107
Figura 109 -	Trocas de impressões.....	108
Figura 110 -	Leitura das histórias mediada	109
Figura 111 -	Leitura espontânea de outros livros-álbum	110
Figura 112 -	Aluna aguardando para terminar a leitura do livro marcado em cima da mesa.....	111
Figura 113 -	Apresentação de “Olivia”.....	112
Figura 114 -	Apresentação de “Olivia não quer ser princesa”	113
Figura 115 -	momento em que os alunos comentam sobre como se “apaixonaram” pelos livros.	115
Figura 116 -	In the fog of Milan - Bruno Munari.....	119
Figura 117 -	Borboleta Limão - Cao Wenxuan e Roger Mello.....	120

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	A HIPERMODERNIDADE E A LITERATURA INFANTIL	26
3	O LIVRO ÁLBUM	38
3.1	A INTER-RELAÇÃO DA IMAGEM-TEXTO NO LIVRO-ÁLBUM	43
3.2	O HIBRIDISMO DAS LINGUAGENS: PALAVRA-IMAGEM- PROJETO GRÁFICO	49
3.3	CAMADAS: PARA ALÉM DO TEXTO NARRATIVO	54
4	ANÁLISE DA OBRA DE IAN FALCONER	61
4.1	Olivia	63
4.2	Olivia não quer ser princesa	80
5	PESQUISA DE CAMPO E ANÁLISE	100
6	RESULTADOS DA PESQUISA DE CAMPO	108
7	ANÁLISE DE ENTREVISTA COM AUTORES	118
8	CONCLUSÃO.....	121
	REFERÊNCIAS.....	126
	APÊNDICE	131

1 INTRODUÇÃO

Ao pensar a produção literária no Brasil, é notável como se desenvolveu rapidamente. De acordo com a Câmara Brasileira do Livro, em 2014 foram produzidos 37.529.612 de exemplares de livros literários infantis¹ e apesar da brusca queda dos três anos seguintes, com 15.990.129 de exemplares em 2017² (FIPE, 2017), o mercado editorial brasileiro mantém uma produção literária que vem se expandindo consideravelmente. Se isso por um lado é positivo, por outro pode ser preocupante quando essa produção é pensada visando apenas lucro; sem o devido cuidado tanto no que se refere ao projeto gráfico quanto em relação ao conteúdo. A descoberta de um mercado infantil que pode consumir literatura, mais até do que o público adulto, impulsionou uma produção desenfreada de livros infantis.

A literatura infantil é, muitas vezes, considerada uma literatura de massa, de menor qualidade, produzida em grande escala e pouco elaborada, pois o que o mercado deseja é a venda e o consumo, a quantidade, não a qualidade (SILVA, 2009, p. 138).

Um problema da produção em larga escala, que exige minimizar custos e resulta na redução da qualidade desde a parte gráfica, como papel e diagramação até seu conteúdo, é que ela pode gerar livros “duvidosos” em termos de qualidade literária. Um bom exemplo desse tipo de produção são as “maletas de historinhas infantis” (Figura 1) cuja a preocupação com o conteúdo é relegada, e a estética, em sua maioria, uma cópia mal feita de produtos disneyanos³. É a massificação da literatura infantil em ritmo acelerado (MAIA, 2016, p.17).

Figura 1 - Livros de maletas



Fonte: Tia Loys e Mercado Livre

1,2 Pesquisa realizada pela FIPE – Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas juntamente com o SNEL – Sindicato Nacional dos Editores de Livros e CBL – Câmara Brasileira do Livro

3 Entende-se por “disneyanos” imagens produzidas utilizando como estilo de pintura e traço desenhos produzidos pela empresa Walt Disney.

Além da produção veloz em alta escala, as inúmeras possibilidades de reprodução de imagens e a utilização de materiais diversos são fatores influenciadores da produção literária infantil, o que permitiu criações elaboradas e intrincadas de textos literários como a exemplo, o objeto de estudo dessa pesquisa, o livro-álbum. De acordo com Rodrigues (2013, p.17)

Embora se lhe reconheçam relevantes antecedentes, é sob a influência dos progressos técnicos das artes gráficas, em especial das potencialidades dos processos de impressão e reprodução fotográfica em offset, que surge o álbum moderno, nos Estados-Unidos e em alguns países da Europa, nos alvares dos anos 60 do século XX. Época em que, simetricamente, «una cultura de masas, una sociedad de consumo, una reubicación espacio-temporal del hombre transforman nuestra sociedad del mismo modo en que la revolución industrial había cambiado el concepto de libro» (DURAN, 2000: 24 apud RODRIGUES, 2013, p.17).

Gilles Lipovetsky (2004, p.23,24) coloca como a transformação concebida pela industrialização nos trouxe aos “tempos hipermodernos”, tempos esses que carregam todas as coisas em uma potência superlativa, do tempo à economia, da ciência à mercantilização; o hiper - hipercapitalismo, hiperclasse, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto - é o senhor absoluto da nova era. A hipermodernidade, que seguiu a pós-modernidade, é alimentada pelo mercado, pelo estímulo ao prazer individual e pela eficiência técnica que exigem movimento, mudança, flexibilidade, ou seja, o “novo”. Paradoxalmente, como é característico da hipermodernidade, é um processo que se torna tanto negativo quanto positivo.

Negativo no sentido de que o valor do livro, como todo produto capitalista, tem seu foco no valor de troca e não no valor de uso, ou seja, o prestígio (LIPOVETSKY, 2009, p.199). O *status* oferecido pelo produto está acima de sua função tornando-o efêmero, pois é na troca do produto que se ganha posição social - alvo de desejo das classes - enquanto sua função, ainda que cheia de significado, como no caso da literatura, valha incomparavelmente mais como valor de uso.

Pelo lado positivo: o estímulo à produção inovadora, já que “o novo” é uma característica inerente ao hipermodernismo. Essa “ânsia” pela novidade abriu trilhas para a experimentação, possíveis e compatíveis com as novas tecnologias, que influenciaram e permearam especialmente a produção do livro infantil.

Dessa busca surge uma nova produção literária fruto da união de **três linguagens**: a da **imagem**, a do **texto** e a do *design*. Essa união não é uma simples junção de elementos; antes, é uma inter-relação das linguagens na formação do texto literário.

Tamanha é a potência dessa tripla união de linguagens que se cria uma ampla área para o texto literário, com uma abrangência que passa pela iconicidade do signo visual reforçado pela sua relação com o texto escrito e dilatada pelo peritexto em sua plena função-signo concebendo novas camadas de leitura (GENETTE, 2009, p.21). Essa nova concepção de texto literário infantil ainda está em processo de definição quanto à sua nomenclatura, e portanto possui várias denominações, dentre as quais: *picturebook* ou livro ilustrado, e ainda livro-ilustrado, livro de imagens, álbum narrativo e livro-álbum, como o trataremos nesse trabalho (NIKOLAJEVA E SCOTT, 2011, p.23; RAMOS, 2013, p.83).

A recém-chegada expressão literária vem crescendo e influenciando outras produções literárias infantis. Com um texto verbal e visual de alta qualidade e um projeto gráfico bem cuidado, criados simultaneamente para se amalgamarem, o livro-álbum tem ganhado espaço nas prateleiras de todo o mundo (LINDEN, 2011, p.29).

Autores contemporâneos internacionais e nacionais têm produzido com altíssima qualidade livros-álbum que dialogam com as demandas da atualidade tanto em conteúdo como tecnologicamente, entre eles encontram-se nomes como Maurice Sendak, Mercer Mayer, Tomi Ungere, Anthony Browne, Jon Klassen, Ian Falconer, Isol, Marjolaine Leray, Suzy Lee, Jutta Bauer, Charlotte Gastaut, Ziraldo, Ângela Lago, Ilan Brenman, Renato Moriconi e Roger Mello (Figura 2).

Figura 2 - Livros de Roger Mello, Tomi Ungere, Jutta Bauer, Ricardo Azevedo, Anthony Browne, Isol, Maurice Sendak, Marjolaine Leray



Fonte: Pinterest, Imaginarium, Saraiva e Companhia das Letras

Tendo como base essas reflexões, a **metodologia** dessa pesquisa incia-se com Tendo como base essas reflexões, a **problematização** que caracteriza essa pesquisa envolve discorrer sobre: quais são as relações da hipermodernidade com o livro-álbum e suas camadas de leitura e como essas camadas podem ser percebidas pelos leitores? Portanto as reflexões sobre a produção literária infantil na atualidade e sua influência na construção da narrativa conceberam o **objeto de investigação** desse trabalho: o livro-álbum.

Assim, refletir sobre a influência da hipermodernidade na produção literária infantil compõe o **objetivo geral** dessa pesquisa, que abarca formas de comunicação no âmbito da cultura visual e o hibridismo de linguagens que atua na produção de sentido. Para tanto, **objetivos específicos** estabelecidos para esta reflexão são:

- a. conceituar o livro-álbum e localizá-lo na literatura infantil;
- b. Identificar aspectos da hipermodernidade e a relação das linguagens (hibridismo) para a produção de sentido do leitor;
- c. Investigar as relações entre imagem-texto-projeto gráfico no livro-álbum, suas camadas de leitura e as relações estabelecidas com a hipermodernidade;
- d. Investigar as relações de linguagens estabelecidas pelos autores de livros-álbum na produção de suas obras;
- e. Identificar percepções do leitor sobre o projeto gráfico, a relação imagem/texto e a interpretação do seu conteúdo em camadas;

A **justificativa** do trabalho encontra-se no entendimento de que a hipermodernidade conforme coloca Lipovetsky (2009) é a sociedade da “indústria moda”, da mudança rápida, da renovação das coisas, do “desapego”, da efemeridade.

A cultura de massa é ainda mais representativa de moda do que a própria FASHION. Toda a cultura mass-midiática tornou-se formidável máquina comandada pela lei da renovação acelerada, do sucesso efêmero, da sedução, da diferença marginal (LIPOVETSKY, 2009, p. 238).

Essa “moda do novo” alcançou também o mercado literário em uma intérmina busca de novas formas de impressão e inovação seja do conteúdo, seja da forma. Contudo essa corrida pelo novo, juntamente com o desenvolvimento industrial da imprensa, trouxe consigo o apanágio da interação entre texto-imagem-projeto gráfico para a literatura infantil. As inúmeras possibilidades de produção, do papel à diferentes formas de impressão, do tamanho ao formato, da tipografia ao estilo de ilustração

conceberam novas compreensões para a literatura.

Essas compreensões aconteceram tanto em termos de concepção do livro físico, como de novos entendimentos sobre a imagem e a escrita. Falando da literatura no decorrer dos tempos Barthes (2002) afirma:

A história nos diz que não há essência atemporal da literatura, mas sob o nome de literatura (aliás, ele mesmo é recente), um devir de forma e de funções, de instituições, de razões, de projetos bastante diferentes (apud CONTANI; GUERRA, 2017, p. 144).

Os estudos sobre imagem trouxeram para além da compreensão da própria imagem, a compreensão da escrita. O entendimento de como ocorre o processo de leitura verbal e visual abriram horizontes para a produção do texto. Domènech (2011) revela como a escrita e a imagem são mecanismos antagônicos e que contudo confluem para um processo de conhecimento parecido. O autor enfatiza: “Explicar as imagens com palavras é uma atividade tão produtiva quanto explicar as palavras com imagens (DOMÈNECH, 2011, p.16).”

Explicar palavras e imagens tornou-se uma realidade cada vez mais possível depois da prensa de Gutenberg. No último século o parque gráfico evolui como “fogo na palha”, aumentando exponencialmente as possibilidades de impressão e os materiais usados para tal. Do desenvolvimento da capa aos tipos de encadernação, das facas especiais aos tipos de papel e suportes diferenciados a criatividade dos autores e editores ganhou asas. Assim, a literatura que iniciou basicamente com a palavra e a imagem simplesmente impressas no papel tomaram dimensões tridimensionais e virtuais, não só do objeto livro como no tratamento de seu conteúdo e objetivos. No livro “Lampião e Lancelote” de Fernando Vilela, por exemplo, as cores falam de seus personagens e são ouro e prata (Figura 3).

Figura 3 - Livros com projetos gráficos especiais



Fonte: Catalise Crítica

Em “Alvo” de Ilan Brenman e Renato Moriconi o alvo é “atingido” por uma faca especial que atravessa todas as páginas, e “Alice no País das Maravilhas” de Lewis Carroll ganha uma versão em *pop-up*. (Figura 3a).

Figura 3a - Livros com projetos gráficos especiais



Fonte: Pinterest, Folha, Saraiva e Detalhe Simples

No caso da literatura infantil, produzir um livro passou a significar conscientemente muito mais do que simplesmente transmitir uma “historinha de ninar” (não que antes fosse apenas isso), mas sua produção ganhou olhares atentos aos anseios e necessidades humanos, às percepções de mundo e aos questionamentos infantis (Figura 4). Em “Tchau” Lygia Bojunga trata das relações familiares e da escolha individual; e Ilan Brenman considera o futuro dos personagens clássicos em “Depois do foram felizes para sempre”; “Um dia, um rio” Leo Cunha e André Neves relatam a tragédia do Vale do Rio Doce e em “Agora não, Bernardo” David McKee levanta questões sobre os riscos da desatenção parental.

Figura 4 - Livros com temáticas contemporâneas



Fonte: Pinterest

É certo que tantas possibilidades dão margem a todo tipo de produção literária com isto pode-se tanto atrair quanto repelir, potencializar quanto minimizar, estimular quanto aniquilar o imaginário. Castro (2002) coloca que

O livro literário torna-se, ao mesmo tempo, veículo de massificação – pela forma como é tratado – e possibilidade de superação dessa condição, pelas características inerentes à criação artística (CASTRO, 2002, p.4).

Portanto, a relação entre texto, imagem e projeto gráfico é essencial para a compreensão da produção literária, torna-se assim necessário investigar livros literários infantis cuja produção seja de alta qualidade e que tenham sido pensados como obra integral e não como partes simplesmente acopladas sem qualquer conexão ou interação prévia entre elas.

A fim de alcançar os objetivos propostos fez-se necessário **duas etapas metodológicas** que compõem o delineamento deste trabalho: a primeira por uma **abordagem teórica** do assunto. Considerando que

a pesquisa bibliográfica não é mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras (LAKATOS; MARCONI, 2003, p.183).

A **pesquisa bibliográfica** dos temas pertinentes a esse trabalho abrange a relação de influência da hipermodernidade na literatura infantil e o livro-álbum como fruto dessa influência, sua conceituação e as relações do hibridismo das linguagens verbal, imagética e de design, as camadas de leitura possíveis e a mediação de leitura dessas camadas.

A segunda etapa constitui uma abordagem de campo, que se constitui de 4 momentos, conforme descreve o protocolo apresentado na página 24.

A análise das obras “Olivia” e “Olivia não quer ser princesa” de Ian Falconer segue na sequência do delineamento e foi feita como objeto de estudo a fim de compreender as relações que o autor faz com temas hipermodernos e o uso do hibridismo de linguagens para criação das obras, consideradas por esses critérios como livros-álbum.

Tendo em vista a produção contemporânea literária foi realizada uma entrevista sobre o processo de produção literária dos autores infantis: Alexandre Rampazzo, André Neves, Fê, Isol Misenta, Leo Cunha, Letícia Sardenberg, Marjolaine Leray, Renato Alarcão, Renato Moriconi, Roger Mello e Rui de Oliveira. A entrevista teve por

objetivo verificar como os autores tratam o hibridismo de linguagens em sua produção.

A seguir partiu-se para a **pesquisa de campo e análise de dados**. A pesquisa abarcou a leitura dos livros de Ian Falconer por parte de leitores que não conheciam as obras, com o intuito de observar a percepção das camadas textuais. Como **estratégia de análise** foi utilizado o processo *Design Thinking* por ser orgânico e fluido por tratar o projeto do ponto de vista humano e metodológico. Trata-se de um processo de inovação centrado no ser humano que enfatiza observação, colaboração (cocriação), rápido aprendizado, visualização de ideias, prototipagem rápida de conceitos e análise de negócio ou do produto.

O design thinking começa com habilidades que os designers têm aprendido ao longo de várias décadas na busca por estabelecer a correspondência entre necessidades humanas com os recursos técnicos disponíveis considerando as restrições práticas dos negócios (...). Não se trata de uma proposta apenas centrada no ser humano; ela é profundamente humana pela própria natureza (BROWN, 2017, p.3; 4).

Portanto, a presente dissertação estruturou-se iniciando pela reflexão dos tempos hipermodernos e sua influência na produção literária infantil, em que o paradoxo da quantidade e da qualidade se intercambiaram permitindo o surgimento do livro-álbum. Em seguida procurou-se conceituar o livro-álbum e estudar as relações de imagem-texto e sua hibridização com o projeto gráfico para então identificar como essa nova forma de fazer literatura dá margem à uma criação de novas camadas de leitura, que são pensadas durante a execução do livro como um todo, encerrando a pesquisa teórica.

A **metodologia** traz a análise das entrevistas com autores de livros infantis (alguns comentários são colocados no corpo do texto), uma análise sobre as obras de Falconer e encerra com a análise e os resultados da pesquisa aplicada junto a leitores adultos. O último capítulo traz as considerações finais.

Dessarte, o caminho percorrido busca confirmar o **pressuposto** de que o livro-álbum é uma produção que influenciada pela hipermodernidade gerou um novo texto literário formado pelas linguagens icônica, verbal e do design - considera-se que o design do livro é uma linguagem e como tal se amálgama com as outras duas e permite ao texto literário várias camadas de leitura.

A **finalidade** dessa pesquisa é contribuir para a compreensão desta nova mídia, que é o livro-álbum, cujas pesquisas são ainda recentes, apesar do interesse que têm despertado entre os pesquisadores e produtores da literatura infantil; e conjuntamente

auxiliar tanto no processo de codificação das linguagens verbal, imagética e gráfica quanto na identificação das camadas de leitura. Por fim, abordar a mediação de leitura desses livros tão ricos em composição quanto em significado e que certamente vem contribuindo para a formação da cultura visual no universo literário infantil.

PROTOCOLO DE PESQUISA

PROBLEMA: quais as relações da hipermodernidade com o livro-álbum e suas camadas de leitura e como essas camadas podem ser percebidas pelos leitores?

PRESSUPOSTO BÁSICO: o livro-álbum é uma produção influenciada pela hipermodernidade gerou uma nova linguagem literária formada pelas linguagens icônica, verbal e gráfica - considerando que o design do livro é uma linguagem e como tal se amálgama com as outras duas permitindo ao texto literário várias camadas de leitura.

OBJETIVOS DA PESQUISA		DELINEAMENTO		
GERAL	ESPECÍFICOS	DADOS PRIMÁRIOS	DADOS SECUNDÁRIOS	PESQUISA DE CAMPO/ ESTRATÉGIA
		OBJETIVO: REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTIL NA ATUALIDADE E SUA INFLUÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA	A) ANÁLISE DE LIVROS-ÁLBUM DE DIVERSOS AUTORES AO LONGO DO TEXTO DA DISSERTAÇÃO, NA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, À MEDIDA DA EVOLUÇÃO DOS ASSUNTOS TRATADOS	COM 10 ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO DE DESIGN ENTREVISTA COM 11 AUTORES DE LIVROS INFANTIS
	CONCEITUAR O LIVRO-ÁLBUM E LOCALIZÁ-LO NA LITERATURA INFANTIL (CARINA RODRIGUES; MAIA; OLIVEIRA)	CONCEITUAR O LIVRO-ÁLBUM ESTUDAR AS RELAÇÕES DE IMAGEM-TEXTO E SUA HIBRIDIZAÇÃO COM O PROJETO GRÁFICO	ANÁLISE DE 2 LIVROS DA OBRA DE FALCONER ("OLIVIA" E "OLIVIA NÃO QUER SER PRINCESA") DE FALCONER - "OLIVIA" E "OLIVIA NÃO QUER SER PRINCESA"	IDENTIFICAR COMO ESSA NOVA FORMA DE FAZER LITERATURA DÁ MARGEM À UMA CRIAÇÃO DE NOVAS CAMADAS DE LEITURA, QUE SÃO PENSADAS DURANTE A EXECUÇÃO DO LIVRO COMO UM TODO. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS DOS AUTORES

REFLETIR SOBRE A INFLUÊNCIA DA HIPERMODERNIDADE NA PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTIL	IDENTIFICAR ASPECTOS DA HIPERMODERNIDADE E A RELAÇÃO DAS LINGUAGENS (HIBRIDISMO) PARA A PRODUÇÃO DE SENTIDO NO LEITOR (ARANHA; BAUMAN; BRAIDA E NOJIMA; CARINA RODRIGUES; GRAÇA RAMOS; LIPOVETSKY E SÉBASTIEN CHARLES; SANTAELLA)	TEMPOS HIPERMODERNOS E SUA INFLUÊNCIA NA PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTIL	COMO É TRABALHADO OS TEMAS HIPERMODERNOS EM OUTRAS OBRAS	ANÁLISE DAS OBRAS DE FALCONER - "OLÍVIA" E "OLÍVIA NÃO QUER SER PRINCESA" A REVISITAÇÃO ÀS HISTÓRIAS CLÁSSICAS	IDENTIFICAR TEMAS HIPERMODERNOS NOS TÍTULOS ANALISADOS E COMO FORAM INSERIDOS NA OBRA	ENTENDIMENTO DOS AUTORES SOBRE O HIBRIDISMO DAS LINGUAGENS
	INVESTIGAR AS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM-TEXTO-PROJETO GRÁFICO NO LIVRO-ÁLBUM, SUAS CAMADAS DE LEITURA E AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS COM A HIPERMODERNIDADE (ARANHA; BARTHES; BAUMAN; CARINA RODRIGUES; DOMÉNECH; ELIANA YUNES; FLUSSER; GRAÇA RAMOS; LIPOVETSKY E SÉBASTIEN CHARLES; PAULO FREIRE)	O PAPEL DA IMAGEM NO LIVRO-ÁLBUM O RETORNO À IMAGEM E SEU PAPEL NOS DIAS ATUAIS	IDENTIFICAR AS CAMADAS DE LEITURA NAS OBRAS CITADAS	ANÁLISE DAS OBRAS DE FALCONER - "OLÍVIA" E "OLÍVIA NÃO QUER SER PRINCESA"	PERMITE CAMADAS DE LEITURA?	OS AUTORES PRÉ-CONCEBEM AS CAMADAS DE LEITURA?
INVESTIGAR COMO SE DÃO AS RELAÇÕES DE LINGUAGENS ESTABELECIDAS PELOS AUTORES DE LIVROS-ÁLBUM NA PRODUÇÃO DE SUAS OBRAS (BRAIDA E NOJIMA)		COMO OS AUTORES USARAM OS RECURSOS DAS LINGUAGENS NA PRODUÇÃO DA NARRATIVA?	ANÁLISE DAS OBRAS DE FALCONER - "OLÍVIA" E "OLÍVIA NÃO QUER SER PRINCESA"	COMPREENDER A COMPLEXIDADE DA PRODUÇÃO DE UM LIVRO-ÁLBUM	QUE RECURSOS OS AUTORES USAM PARA ESTABELEECER AS RELAÇÕES ENTRE AS LINGUAGENS?	
IDENTIFICAR PERCEPÇÕES DO LEITOR SOBRE O PROJETO GRÁFICO, A RELAÇÃO IMAGEM/TEXTO E A INTERPRETAÇÃO DO SEU CONTEÚDO EM CAMADAS (BRAIDA E NOJIMA; BROWN; FORNASIER, MARTINS E DEMARCHI)	A CRIAÇÃO DE IMAGENS MENTAIS NOS TEXTOS NARRATIVOS		ANÁLISE DAS OBRAS DE FALCONER - "OLÍVIA" E "OLÍVIA NÃO QUER SER PRINCESA"	IDENTIFICAR AS CAMADAS DE LEITURA NOS TÍTULOS ANALISADOS	COMO OS AUTORES PERCEBEM O ENTENDIMENTO DE SUAS OBRAS PELOS LEITORES	

2 A HIPERMODERNIDADE E A LITERATURA INFANTIL

A percepção de que o mundo está mudando nunca foi tão nítida como na atualidade. Produtos, valores, concepções, relações tudo está em mutação constante e progressiva - o avanço da indústria e dos meios de produção e comunicação criaram um mundo completamente novo com ideologias e regras próprias.

A tecnologia do “*software*” como coloca Bauman (2001) “dissolveu” o que ele denomina de “mundo sólido” em “mundo líquido” onde a relação tempo-espaço alterou de forma profunda o estilo de vida humana. Segundo o autor o tempo retirou a noção de valor ao se tornar instantâneo, pois era a relação do tempo para alcançar o espaço que gerava valor, ou seja, o tempo usado para se chegar a algum lugar/espaço era o que dava a medida de valor e por consequência determinava seu significado. Sem essa relação a ideia de valor é fortemente alterada, o que são apenas pontos sem dimensões, isto é, fragmentos de tempo, “momentos”.

Em uma sociedade na qual o capitalismo é o pilar principal de sustentação da estrutura econômica e social tudo o que se encontra nessa esfera societária é passível de consumo. Consequentemente tudo é passível de troca (compra e venda): do alimento ao objeto mais fútil, do tempo aos relacionamentos e à própria pessoa. Há um esforço cada vez maior para promover a “mercadoria”, para torná-la atraente e desejável. As pessoas usam seus melhores recursos para aumentar o valor de mercado do que estão vendendo sem se dar conta do “objetivo crucial, talvez decisivo, do consumo na sociedade de consumidores (...): ‘elevar a condição dos consumidores’ à de ‘mercadorias vendáveis’” (BAUMAN, 2008, p. 76).

No novo mundo da mercadoria quase nada escapa à aliciação do consumo, a literatura, incluindo a infantil, não foi exceção. A pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro, realizada pela Fipe⁴ de 2014, mostra o crescimento da produção editorial no Brasil. Em sete anos os livros infantis publicados cresceram 123,4% - o que significa uma média de 615 novos títulos infantis anualmente contra 141 novos títulos de literatura adulta/ano, alcançando assim a segunda maior marca de crescimento do mercado brasileiro ficando atrás apenas da literatura juvenil.

Com a alta demanda, o objeto livro torna-se um objeto de consumo e não somente de fruição da leitura. A literatura tornou-se produto e como tal é necessário que esteja sempre “inovando” – palavra de ordem para quem quiser se manter no

4 Pesquisa realizada pela FIPE – Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas juntamente com o SNEL – Sindicato Nacional dos Editores de Livros e CBL – Câmara Brasileira do Livro

mercado atual. Desde que o livro infantil surgiu no final do século XVII vem passando por transformações cada vez maiores.

A literatura infantil tem sua gênese nas fábulas e contos populares e que eram contados de adultos para adultos, pois as crianças não eram percebidas como seres em desenvolvimento e conseqüentemente com necessidades distintas dos adultos. É a partir do século XVII que a criança passa a receber um novo olhar e suas necessidades começam a ser atendidas por novos meios - sendo os livros o auxílio ao ensino, inicia-se então a produção literária infantil ainda que com caráter fortemente didático (MAIA, 2016, p.28). Os livros infantis passaram a se apropriar primeiramente de duas linguagens: a verbal e a imagética (RODRIGUES, 2012, p.40).

As primeiras publicações eram bastante penosas e morosas, apesar de serem um grande avanço que possibilitou, ao mundo de então, um acesso ao conhecimento como nunca havia se pensado antes. E se as linhas já eram dificultosas para a reprodução o que dizer da imagem ainda mais complexa de ser impressa? Contudo, depois da xilogravura, a litografia e a fotografia contribuíram imensamente para a produção imagética, e essa “capacidade de reprodução da imagem foi essencial para a consolidação do saber e do surgimento de novas linguagens como é o caso da ilustração de livros, do cartaz, e do próprio cinema...” (OLIVEIRA, 2009, p.13).

E por fim as gráficas foram aparelhadas com máquinas *offset*, produzindo em grande quantidade tanto texto como imagens a cores. A possibilidade reprodutiva estimulou autores e principalmente ilustradores que abundaram reforçando ainda mais a produção editorial infantil.

É impossível dissociar o surgimento e a consolidação profissional de ilustradores especializados em histórias para crianças sem considerar as possibilidades técnicas que permitiram a reprodução em larga escala, com satisfatória fidelidade ao original do artista. Principalmente com a impressão a cor, recurso importante de comunicação e empatia junto ao público infantil. (OLIVEIRA, 2009 , p.13)

Oliveira (2009) acrescenta que o século XIX superou seus antecedentes em reprodução de imagem, e que a Revolução Industrial concorreu para o desenvolvimento gráfico e conceitual do livro como é hoje. A popularização da literatura de forma geral, apesar das limitações, foi alavancada pela industrialização.

O impulso industrial na produção gráfica proporcionou o retorno à imagem e à oralidade. Mas não é um retorno como no início, quando a imagem era usada com finalidades didáticas e filosóficas - o que ocorria com as pinturas de imagens sacras usadas na Idade Média. (PANOFISKY, 2009, p.65)

A imagem hipermoderna, é uma imagem não-didática e consumível. A “indústria moda” no afã de seduzir seus consumidores lançou mão da imagem como carro-chefe de marketing transformando os produtos em imagem e fazendo com que o sujeito consuma o produto pela imagem antes mesmo de ocorrer o consumo verdadeiramente. (LIPOVETSKY, 2009, p.191)

Surge aí uma questão: o consumo de imagens explicaria o fato de se consumir produtos ruins acreditando que são excelentes? A exemplo, o caso das propagandas de *fast food*, ou para assimilar a obsolência dos produtos deixando o consumidor à espera do novo modelo ou da nova série (LIPOVETSKY, 2009, p. 213). Para Flusser (2007) a imagem, ou pensamento-de-superfície ou ainda ficção-em-superfície, apesar de ambivalente, subjetiva, inconsciente é mais rica em sua mensagem. E quanto mais tecnicamente perfeita mais rica se torna e passa a substituir os fatos em vez de representá-los. Portanto, o retorno à imagem chega com as alterações de consumo e propósitos preconizadas pela hipermodernidade.

Assim a era da imagem é também a era da oralidade, pois a leitura, tanto visual quanto textual, passa pela oralidade, “é uma questão de entendimento, de construção de sentido, que se sobrepõe à decifração mecânica do código.”(GOMES, MORAES, 2010, p.51). De acordo com Domènech (2011) os mecanismos de codificação da imagem são antagônicos aos mecanismos de codificação da escrita, entretanto eles se complementam, são atividades mentais híbridas - em que o visual e o textual estão em constante interação. O autor explicita que pode-se ter uma experiência estética com a imagem sem a necessidade de verbalizá-la e pode-se ler um texto sem prestar atenção à carga imaginativa que esse carrega. Porém, para uma participação consciente desses processos será necessário a combinação dos dois dinamismos.

O autor ainda argumenta sobre a necessidade de “aprender a conhecer os fenômenos visuais, ou seja, aprender a expressar verbalmente o que se produz visualmente.” Dessa maneira, “as imagens podem conduzir os processos reflexivos, esclarecendo ideias ou propondo-as.” (DOMÈNECH, 2011,p. 17)

A oralidade além de fazer parte do processo de assimilação do conhecimento e reflexão incita à formação da imagem mental, tanto quanto a palavra e a imagem, mas sua construção se dá de forma distinta das outras duas. Machado (2004) expõe que o contar histórias “possibilita um contato com constelações de imagens que revela para quem escuta ou lê a infinita variedade de imagens internas que temos dentro de nós como configurações de experiência.” (MACHADO, 2004, p.27)

Sisto (2012) complementa

Quando se conta uma história, começa-se a abrir espaço para o pensamento mágico. A palavra, com seu poder de evocar imagens, vai instaurando uma ordem mágico-poética, que resulta do gesto sonoro e do gesto corporal, embalados por uma emissão emocional (...). (SISTO, 2012, p.32)

As imagens mentais geradas pela oralidade contribuem para a formação da memória de maneira indelével. Segundo Sisto (2012) a narração oral produz um tempo afetivo que é o elo da comunicação. Para o autor o contar histórias possui uma natureza solidária, enquanto a leitura possui uma natureza solitária.

Regina Machado (2004) coloca que “Tal experiência diz respeito à universalidade do ser humano e ao mesmo tempo, à existência pessoal como parte dessa universalidade” (MACHADO, 2004, p.23).

Porém, não foi somente graças ao avanço tecnológico que o livro infantil evoluiu tanto e se multiplicou nas prateleiras das lojas. Segundo Lipovetsky (2009), a ideologia de consumo lançada pela indústria da moda, organizada pela sedução e pelo desuso acelerado tornou todo tipo de produção efêmero e como tal consumível e sujeito à substituição rápida - já que a veloz mudança dos produtos, sua precariedade e instabilidade industrial é a manifestação da radicalidade da forma moda. “A lógica econômica realmente varreu todo ideal de permanência, é a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos” (LIPOVETSKY, 2009, p. 184,185).

A efemeridade como valor maior é colocada por Bauman (2008) como uma hierarquia herdada da síndrome consumista que para elevar o valor da novidade degradou a duração e o valor da permanência. O espaço de tempo que separa a vontade da realização foi reduzido drasticamente, da apropriação ao descarte do lixo para que haja nova apropriação e por conseguinte novo descarte no menor prazo possível entre um e outro.

Sem o apego ao objeto, o ambiente para a produção de mercadorias foi ampliado exponencialmente e para que tal demanda fosse escoada era preciso haver necessidades também fabricadas, necessidades ilusórias. Com a produção em massa os produtos passaram a se modificar e isso ocorreu com alteração de quantidade em detrimento à qualidade e durabilidade; fez-se “necessário” a diminuição do tempo de produção, a automação da indústria, a redução do tempo de armazenamento (ou seja a rapidez na venda) e claro, o barateamento da matéria-prima. Todo esse processo tornou a mercadoria cada vez mais efêmera e descartável.

Com a moda consumada, o tempo breve da moda e seu desuso sistemático tornaram-se características inerentes à produção e ao consumo de massa. A lei é inexorável: uma firma que não cria regularmente novos modelos perde em força de penetração no mercado e enfraquece sua marca de qualidade numa sociedade em que a opinião espontânea dos consumidores é a de que, por natureza, o novo é superior ao antigo (LIPOVETSKY, 2009,p.184).

É certo que a chamada “literatura de massa” ou “literatura de entretenimento” surgiu para atender um público que até então não possuía acesso à chamada “literatura culta”; tanto no que diz respeito às condições de aquisição do livro, de alto custo, quanto ao conteúdo, de uma linguagem de difícil assimilação para o grande público (ARANHA, 2009, p. 125). A literatura de massa permitiu a acessibilidade e através dela a possibilidade de novas leituras, como coloca Paes (2000, p.28)

(...) uma leitura média de entretenimento, estimuladora do gosto e do hábito da leitura, adquire o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto onde o entretenimento não se esgota em si mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo (apud ARANHA, 2009, p.126).

Os considerados *best sellers* são um exemplo desse acesso à literatura, como no caso de *Harry Potter* de J. K. Rowling. A despeito de todo o mercantilismo que esse tipo de obra gera, não se pode desprezar seu valor como literatura. A preocupação com a literatura de massa se dá quando o descuido com a produção, seja gráfica, seja de conteúdo, para simples obtenção de lucro é posta como fator primordial. A exemplo dessa literatura estão os livros infantis com forte carga didática como os de higiene pessoal (Figuras 5). É certo que os livros didáticos possuem uma contribuição importante na formação infantil, todavia pertencem a uma esfera diferente de produção textual. E ainda há os mal projetados, visivelmente feitos para diminuição de custos como no caso dessa coleção de contos clássicos quando a mancha gráfica é blocada no alto da página sem preocupação a legibilidade e sem nenhuma diagramação adequada à imagem (Figura 6).

Figura 5 - Livro sobre higiene pessoal



Fonte: Amazon

Figura 6 - Coleção infantil de contos clássicos



Fonte: Acervo pessoal

A questão da dificuldade dos editores talvez esteja no fato de que a indústria da moda é a que dita as mudanças dentro da sociedade e por consequência da cultura. As alterações do comportamento do consumidor desde o século XX vêm em alta velocidade. Basta pensar que por volta de 1880 a 1950 vivemos a modernidade - primeira fase do consumo - quando houve o anúncio da liberdade, da igualdade, do indivíduo autônomo que rompe com a tradição, mas que na prática não se alterou muito. A partir de 1950 é que esse pensamento se concretiza, a cultura de massa e seus valores hedonista e psicologista tornaram-se os responsáveis pela entrada na pós-modernidade, a diferenciação de classes pelo consumo, mas em especial a celebração da identidade pessoal. Daí ao pensamento contemporâneo foi um salto - a partir dos anos 80 a lógica do consumo pela satisfação e não por status se estabeleceu. Surge a Hipermodernidade como explica Charles (LIPOVETSKY, 2004)

Hipermodernidade: uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer (LIPOVETSKY, 2004, p.26).

A “hiper-era” é marcada não unicamente pela mudança rápida e pelo individualismo, mas é bastante paradoxal em seus conceitos e ideias. O indivíduo hipermoderno é um hipernarciso, que balança no pêndulo dos extremos sem a menor dificuldade como coloca Sébastien Charles (LIPOVETSKY, 2004)

Os indivíduos hipermodernos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários da moda, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos (LIPOVETSKY, 2004, p.27).

Essa característica dos paradoxos é claramente notável nas obras infantis contemporâneas e, diversamente de serem nocivas, enriquecem o texto narrativo. Como se lidassem com um jogo de “morto-vivo” os autores se valem dos contrários para criar narrativas inteligentes e divertidas. Em “Uma chapeuzinho vermelho” de Marjolaine Leray (Figura 7) a personagem que parece doce e inocente em toda sua conversa com o lobo mau, mostra-se ao final ser muito mais perspicaz e até “maldosa” que o próprio lobo dando a ele uma balinha envenenada (Figura 8).

Figura 7 - Uma chapeuzinho vermelho - Marjolaine Leray



Fonte Amazon

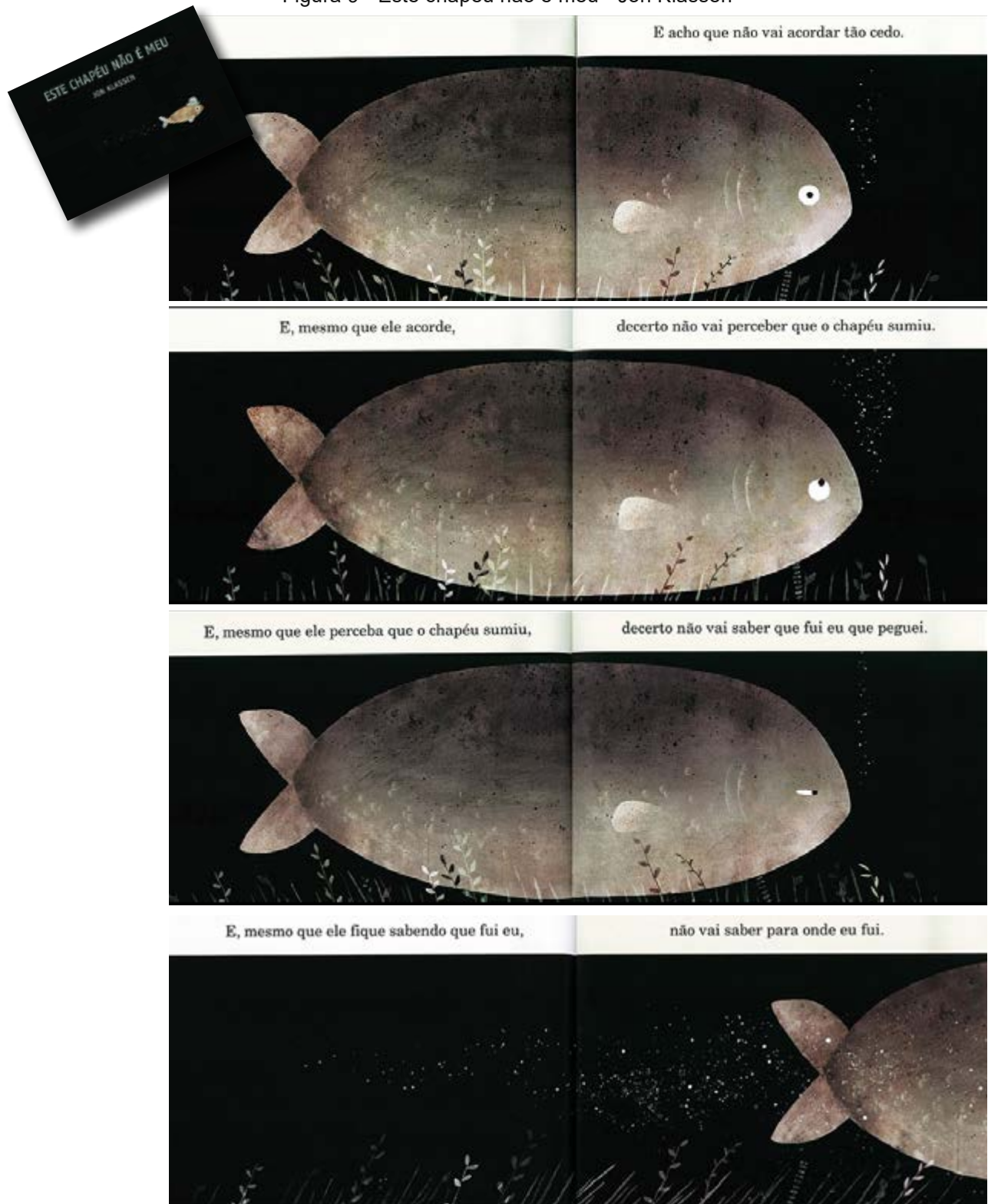
Figura 8 - Uma chapeuzinho vermelho - Marjolaine Leray



Fonte: Amazon

Em “Este chapéu não é meu”, Jon Klassen usa o texto verbal paradoxalmente ao visual para estruturar a narrativa, e cria um jogo divertido de comparação e composição entre a escrita e a imagem (Figura 9). Nikolajeva e Scott (2011) chamam esse tipo de narrativa de paralela.

Figura 9 - Este chapéu não é meu - Jon Klassen



Fonte: Acervo pessoal

Sébastien Charles (LIPOVETSKY, 2004) explicita que na hipermodernidade o ambiente social e a relação com o presente foram as principais mudanças ocorridas nesse novo tempo. A preocupação com o futuro dá lugar à preocupação com o presente. Bauman (2001, p.147) corrobora com a ideia e acresce que o tempo presente, ao qual denomina como “instantaneidade”, trouxe mudanças radicais.

Se a modernidade sólida punha a duração eterna como principal motivo e princípio da ação, a modernidade “fluida” não tem função para a duração eterna. O “curto prazo” substituiu o “longo prazo” e fez da instantaneidade seu ideal último (BAUMAN, 2001, p. 145).

Esse eterno presente hipermoderno é tratado no livro-álbum “Bocejo” de Ilan Brenman e Renato Moriconi (Figura 10). Em entrevista concedida a esta pesquisa Moriconi (2019) comenta sobre o tempo tratado na narrativa como um tempo fixado, já que o enredo percorre a trajetória da história humana. Não há como “alterar” imaginariamente o tempo pois cada página marca um tempo histórico real, acontecido, eternizando de alguma forma aquele momento. Porém, a última página é espelhada - ao se deparar com ela o leitor vê a si próprio no momento da leitura, como um eterno presente.

Figura 10 - Bocejo - Renato Moriconi



Fonte Pinterest

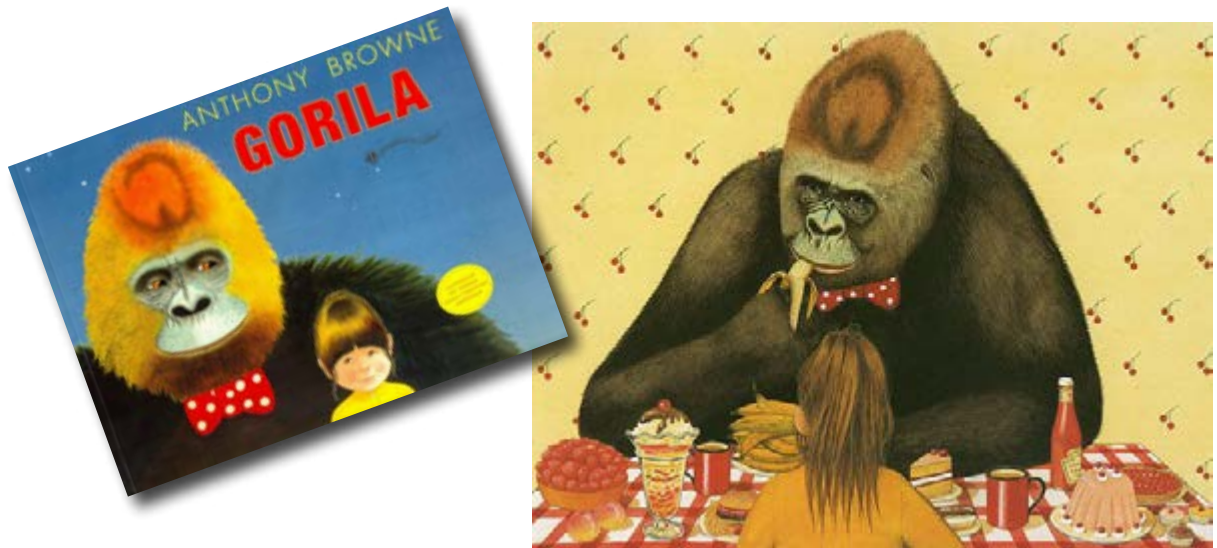
Não obstante todo esse exagero no uso do tempo, do consumo e até mesmo das relações é uma das facetas paradoxais da hipermodernidade. Pois, como analisa Lipovetsky (2004, p.82) o indivíduo hipermoderno é alguém que, a despeito dos excessos, é “prudente, afetivo e relacional”; sensível ao outro e preocupado com o equilíbrio e a qualidade de vida.

A publicidade pode até exaltar as fruições comerciais, mas é a relação com outrem (filho, amor, amizade) o que constitui a qualidade de vida do maior número de pessoas. O frenesi do “sempre mais” não enterra as lógicas qualitativas do

“melhor” e do sentimento; ao contrário, dá-lhes maior espaço social, uma nova legitimidade de massa (LIPOVETSKY, 2004, p.82,83).

Temas que cingem os sonhos, anseios, frustrações e questionamentos infantis ou que refletem sobre questões do mundo local ou global contemporâneo são cada vez mais presentes na literatura infanto-juvenil. Vê-se como isso ocorre na obra de Anthony Browne. Em “Gorila” (Figura 11), o autor trata da relação entre pai e filha, das expectativas e frustrações da menina em relação ao pai. A mãe não é mostrada na história, o que não significa que ela esteja ausente, todavia pode representar uma das novas configurações familiares contemporâneas. Em “Vozes no parque” (Figura 12), Browne revela as várias perspectivas e pontos de vista de uma mesma situação.

Figura 11 - Gorila - Anthony Browne



Fonte Pinterest

Figura 12 - Vozes no parque - Anthony Browne



Fonte Pinterest

A maneira como uma situação pode ser vista é alcançada por Roger Mello em “Selvagem” (Figura 13). Na narrativa “Caça e caçador” trocam de lugar de acordo com a perspectiva, fazendo refletir sobre a forma como a situação, o ambiente, o outro vê e é visto.

Figura 13 - Selvagem - Roger Mello



Fonte Pinterest

Em “Agora não, Bernardo” de David McKee (Figura 14), o tema do abandono emocional e psicológico e os riscos de tal comportamento, podem ser melhor compreendidos por crianças e adultos.

Figura 14 - Agora não, Bernardo - David McKee



Fonte Pinterest

Leo Cunha e André Neves aprofundam e questionam, para além de questões ambientais, relações econômicas e sociais de forma poética e sincera em “Um dia, um rio” (Figura 15). E trazem à tona, pela ótica do rio, a irresponsabilidade social e a expectativa de mudança.

Figura 15 - Um dia, um rio - Leo Cunha



Fonte Pinterest

Dessarte, a literatura infantil envolvida pela hipermodernidade absorve o consumismo da moda, do efêmero e da futilidade, mas, ao mesmo tempo, sofre alterações que elevam sua potência feérica e reflexiva; revelando, assim, seus paradoxos e sua contemporaneidade em todos os seus aspectos.

Por toda parte os exageros hipermodernos são refreados pelas exigências da melhoria da qualidade de vida, pela valorização dos sentimentos e pela personalidade, a qual não se pode trocar; por toda a parte, as lógicas do excesso deparam com contratendências e válvulas de segurança. Atormentada por normas antinômicas, a sociedade ultramoderna não é unidimensional: assemelha-se a um caos paradoxal, uma desordem organizadora (LIPOVETSKY, 2004, p.83).

3 O LIVRO ÁLBUM

Para refletir sobre como o livro infantil contemporâneo é rico tanto em texto quanto em imagem e produção gráfica faz-se necessário retomar o que é considerado o primeiro grande livro de imagem e texto, *Orbis Sensualium Pictus* (Figura 16) publicado em 1658 pelo tcheco Jan Amos Comenius (1592-1670). O título do livro traz em si a compreensão da importância das imagens podendo “ser traduzido como ‘O mundo pintado pelos sentidos’, ‘O mundo visível em pinturas’ ou, em termos contemporâneos, ‘O mundo em imagens’.” (RAMOS, 2013, p.49).

Comenius afirmava que “as imagens são a forma de aprendizagem mais fácil de assimilar que se pode oferecer às crianças”, não que a imagem seja mais fácil em termos de compreensão do que a palavra, mas certamente é mais natural. No documentário “A importância do ato de ler” Paulo Freire (2014) esclarece essa questão ao falar sobre a relação humana com o mundo e a forma como se aprende.

Ninguém começa lendo a palavra, porque antes da palavra o que a gente tem pra ler à disposição é o mundo. E a gente lê o mundo na medida em que o compreende e o interpreta, e foi isso que os homens e as mulheres fizeram. Milênios depois de ler o mundo é que os homens inventaram a linguagem e milênios ou séculos depois é que inventaram a escrita. (FREIRE, 2014)

Por isso, Comenius concedeu muita importância às ilustrações sobre a arte de ensinar. O *Orbis Pictus*, como ficou conhecido, tinha claras intenções didáticas. Esse primeiro livro ilustrado marca uma preocupação com a educação na infância cada vez maior, o que influencia grandemente a produção literária infantil.

Contudo, a preocupação de Comenius em vincular imagem e texto verbal não se perpetua da forma como ele elaborou, provavelmente pela dificuldade técnica de reprodução da imagem na época. Dessa forma a palavra domina os livros infantis por um longo período.

No final do século XVIII surge a litografia, técnica utilizada para imprimir imagens em papel, que eram desenhadas com um lápis gorduroso sobre uma pedra e depois de prensadas eram transferidas para o papel. As imagens passam, então, a aparecer

Figura 16 - *Orbis Sensualium Pictus*



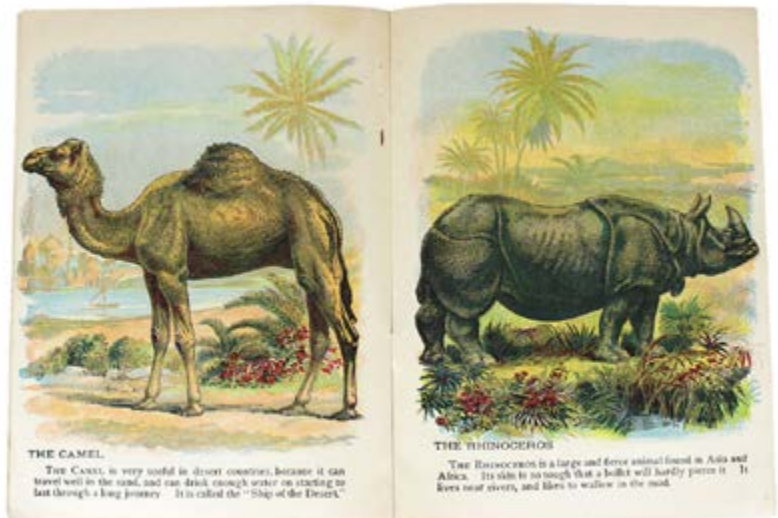
Fonte: Pinterest

com maior frequência nos livros, não apenas em preto e branco, mas também em cores (Figura 17) com a técnica de cromolitografia (1837).

A chegada da fotografia deu-se em 1839, e logo após, em 1890, surge o cinema que mudou radicalmente a forma como as imagens eram vistas e influenciou fortemente a ilustração. Segundo Ramos (2013) “artistas começam a perceber uma sequência de imagens, que transmitem uma intensa ideia de movimento, o que refletirá nas construções de futuros ilustradores”. Hunt (2013, p.258) citando Pullman, comenta sobre um “tipo diferente de visualização” da imagem, e que ocorre no cinema - a simultaneidade - na qual várias coisas ocorrem juntas e não há uma ordem pré-estabelecida de leitura.

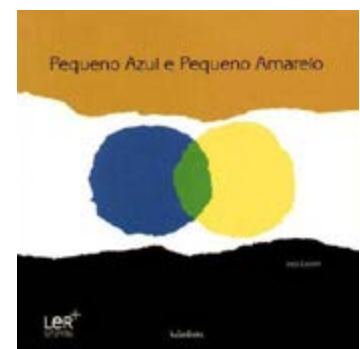
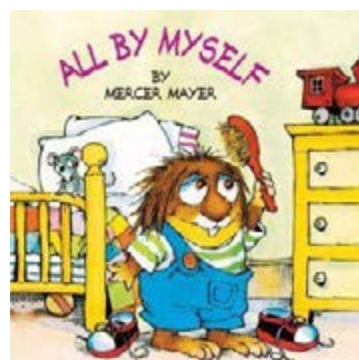
Essa nova forma de ver a imagem aparece com maior destaque nos anos de 1960/70 quando o livro-álbum é criado na Europa. Ilustradores como Maurice Sendak, Mercer Mayer e Leo Lionni foram referências na produção desse tipo de livro (Figura 18). O grande e rápido sucesso do livro-álbum permitiu que sua produção aumentasse consideravelmente, o que só dificultou a sua taxionomia e classificação. Por ser completamente livre em suas técnicas de criação – sem regras pré-estabelecidas de formato, estilo literário, composição de imagens, diagramação etc. – uma definição fechada de livro-álbum torna-se complicada (RODRIGUES, 2009, p.2).

Figura 17 - Cromolitografia



Fonte: Ebay

Figura 18 - Obras de Maurice Sendak, Mercer Mayer e Leo Lionni



Fonte: Pinterest

De acordo com Ramos (2013) algumas nomenclaturas tentam conceituar esse tipo de literatura. Em inglês encontra-se a expressão *picturebook* para designar livros em que a imagem e o texto tem uma forte relação interativa. No Brasil, a tradução chegou como livro (*book*) de imagens (*picture*) ou livro ilustrado. Mas nem uma das expressões capta a essência do livro-álbum como é chamado nos países hispânicos, onde a denominação **álbum** significa folhas preenchidas com fotos, anotações, estampas, trechos de versos e assinaturas de acordo com o Dicionário da Real Academia Espanhola (1992)⁷. A ideia intrínseca à palavra **álbum** parece transmitir com maior coerência o conceito do livro infantil que é uma fusão de imagens, texto e projeto gráfico no contexto espanhol. Em português o dicionário Michaelis Online (2019) traz álbum como “1. Livro em branco, destinado a recolher notas, pensamentos, poesias, autógrafos, impressões de viagem. / 2. Caderno ou livro de folhas grandes, geralmente com capa ornamentada, para arquivo de fotografias, desenhos, gravuras, discos, músicas.” Contudo, na cultura brasileira, o álbum é especialmente utilizado para arquivo de fotografias somente, sem anotações, colagens, poesias ou qualquer outra intervenção. Portanto, essa nomenclatura não abarca a ideia de camadas textuais e de hibridismo para a cultura brasileira. Uma denominação mais apropriada ao português do Brasil poderia ser “livro-híbrido”? A palavra “híbrido” no mesmo dicionário Michaelis Online é, no sentido figurado e genético, algo que resulta da composição de outros elementos distintos tornando-se um outro ser, ou outro elemento /coisa. Contudo, essa é uma questão para estudo e análise.

Em Álbum[es], o primeiro livro teórico que trata exclusivamente do livro-álbum, Sophie Van der Linden (2015, p.4,5) conceitua

álbum: del latín, forma neutra de albus, que significa ‘blanco’.
Espacio, superficie o conjunto, el álbum es, ante todo, un soporte en blanco⁸.

O “suporte em branco” a que Linden (2015) se refere é todo o espaço físico do objeto livro, configurando capa, folhas de guarda, rosto, páginas internas, ou seja o livro integralmente. Rodrigues (2009, p.5) reafirma:

Para se apreciar um álbum é preciso, portanto, e antes de mais, começar por considerá-lo como um todo, como um conjunto de propriedades que o diferenciam de outros tipos de livros.

Peter Hunt (2013) qualifica o livro-ilustrado como trata o livro-álbum, diferentemente do livro com ilustração, pela sua forma organizacional apenas;

⁷ Diccionario de La Lengua Española. Madrid: Real Academia Española, 1992. Citado por Graça Ramos (2013)

⁸ Tradução livre: álbum: do latim, forma neutra de albus, que significa ‘branco’. Espaço, superfície ou conjunto, o álbum é, antes de tudo, um suporte em branco.

contudo, salienta como o livro-ilustrado inova em suas relações de linguagens verbal e imagética e abre novos entendimentos do texto literário infantil. O autor comenta:

Os livros-ilustrados podem explorar essa relação complexa; as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa. Os livros-ilustrados podem cruzar o limite entre os mundos verbal e pré-verbal; podem ser aliados da criança-leitora (...). (HUNT, 2013, p. 258)

O que torna, por conseguinte, o livro-álbum diferente de outras produções literárias infantis é exatamente a **inter-relação de imagem-texto-projeto gráfico**, que é indissociável – ainda que suas partes possam ser destacadas para análise e apreciação artística; como se seguirá adiante para uma maior compreensão da sua estruturação narrativa.

A inter-relação das linguagens produz camadas de texto que não seriam possíveis de outra maneira. Pois, no encontro do texto com a imagem e de ambos com o projeto gráfico surgem espaços, aberturas para a interação do leitor. Peter Hunt (2013) ao refletir sobre a assimilação do texto pelo leitor expõe que esses espaços, os quais ele chama de “lacunas”, são “indeterminações” do texto (que pode ser verbal, imagético ou gráfico) que devem ser preenchidas de acordo com a capacidade individual do leitor, de seus códigos e expectativas habituais. Sendo que o leitor pode aceitar ou não participar da proposição que o texto lhe faz nessas “lacunas”. Entretanto, um termo mais acertivo é “espaço”, pois a “lacuna” sugestiona a falta de algo, como se não houvesse nada ali, como se necessitasse de um complemento. Quando na verdade há um “lugar” ou “espaço” onde pode haver um texto, um texto não-explicito, não-visível, não-dado, mas que pode ser expandido, como um suplemento ao texto expresso. Esse “texto suplementar” será construído, ou não, pelo leitor conforme sua escolha e repertório.

Os “espaços textuais” podem ser pré-construídos pelos autores numa proposição ao leitor de “jogar” com o texto para construção da narrativa. Ramos (2013) ao comparar a ilustração tradicional com a contemporânea evidencia o intrincado jogo sequencial e espacial gerado pela fusão das linguagens. A autora coloca que ao acompanhar a narrativa visual o leitor se vê diante de duas dimensões: a espacial e a temporal, pois a imagem é espacial mas ocorre no tempo da leitura (dimensão temporal) que forma a narrativa.

E esses espaços podem se tornar ainda tridimensionais com o projeto gráfico. Pois a materialidade do livro, diagramação e até mesmo tipográfica podem concorrer para construção temporal e espacial da narrativa. No caso de “A grande viagem da

Senhorita Prudência” de Charlotte Gastaut a tipografia e a diagramação do texto em conjunto com as facas especiais⁷, dão a conotação de transporte tanto espacial quanto temporal, a personagem é transportada do quarto onde está para sua imaginação - que é atemporal (Figura 18a) a cada virada de página. Todavia, esse é um “jogo” que a autora propõe ao leitor.

Caso o leitor aceite “jogar”, é nesse lugar que ele permeia a narrativa e encontra-se com os sentidos, sentimentos, sensações que o texto literário lhe traz. É nesse lugar que seu repertório é alargado e quando alargado possa se aprofundar em novos conhecimentos sobre si e o mundo.

Figura 18a - O transporte espacial e temporal em Prudência



Fonte: Acervo pessoal

⁷ Facas especiais são cortes especiais nas páginas, vazando a folha em formatos diferenciados. Esses cortes podem ocorrer tanto no formato do livro (bordas arredondadas, páginas em formatos de animais, por exemplo) ou no miolo.

3.1 A INTER-RELAÇÃO DA IMAGEM-TEXTO NO LIVRO-ÁLBUM

É certo que sempre houve uma relação iconográfica-verbal nos livros infantis com imagem. O que diferencia a qualidade das narrativas nos diversos textos é como acontece essa relação. Se não for feita adequadamente, com o devido esmero e estudo, o enredo pode perder sua força e sentido.

(...) os livros-ilustrados também podem fixar as palavras numa interpretação restritiva, prosaica. É óbvio que não há nenhum sentido no qual as imagens possam “simplesmente” ilustrar o que as palavras dizem; elas devem interpretá-las, mas a interpretação pode ser insípida ou ajustar-se a estereótipos visuais de forma ou cor ou padrões visual-verbais comerciais/populares. (HUNT, 2013, p. 258).

Logo, é preciso atenção para que a potência da inter-relação entre imagem-texto não seja perdida. A ilustração, ou imagem, no livro-álbum deve ir além do texto e de um mimetismo da realidade. Ao criar uma imagem, o autor-ilustrador elabora muito mais do que a simples composição iconográfica. Ele precisa manter toda a narrativa em mente para que as imagens se associem e dêem sequência no texto, tornando-o fluido. Marjolaine Leray (2019)⁹ relata em sua entrevista como estrutura seus trabalhos:

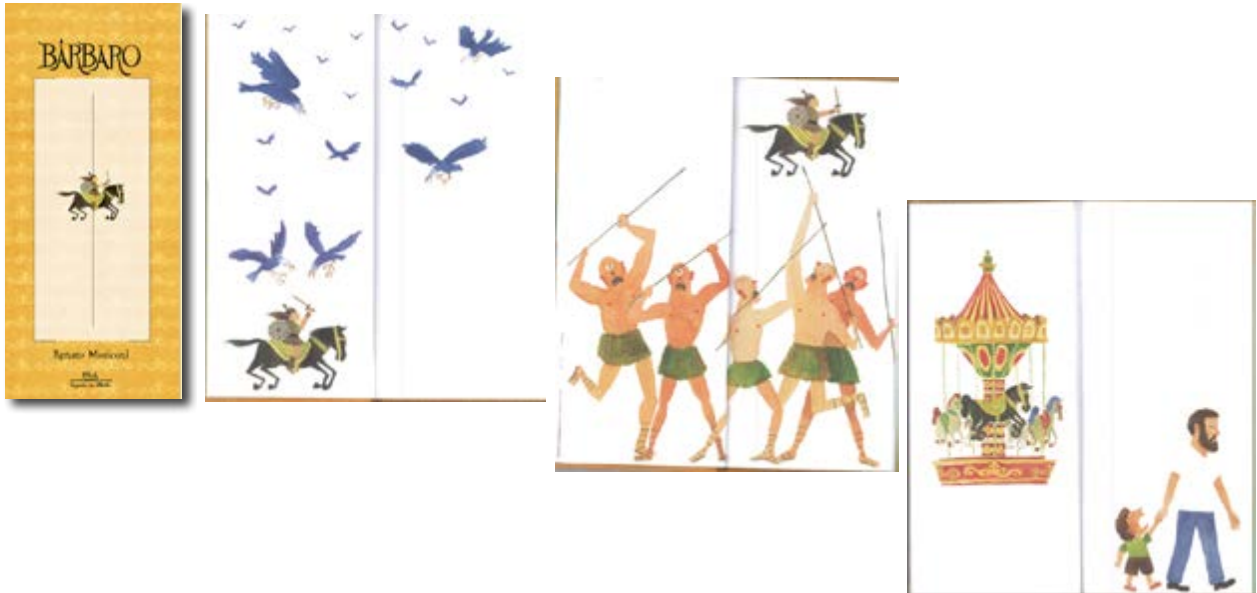
You see, I do a lot of little drawings and hand written text. So I assemble it myself and I do the text positioning to produce the final work I want. It's a building work and I'm the only one who have the complete plan for each pieces of scribble to go well.

A estruturação do texto deve ocorrer sempre na produção de um livro ilustrado, mas é ainda mais necessária no livro-álbum – é o que Linden (2011) chama de “imagens associadas” combinando a imagem “isolada” e a imagem “sequencial” .

Em “Bárbaro” de Renato Moriconi (Figura 19), as imagens foram cuidadosamente estruturadas para conduzir a história. O posicionamento do bárbaro foi estrategicamente pensado para ser intercalado. Enquanto em uma página ele está no rodapé da página, na abertura seguinte o personagem se encontra no cabeçalho. Essa configuração segue por toda a narrativa e só é compreendida no final, quando surge um carrossel. O “sobe e desce” do bárbaro é uma evocação direta ao “sobe e desce” do carrossel. A continuidade do texto se dá pela associação das imagens.

⁹ Tradução livre: Você vê, eu faço muitos desenhos pequenos e textos escritos à mão. Então, eu mesma o componho e faço o posicionamento do texto para produzir o trabalho final que quero. É um trabalho de construção e eu sou a única que tem o plano completo para cada peça de rabisco se encaixar bem.

Figura 19 - Bárbaro, Renato Moriconi



Fonte: Blog Le figure dei libri

Essa sequencialidade das imagens, é notada em “Bocejo” de Ilan Brenman e Renato Moriconi (Figura 20), e que é conduzida pelo próprio bocejo - elemento comum a todos os personagens. Outro elemento que se mostra a cada virada de página e funciona como *link* entre as imagens é o tempo. Cada figura está fixada em seu tempo, e juntas criam uma linha temporal histórica que atravessa milhões de anos - parte da criação do mundo até o dia atual, no qual se encontra o leitor.

Figura 20 - Bocejo - Ilan Brenman e Renato Moriconi



Fonte: Pinterest e Blog Le figure dei libri

De modo geral, em livros-álbum o texto verbal é predominantemente curto para não rivalizar com a imagem, e não prejudicar produção de significado.

El texto del álbum es relativamente breve. Cuando es más largo, se aproxima al texto ilustrado y rivaliza con la imagen en lo que respecta a la producción de significado. El texto de un álbum puede ser realizado por um escritor de manera independiente del ilustrador o por um autor-ilustrador, que creará tanto el texto como las imágenes. También puede tratarse de un texto preexistente (fábulas, cuentos...) que haya sido creado sin haber considerado la coexistência con la imagen. (LINDEN, pág. 15)¹⁰

Embora a imagem tenha posição privilegiada na composição narrativa, a componente verbal é tão fundamental quanto a icônica. Rui de Oliveira (2019) revela, em entrevista, que seu processo criativo inicia com a palavra.

No meu caso pessoal o estilo da ilustração e a técnica, ou seja, o meio plástico que vou usar depende do texto e da semântica das palavras.

Para o autor a palavra direciona a imagem.

Figura 20a - “Entre sonhos e tempestades” de Rui de Oliveira



Fonte: Pinterest

É difícil prever qual será o tipo de solução visual que irei fazer sem ter o texto na frente. Como disse na primeira resposta, tudo advém da palavra. Foi publicado agora em janeiro pela Cia das Letrinhas o meu 142º livro. É o “ENTRE SONHOS E TEMPESTADES” com três peças de W. Shakespeare. Um livro muito difícil de ser ilustrado, além da complexidade de sua concepção e produção. Cada peça possuía demandas diferentes de espaço, ritmo, cor, composição, além das questões de indumentária e cenários. É bastante temerário dizer como vou solucionar o problema de forma e fundo ou de tempo e espaço sem ter a palavra escrita. Cada livro exige soluções diferentes para os mesmos problemas. (OLIVEIRA, 2019) (Figura 20a)

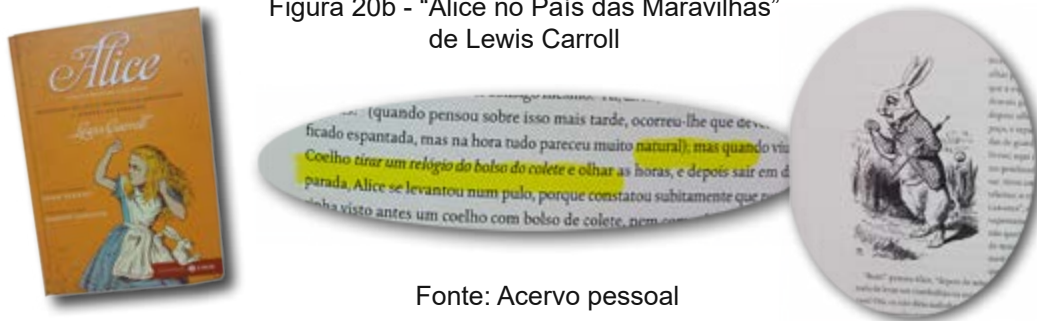
Na entrevista dada à pesquisa, Roger Mello (2019) relata que, mesmo o texto verbal, vê como imagem: “texto, para mim, vem de tessitura, e portanto ele é imagético. Também o texto pode ser textual ou visual, então a visualidade deste texto verbal vai ser influenciado pela matéria, pelo substrato de que ele fala.” E o escritor Leo Cunha (2019), ainda que tenha a palavra como forma de expressão comentou sobre seu processo de criação: “Às vezes parto de um personagem, outras vezes parto de uma situação.”

Há diferentes formas da imagem se relacionar com o texto em um livro.

Segundo Yann Fastier (apud Rodrigues, 2009) pode-se encontrar as

¹⁰ Tradução livre: O texto do álbum é relativamente curto. Quando é mais longo, aproxima-se do texto ilustrado e rivaliza com a imagem no que diz respeito à produção de significado. O texto de um álbum pode ser feito por um escritor independente do ilustrador ou por um autor-ilustrador, que criará o texto e as imagens. Também pode ser um texto pré-existente (fábulas, histórias ...) que foi criado sem ter considerado a coexistência com a imagem. “

seguintes relações: a. **interação simétrica** quando palavras e imagens são redundantes, e dizem a mesma informação com linguagens diferentes. “Alice no País das Maravilhas” de Lewis Carroll com ilustrações de John Tenniel é um clássico exemplo desse tipo de relação. A descrição do coelho tirando o relógio do bolso do colete coincide exatamente com a imagem sem nenhum acréscimo - isso ocorre em todas as demais ilustrações. (Figura 20b).



b. A **interação intensificadora** possui uma relação de complementariedade e uma linguagem amplifica o significado da outra. “O canto da bicharada” de Michele Sallum, Regina Shudo e Renata Maia traz ilustrações que possuem essa relação, o texto diz: “Até o cachorro da vizinha apareceu para cantar com os amigos” e a imagem carrega informações que o texto não tem, numa mútua complementariedade (Figura 20c).

Figura 20c - “O canto da bicharada” de Michele Sallum, Regina Shudo e Renata Maia



c. A **interação de contraponto** é aquela em que imagens e palavras corroboram entre si e criam sentidos que isoladamente não produziriam. A interação enquanto contraditória, em que a imagem contraria o texto verbal, é especialmente utilizada para efeitos cômicos.

Segundo Rodrigues (2009) a relação ou **interação de contraponto** está bem próxima da interação disjuntiva, na qual imagem e texto são totalmente distintos e formam um **terceiro elemento**. Essa interação pode ainda se unir às anteriores e tornar o processo polissêmico. Hunt (2013) cita Pullman ao falar da importância do contraponto.

“A complexidade da interação entre significado da imagem e significado do texto [...] [e] o que essa interação possibilita”, escreve Philip Pullman, “é a maior descoberta da narração de histórias do século XX: ou seja, o contraponto.” (HUNT, 2013, p. 258)

Em “Um dia, um rio” (Figura 21), a relação de contraponto é muito bem trabalhada por Leo Cunha e André Neves ao contar a morte de um rio que referencia a Bacia do Rio Doce, no desastre de 2015. O Rio é representado como um menino e ao mesmo tempo pela textura de fundo. A interação verbal-imagética carrega toda a carga simbólica e afetiva do enredo. A mesma frase: “Um dia, um rio” ganha significados diferentes em páginas distintas (Figura 21). Essa composição de texto-imagem é capaz de transpor a dor do rio de maneira que nenhuma das duas linguagens faria isoladamente.

Figura 21 - Um dia, um rio - Leo Cunha e André Neves



Fonte: Pinterest, Blog O benedito

A complementariedade entre texto-imagem ocorre também em “Quero meu chapéu de volta” de Jon Klassen (Figura 22). Durante toda a história é possível observar o contraponto, mas em alguns trechos a interação das duas linguagens é imprescindível à narrativa. Quando o urso lembra que viu seu chapéu, por exemplo, a página em que ele se encontra é colocada toda em vermelho, e a tipografia recebe um tamanho maior e caixa alta. Essa composição passa todo o sentimento do urso ao lembrar do chapéu que seria diversa se texto e imagens não estivessem juntos ou fossem colocados em uma composição diferente.

Figura 22- Quero meu chapéu de volta - Jon Klassen



Fonte: Acervo pessoal

No caso de textos verbais pré-existentes aos visuais é fundamental uma interação coerente entre ambos. Ao falar da criação do texto visual decorrente do texto verbal de outro autor, em entrevista concedida, Alexandre Rampazzo (2019) considera:

Falando sobre autorias no livro ilustrado, é comum o ilustrador oferecer seu olhar para uma narrativa verbal feita por outro autor. A coautoria por parte do ilustrador a partir de uma criação narrativa de um outro, por vezes passa por essa experiência de releitura de uma formatação que eventualmente o autor da narrativa verbal tem na história dentro da sua concepção original. Desconstruir para colocar sua própria voz como coautor faz com que o ilustrador utilize deste expediente para fazer emergir algo que provavelmente estava escondido nas entrelinhas do texto original. Essa criação nova é o que tornará a narrativa como um todo poderosa. (RAMPAZZO, 2019).

3.2 O HIBRIDISMO DAS LINGUAGENS: PALAVRA-IMAGEM-PROJETO GRÁFICO

O projeto gráfico do livro, é a terceira linguagem na construção do texto literário e tão essencial quanto a palavra e a imagem. Amalgamado aos dois últimos, o *design* gerou um livro híbrido que é a principal característica do livro-álbum.

Quando se fala em linguagem fala-se de código, ou seja, de um sistema ordenado, codificado em que há transmissão de informação, um processo de comunicação; portanto pode-se considerar o design como uma linguagem pois ele possui todas as características de uma. (BRAIDA; NOJIMA, 2016, p.58)

(...) ao aceitar o design como fenômeno de linguagem, devemos admitir uma noção ampliada do vocábulo “linguagem”, a qual não o equipare a “língua”, mas sim “como um fenômeno semiótico lato, o qual engloba as línguas (linguagens verbais), mas é manifestação de algo mais geral, abarcando, inclusive, os signos não verbais” (BRAIDA; NOJIMA, 2014a, p.33). (BRAIDA; NOJIMA, 2016, p.58).

O hibridismo, entretanto, não é uma peculiaridade do design, apesar de ser inerente a ele; mas é parte da cultura hipermoderna que converge e mescla tudo que lhe for possível.

De fato, o termo híbrido e suas variações (hibridação ou hibridização) têm sido francamente utilizados como uma categoria contemporânea, principalmente na tentativa de superação das conceituações que operavam através de pares dialéticos e que não contemplavam a existência de um universo de misturas possíveis. O que se revela é a adoção do “hibridismo” como um conceito contemporâneo, voltado para a compreensão de uma sociedade de multiplicidade, de misturas e de convergências, na qual tudo, potencialmente, se hibridiza: as culturas, as comunicações, as linguagens, os signos etc. (NOJIMA, BRAIDA E MOURA, 2014 apud BRAIDA; NOJIMA, 2016, p.59).

A hibridização possui 3 dimensões: sintática, semântica e pragmática. (Quadro 1)

A dimensão sintática diz respeito à aparência dos objetos, à sua estrutura, como as partes se relacionam para compor tal objeto, abrangendo os aspectos técnicos, as texturas, as cores, enfim, tudo o que se relaciona com a materialidade da forma. Já as questões expressivas e representacionais dizem respeito à dimensão semântica, a qual envolve o processo de relacionamento do objeto com a coisa significada. É levando em conta a dimensão semântica que o design molda nossa percepção de como os objetos devam ser compreendidos. Por fim, a dimensão pragmática envolve o destino dos produtos, incluindo todo o seu ciclo de vida, as funções e os modos de uso. (BRAIDA E NOJIMA, 2016, p.63)

O quadro a seguir mostra essas relações.

Quadro 1 – Correlação entre as dimensões da linguagem, os elementos do design e as funções dos produtos.

Dimensões semióticas da linguagem	Elementos do design	Funções dos produtos
Sintática	Forma	Estética
Semântica	Significado	Simbólica
Pragmática	Função	Prática

Fonte: Braida (2012, p. 147)

De acordo com Braida (2012), o *Design* como processo, com seus métodos, e técnicas tende a alterar a paisagem cultural e como tal é uma forma simbólica, forma de comunicação, lente para apreensão do mundo contemporâneo.

Dessarte, o *Design* configura-se em uma nova linguagem, que não anula as anteriores mas se sobrepõe, misturando-se na “malha da cultura” cada vez de forma mais complexa e densa (SANTAELLA, 2005, p.9). Como a cultura não existe sem linguagem, tudo o que o homem produz é o meio pelo qual a cultura não só existe mas é transmitida, isso inclui texto, imagem, formas, texturas e tudo mais.

No design, os processos de significação estão envolvidos numa relação mediadora com a construção da linguagem dos produtos projetados. O sucesso da ação do designer está diretamente vinculado à materialização de suas idéias em produtos, que, pelas possibilidades de uso, gerem significação. Essa manifestação semiótica confere à construção dos significados e, conseqüentemente, à apreensão dos efeitos que esses possam produzir, a comunicabilidade exigida e desejada. (NOJIMA, 2008a, p.84 apud BRAIDA, 2012, p.121)

Se através do *Design* o homem pode conceituar, então a produção de um objeto, no caso objeto livro, extrapola sua função de simples suporte e passa a outro nível - o nível de signo, como signo capaz de transmitir significado e assim tornar-se linguagem. Quando essa linguagem é modificada seu conteúdo também sofre alterações, seja pela textura do papel, a cor da tipografia ou a diagramação da página. E todos os elementos contam na produção de significado desse objeto livro.

É aqui que o álbum alcança sua maior potência na hibridização das linguagens, que ganha a força da linguagem do *Design*. A autora ilustradora Graça Ramos (2013) dá a ideia de tal potência:

As diferentes formas com que as palavras, as imagens e o *design* interagem para dar sentido ao narrado no livro infantil contemporâneo levaram teóricos a afirmar que essa dinâmica “multimodal” é peculiar, exclusiva da literatura infantil, não tendo equivalente na literatura adulta (ARIZPE; STYLES, 2003, p.21). Tal riqueza na articulação dos três elementos tem sido aperfeiçoada a ponto de os livros infantis irem muito além do que ocorre com as novelas gráficas, os quadrinhos,

por exemplo, que tradicionalmente se utilizaram da mesma estratégia. Isso significa que as obras destinadas a crianças elaboraram melhor os vínculos entre as diferentes linguagens. (RAMOS, 2013, p.83)

Em “A força da Palmeira” de Anabella López (Figura 21), o projeto gráfico, em fusão com o texto e a imagem, mostram a dimensão da força que a palmeira adquire ao ampliar a abertura da página (Figura 23). Sem esse recurso, a narrativa perderia a dimensão do vigor da palmeira.

Figura 23 - A força da Palmeira - Anabella López



Fonte: Acervo pessoal

“Ter um patinho é útil” de Isol Misenta (Figura 24), é outro exemplo de como a fusão das linguagens elaboram toda a narrativa. O livro, cujas páginas são sanfonadas, possui a mesma narrativa dos dois lados mas de perspectivas diferentes - sendo um lado a visão do menino e no verso a visão do patinho. A própria autora explicita

Creo que hay libros (por ejemplo mi libro “tener un patito es útil”, que no pueden funcionar bien si el diseño cambia. Porque está pensado TAMBIÉN desde el diseño como vehículo de comunicación. (ISOL, 2019)¹¹

Figura 24 - Ter um patinho é útil - Isol Misenta



Fonte Pinterest

¹¹ Tradução livre: Acredito que há livros (por exemplo, meu livro “Ter um patinho é útil”, que não funciona bem se o *design* mudar, porque foi pensado TAMBÉM no *design* como veículo de comunicação. (Entende-se por *design* o projeto gráfico)

Portanto, o hibridismo das diferentes linguagens realoca o livro infantil para uma nova forma de produção literária bastante contemporânea. Santaella (2008), em seu artigo sobre hibridismo das mídias no mundo digital, ao conceituar o hibridismo coloca que seu significado vai além da mistura daquilo que é diverso, ele toma “conta de vários níveis da realidade: das culturas contemporâneas às mídias, tal como se apresentam nas redes de comunicação, e, na raiz das mídias, encontra-se o hibridismo entre os signos textuais, sonoros e visuais que por elas circulam.” (SANTAELLA, 2008, p. 22). A autora ainda constata que as culturas contemporâneas são constituídas pelo hibridismo de tecnologias, mídias, técnicas, práticas, identidades, gêneros, estilos e misturas que formam uma trama hipercomplexa.

O hibridismo entre mídias virtuais e físicas, apontado por Santaella (2008), expõe a forma como a contemporaneidade se estrutura e sua tendência de expansão em múltiplas direções. O que faz com que esse hibridismo além de criar novas formas gere níveis, ou camadas relativas às formas. Assim a tendência hipermoderna ao hibridismo é também uma tendência ao multinível ou multicamadas.

Contudo, “hibridismo de linguagens” como fusão de texto-imagem-projeto gráfico na literatura infantil é um conceito recente e constata o quanto o livro-álbum é fruto da contemporaneidade e de uma nova forma de estruturação do pensamento que produz a mescla das linguagens e concebe camadas de leituras multiniveladas simultaneamente.

3.3 CAMADAS: PARA ALÉM DO TEXTO NARRATIVO

A mudança de comportamento passa pela forma de pensar. Desde o desenvolvimento da escrita à criação da prensa de Gutenberg o pensamento e por extensão todas as atividades humanas seguiam uma direção linear e rigidamente organizada.

Flusser (2007, p.103) coloca bem essa ideia ao dizer que “As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas, na forma de um processo.” Entretanto, segundo o mesmo autor, as superfícies (atualmente vistas em telas de televisão, celular, computador, etc.) estão retomando o lugar que lhes pertencia antes do surgimento da linha (escrita). Isto é, estão voltando a ter a mesma importância na produção do pensamento como elas tinham no início da civilização. Ou melhor, vai além de se sobrepor ao pensamento linear, a superfície (imagem) está absorvendo a linha (verbo) e criando um novo tipo de linguagem ou de pensamento híbrido, uma nova forma de ver, pensar e expressar o mundo.

Esse pensamento de superfície é o que se tornou conhecido por leitura de imagem. E da mesma forma como a leitura do código verbal necessita ser aprendida a leitura de imagem também necessita compreensão e elaboração para interpretação desse código.

A expressão leitura de imagens começou a circular na área de comunicação e artes no final da década de 1970, com a explosão dos sistemas audiovisuais. Essa tendência foi influenciada pelo formalismo, fundamentado na teoria da Gestalt, e pela semiótica. Na psicologia da forma, a imagem constituía percepção, já que toda experiência estética, seja de produção ou recepção, supõe um processo perceptivo. A percepção é entendida aqui como uma elaboração ativa, uma complexa experiência que transforma a informação recebida. (SARDELICH, 2006, p.453)

O que faz o letramento visual tão necessário quanto o verbal? O indivíduo que seja um “analfabeto imagético” está sujeito a se curvar diante do conhecimento alheio, às vontades e determinações que não lhe são próprias e que lhe são impostas, pelo menos em parte, já que todos estão sujeitos a um certo nível de imposição das imagens.

A aptidão para ler com proficiência, seja qualquer tipo de texto, com linguagem verbal ou não verbal, é a mais significativa indicação de apreensão do conhecimento. Ler com proficiência significa ser capaz de discernir os signos que estão inscritos no interior de um texto e de correlacionar tais signos com outros, criados e disseminados no meio social. Na medida em que essa leitura é desenvolvida, o leitor torna-se capaz de assimilar os significados das vozes que se manifestam nos diferentes textos e expressar seu conhecimento com a

sua própria voz. (CARNEIRO e MANINI, 2009 apud ALBUQUERQUE, COSTA E CARNEIRO-LEÃO, 2014, p.8)

A Profa. Eliana Yunes (2012) em entrevista ao programa Sem Censura afirma que:

A capacidade nossa de ler põe em jogo nossa compreensão do mundo e uma interpretação onde você se insere (...). O entendimento formal das coisas uma análise literária faz (...) mas, o que interessa na literatura, nas artes, no teatro, na interpretação não é que você saiba as regras de interpretação que um crítico deve saber, você tem que saber isso pra sua vida (...) porque se não serve para sua vida, de nada serve... (YUNES, 2012)

Decodificar os significados e não somente os signos é a diferença entre o alfabetizado e o analfabeto funcional. A leitura do mundo e das significações que o circulam é condição primeira para a sobrevivência humana, e não só sua sobrevivência mas para assegurar sua individualidade e liberdade de escolha já que há uma imposição de valores que dominam esse mundo. (CARNEIRO, 2002 p. 64)

Todavia, “ler” não é uma tarefa tão singela, é necessário ser iniciado ao ato de ler - a mediação da leitura abre o caminho para a descoberta de novos significados, de novas vivências - e assim o leitor iniciante pode mais facilmente repertoriar-se para que possa realmente alcançar seu papel de leitor e não somente de receptor.

A construção de cada indivíduo ocorre no contato e interação com o outro, seja esse outro objeto, quadro, filme, um romance ou até mesmo outro sujeito. Yunes (2002, p.101) esclarece “ A interação demanda/ação, não apenas reação, demanda/ interpretação e não apenas explicação/compreensão de textos. O texto demanda o leitor e seu repertório de ‘leituras’.”

As “leituras”, portanto, pressupõem o domínio da linguagem tanto verbal quanto imagética. Albuquerque, Costa e Carneiro-Leão (2014) completam:

É preciso aprender a ler as imagens, assim como aprendemos a ler o texto escrito, compreendendo o significado de cada signo como compreendemos o significado de cada palavra; sabendo o porquê do emprego deste signo e não de outro, assim como o fazemos com as palavras. A leitura da imagem não é um ato qualquer que pode ser realizado de forma intuitiva apenas. A leitura analítica não exclui a leitura intuitiva, mas vai além: utiliza as “ferramentas conceituais que permitem examinar como e por que a sugestão, a referência e a significação são produzidas” (SANTAELLA, 2012b, p.39). Ou seja, este signo funciona como signo, porque este signo comunica esta mensagem. (ALBUQUERQUE, COSTA E CARNEIRO-LEÃO, 2014, p. 9)

Além do domínio da linguagem é necessário a interpretação do texto, que é quando a leitura realmente acontece. O olhar de cada leitor confere ao *corpus* este

novo enfoque, novo sentido. (YUNES, 2002, p.56)

Essa percepção tão peculiar de cada um sobre o texto (imagético ou não) foi entendido por Barthes (2015), ao analisar a fotografia, como *studium* e *punctum*. O olhar constituído pelo *studium* é uma percepção cultural guiada pela consciência e assim sendo de comum concordância. Olhar que busca uma identificação com o que foi produzido, um reconhecimento igualitário das coisas expostas que pertence ao campo geral, à cultura comum e a todos que dominam a mesma linguagem. Traz para a literatura, diria-se uma primeira leitura, o primeiro entendimento do texto em concordância com o que está nele dito.

Mas é no *punctum* - elemento subjetivo e intransferível que “fere” o olhar do *spectator* (aquele que observa), que os novos significados são construídos e onde a leitura ganha seu fascínio, o fascínio da descoberta, do mistério, do conhecimento - pois é aí que o leitor é “pinçado” como sugere o próprio Barthes (2015). O autor traz a compreensão do elemento que surpreende, que o punge, o fere mesmo sem que ele se dê conta de qual elemento lhe causou tal ferimento, pois em alguns casos é necessário um tempo de elaboração da leitura, da percepção para que se ache o *punctum* daquela imagem ou texto.

É no *punctum* que as camadas de leitura emergem para o leitor, esse é o lugar da atenção, da reflexão, do encantamento ou do terror que o arremessa para outro nível, outra dimensão, outra camada. É nesse lugar que os horizontes da percepção se abrem para a entrada do conhecimento de si e do mundo e permite, então, que o texto, em sua essência, permeie quem o lê e o transforme.

A leitura, entretanto, mesmo contendo *studium* e *punctum* não ocorre sozinha no primeiro encontro do leitor com o texto. É essencial que haja outras leituras, conhecimentos prévios que irão favorecer as percepções do texto e ampliar o espectro do entendimento. É esse repertório que proporcionará ao leitor a capacidade leitora ampliada e aprofundada que o permitirá usufruir da infinitude de linguagem oferecida pela literatura, já que ela vai além da escrita, unindo-se à imagem e à composição gráfica. A mediação de leitura é tão ou mais fundamental que o repertório prévio, pois esse é construído pela mediação. É aqui que quando o leitor exerce essa capacidade leitora adquirida pela vivência e pelas leituras prévias de mundo e de outros textos, ele é capaz de produzir um texto que lhe é próprio. (YUNES, 2002, p. 101). Assim, o texto do escritor se desdobra, ganha novos níveis, novas camadas.

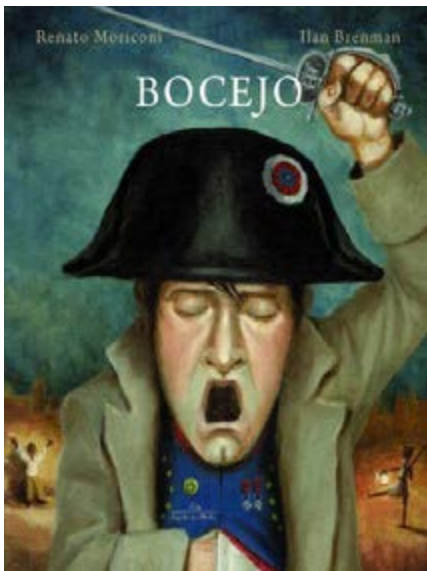
No que se refere ao livro infantil ilustrado, particularmente em relação ao livro-

álbum, é possível que o autor lhe enriqueça com referências, com indicações de leituras extra-texto, lançando o olhar para além da narrativa. Nessa perspectiva o livro-álbum possui camadas de leitura pertencentes ao olhar exclusivo do leitor e camadas propostas pelo autor (ou autores quando escritor e ilustrador são distintos).

Renato Moriconi, no livro “Bocejo”, revela a intenção da leitura em camadas ao criar cenários para cada um dos personagens que remetem à fatos, mitos e lendas ou pinturas famosas como no caso da capa na qual Napoleão boceja no cenário de 03 de Maio de 1808, de Goya (Figura 25). Nas palavras do autor em entrevista à Revista Crescer (2013):

Criei essas imagens somente na hora de pintar as telas. Elas não estavam nos rascunhos. As criei como hipertextos, que são lúdicos, mas também são críticos. Remetem ao personagem que boceja, mas podem extrapolar o próprio limite de tempo e o assunto no qual elas estão inseridas. Por exemplo, junto ao Einstein vemos os relógios do Salvador Dali, que me remeteram ao tempo maluco de Lewis Carroll, representado pelo emblemático coelho de John Tenniel. O Napoleão tem um broche com um sorriso. Por que será? Será que alguns impérios querem que a gente ria enquanto o horror acontece no plano de fundo? Algumas imagens têm uma resposta mais óbvia. Outras levantam perguntas que podem gerar diferentes respostas. Penso que o livro infantil e a imagem podem falar e criticar nosso tempo, nossa História e nosso mundo. As imagens de fundo são isso neste livro: brincadeiras, humor e críticas. (MORICONI, 2013)

Figura 25 - Bocejo - Ilan Brenman e Renato Moriconi



Fonte Pinterest

As camadas, portanto, podem se dar de forma extra-narrativa ou remeter diretamente à narrativa, é o que ocorre em “O anjo da guarda do avô” (Figura 25). A autora Jutta Bauer conta os horrores nazistas sofridos pelos judeus usando cores e detalhes na cena ilustrada, como a cor cinza do menino judeu, a estrela amarela

em sua camisa e a fumaça das câmeras de gás em uma das edificações do cenário (Figura 26).

Figura 26 - O anjo da guarda do avô - Jutta Bauer



Fonte Pinterest

O texto verbal também revela as atrocidades ao narrar que o menino judeu “desapareceu” sem dar explicações. O anjo, que possui características femininas e está presente em todas as cenas, não é citado verbalmente em nenhuma parte da narrativa. A única referência a ele é no título do livro. O personagem angelical é tão protagonista quanto o neto que narra a história do avô e que explicita muitas das situações imagetivamente, e em uma fusão com o texto verbal cria as camadas de leitura.

Assim, as camadas de leitura são percebidas de acordo com o alcance do olhar, das leituras e repertórios individuais. O leitor, “ferido” pelo *punctum*, que é individual, abre uma fenda na leitura para novas camadas de compreensão.

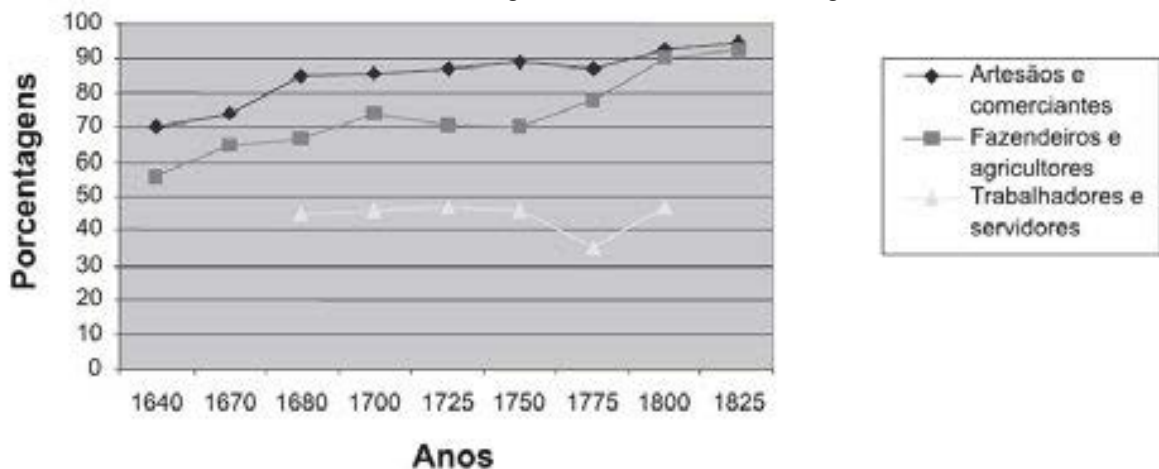
Esses processos de elaboração do pensamento leitor e de interpretação são

essenciais para que haja realmente a formação de um leitor. Essa formação demanda mediação, sem a qual o processo se torna extremamente penoso, ou até inexistente. Yunes (1994) confirma

Ler se aprende lendo e “lendo juntos”, como o amor pelas histórias nasce de ouvi-las narrar –, se desde a mais tenra idade, por vozes amadas. Em outras palavras, toda a metodologia de convívio com a palavra escrita, sobre o papel, os muros ou na tela de um computador, ao menos a princípio, deve ser uma experiência partilhada. (YUNES, 1994).

A questão é que o Brasil não possui um histórico de formação do pensamento linear. O processo de alfabetização brasileiro comparado aos dos países desenvolvidos dá uma ideia da dificuldade enfrentada pela população em termos de educação formal. Em 1825 a Inglaterra tinha em torno de 95% de alfabetizados nas principais categorias de ocupação econômica do país (Tabela 1), o Brasil possuía 82,3% de analfabetos acima de 5 anos em sua população no ano de 1872 (CHANAU, 1976, p.504).

Tabela 1 - Porcentagem de alfabetizados na Inglaterra



Fonte: Chanau (1976, p. 504)

É certo que as taxas brasileiras de analfabetos vêm decaindo. Segundo o IBGE (2018)¹² a taxa de analfabetismo no Brasil em 2017 chegou a 7,0% em pessoas acima de 15 anos, ou seja, 11,5 milhões de brasileiros não sabem ler, e essa taxa refere-se apenas a interpretação do código da língua escrita e não de seu significado. O Brasil têm teoricamente 93% de alfabetizados em 2018 contra 95% de alfabetizados na Inglaterra de 1872. Nota-se que a pesquisa do IBGE considera apenas a capacidade

¹² Dados retirados da página do IBGE : <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/21255-analfabetismo-cai-em-2017-mas-segue-acima-da-meta-para-2015.html>

de leitura do código sem necessidade de sua interpretação .

Os dados de leitura no Brasil só tornam ainda mais urgente a denúncia de Yunes (2012): “O Brasil só vai ser um país desenvolvido o dia em que sua população souber ler de fato.” Esse fato agrega uma dificuldade ainda maior na contemporaneidade - o de lidar com o pensamento de superfície que está ainda aprendendo a lidar com o pensamento linear. O problema não pára por aí, porque além da diferença entre a leitura de imagem e a leitura verbal, há uma terceira questão - a sobreposição dessas duas linguagens, ou seja, a linguagem híbrida.

Lidar com essa nova forma de leitura não é tarefa fácil, em especial para aqueles que aprenderam a olhar o mundo somente por uma delas, no caso, a linear. Porém, é clara e perceptível a ideia de que o mundo social humano está em franca transformação, principalmente no que diz respeito à comunicação.

Essa forma híbrida de contar a história, a união entre verbo e imagem é cada vez mais próxima como previu Flusser (2007, p. 119)

(...) esses dois tipos de mídia podem se unir numa relação criativa. Deverão surgir, assim, novos tipos de mídia, o que tornará possível que se descubram os fatos novamente, abrindo novos campos para um novo tipo de pensamento, com sua própria lógica e seus próprios tipos de símbolos codificados. (FLUSSER, 2007, p.119)

A nova mídia apontada por Flusser (2007) já é entendida na literatura como a inter-relação entre texto e imagem e ainda mais presente no livro-álbum.

No capítulo seguinte esse hibridismo passa a ser analisado, nos livros-álbum de Ian Falconer, como ilustração do novo modo de estruturação do pensamento contemporâneo.

4 ANÁLISE DA OBRA DE IAN FALCONER

A **análise de texto** é uma forma de observar e interpretar as relações dos elementos dipostos pelo autor com o tema estudado na pesquisa como coloca Lakatos e Marconi (2003, p.27):

A análise de um texto refere-se ao processo de conhecimento de determinada realidade e implica o exame sistemático dos elementos; portanto, é decompor um todo em suas partes, a fim de poder efetuar um estudo mais completo, encontrando o elemento-chave do autor, determinar as relações que prevalecem nas partes constitutivas, compreendendo a maneira pela qual estão organizadas, e estruturar as idéias de maneira hierárquica. (LAKATOS E MARCONI, 2003, p.27)

A análise dos livros-álbum de Ian Falconer: “Olivia” e “Olivia não quer ser princesa” (Figura 27) tem como objetivo verificar a influência da hipermodernidade em sua produção e observar as possíveis camadas de leitura de acordo com a fundamentação teórica realizada.

Figura 27 - Capas do livros analisados



Fonte: Acervo pessoal

O autor foi selecionado pela riqueza de sua obra, pelo dialogismo com a contemporaneidade e a estruturação do texto literário, unindo texto verbal, icônico e projeto gráfico, atributos do livro-álbum. Por essas características a obra de Falconer permite uma análise mais detalhada e profunda e que estão em conformidade com os objetivos dessa pesquisa como identificar aspectos da hipermodernidade na literatura infantil, investigar as relações imagem-texto-projeto gráfico e analisar as camadas de leitura geradas pelo hibridismo das linguagens.

Ian Falconer, nasceu em *Connecticut*, Estados Unidos, no ano de 1959. Iniciou, com apenas 14 anos, seus estudos artísticos ao ser convidado para ingressar na escola de *Cambridge de Weston em Massachusetts*. A escola sendo experimental e progressista permitiu

que Ian tivesse mais tempo para se envolver com a arte.

Estudou História da Arte na Universidade de Nova York por dois anos e pintura na Escola de *Design de Parsons* mudando posteriormente para *Los Angeles* onde estudou na *Otis Art Institute*. Em seu percurso Falconer desenhou cenário e figurino para o *New York City Ballet*, a Ópera de *San Francisco* e a *Royal Opera House* de Londres. Além de seu trabalho como figurinista e cenógrafo, Ian é o criador de numerosas capas da revista *New Yorker*. (Figura 28)

Figura 28 - Capas da Revista New Yorker



Fonte New Yorker Covers

Mas a fama de autor-ilustrador veio com sua personagem "Olivia" (Figura 29), uma porquinha inquieta e questionadora que criou como presente à sua primeira sobrinha, fonte de inspiração não apenas da personalidade como do nome "Olivia".

"Olivia" ganhou o *Caldecott Honor Book* 2001 – prêmio dado pela *Association for Library Service to Children* aos livros infantis ilustrados americanos mais distintos, "*Olivia saves the Circus*" (sem tradução no Brasil) recebeu o prêmio de Melhor Livro ilustrado de Nova York de 2001. "*Olivia Goes to Venice*" (também não traduzido no Brasil) e "*Olivia não quer ser princesa*" foram considerados *best-sellers* #1 pelo *New York Times*. Os livros de Ian Falconer já foram traduzidos para línguas: tcheco, francês, alemão, espanhol, português, italiano, holandês, chinês, japonês, dinamarquês, sueco, finlandês, russo, hebraico e latim. O sucesso da personagem já rendeu 12 títulos que fazem parte da série "Olivia":

Figura 29 - Olivia



Fonte: Acervo pessoal

1. *Olivia*, 2000 - winner of 2001 Caldecott Honor – New York Times Best-Seller
2. *Olivia Saves the Circus*, 2001 - 2002 Booksense Illustrated Children's Book of the Year (1994 primeira edição)
3. *Olivia's Opposites*, 2002
4. *Olivia Counts*, 2002
5. *Olivia...and the Missing Toy*, 2003
6. *Teatro Olivia*, 2004
7. *Olivia Forms a Band*, 2006 - 2006 Child Magazine's Best Children's Book Award
8. *Dream Big (starring Olivia)*, 2006
9. *Olivia ajuda no Natal*, 2007 - 2008 Falconer ganhou como ilustrador do ano no *Children's Choice Book Awards*
10. *Olivia Goes to Venice*, 2010 - *New York Times Best-Seller*
11. *Olivia não quer ser princesa*, 2012 - *New York Times Best-Seller*
12. *Olivia the Spy*, 2017

(Fonte TTLG Author/Illustrator Profile)

A seguir é analisada, como parte da **metodologia de pesquisa** que configura o **delineamento de dados secundários** presentes neste trabalho, uma análise de duas obras: “Olivia” e “Olivia não quer ser princesa”. Serão analisadas capa, folhas de guarda, folhas de rosto, interação imagem-texto-projeto gráfico, paleta de cores, relação estabelecida com a hipermodernidade e as camadas de leitura.

A análise, eventualmente, traz a comparação dos livros com outras (A grande viagem da senhorita Prudência, Espelho, Onda, Sombra, A força da Palmeira e Barbazul).

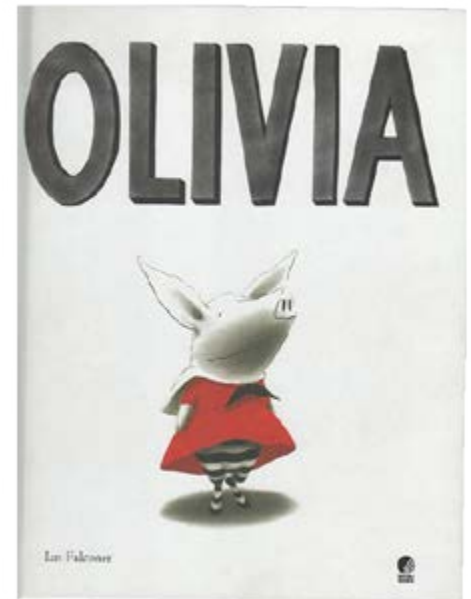
A primeira obra analisada, “Olivia” deu origem à série de títulos que guardam as aventuras e confusões da personagem. Essa primeira publicação vai bem além de simplesmente apresentar a porquinha Olívia como personagem, trabalhar questões atuais tanto em termos compositivos quanto em relação aos assuntos emergentes da sociedade.

4.1 Olivia

CAPA - Na capa: “Olivia” a postura da personagem “dona-de-si” é bastante forte e impositiva. Os tons das capas prenunciam o caminho que cada narrativa traçará. O branco de fundo (Figura 30) não deixa espaço para mais nada além de Olívia, isso não só porque a porquinha está no centro da composição, mas principalmente porque o branco, de pura luminosidade, que parece irradiar luz fazendo um movimento excêntrico. Cores claras dão essa sensação de irradiação, portanto, possuem muito “peso” na composição e impõe sua presença aproximando o olhar (GUIMARÃES, 2001, p.82,83).

A 4ª capa traz Olivia (Figura 31) lendo os comentários sobre sua personalidade e história colocada em cartaz. A imagem reafirma a primeira capa em que a porquinha é colocada em evidência. A sombra do vestido bem marcada, além da função de

Figura 30 - Primeira capa de Olivia



Fonte: Acervo pessoal

Figura 31 - Quarta capa de Olivia



Fonte: Acervo pessoal

situar a personagem no cenário - mesmo que imaginário - dá uma conotação de estar sob um holofote, pois a luz vem do alto e, conseqüentemente, o destaque.

É possível perceber a diferença de “peso” dada pela cor quando olhamos, por exemplo, para a capa de “A grande viagem da Senhorita Prudência” (Figura 32), onde também a personagem se encontra no centro e sozinha, mas o verde mais escuro da folhagem que a envolve descentraliza a atenção.

Figura 32 - A grande viagem da senhorita Prudência



Fonte: Acervo pessoal

Figura 33 - Pontos brancos no fundo



Fonte: Acervo pessoal

O branco aparece em pequenos pontos no círculo central de fundo onde está Prudência dando a ela um lugar de destaque mas não de total atenção (Figura 33). Outros exemplos são os livros da trilogia de Suzy Lee – Espelho, Onda e Sombra

Figura 34 - Trilogia de Suzy Lee



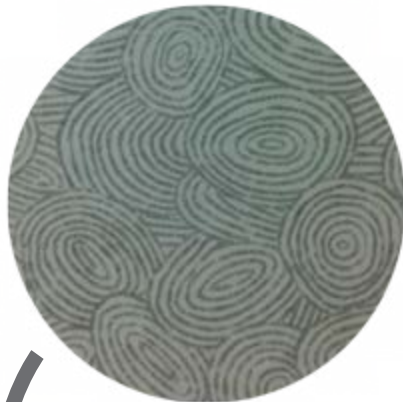
Fonte: Acervo pessoal e Amazon

(figura 34). Os títulos de capas brancas têm seu espaço ocupado pelo branco, um “espaço preenchido” e não que permite interferências. As páginas internas brancas, de cores únicas ou com uma cor predominante também impõe seu espaço. A cor ocupa o espaço de acordo com sua maior ou menor luminosidade.

Criadas para protegerem e identificarem o livro as primeiras capas não possuíam nada além do nome da obra e do autor. Sua função, apesar de importante, era bem efêmera - somente identificar a obra (GENETTE, 2009, p.30). Com a capa de papelão no início do século XIX as coisas começam a mudar. As capas vão ganhando mais impressões e cores. A partir daí a capa evoluiu tanto que passou de um mero “embrulho” de páginas à parte integrante do texto. Linden (2011,p.57) mostra que a capa é determinante, é onde “se estabelece o pacto da leitura”. A narrativa pode tanto iniciar na capa, como poderá gerar ideias que reforcem ou contradigam o conteúdo do livro, estimulando o leitor a adentrar suas páginas.

FOLHAS DE GUARDA - Estas surgiram para unir a capa ao miolo do livro basicamente. As primeiras guardas decoradas do século XVIII eram marmorizadas, partir do século XIX passaram a ganhar ilustrações em especial nos livros infantis. O “decorar” ou “ilustrar” as folhas de guarda tornou-se um campo de criatividade para não só introduzir o leitor no clima da história, mas em alguns casos pode conter até histórias paralelas à principal e joguetes (LINDEN, 2011, p. 59,60).

Figura 36 - Detalhe da textura da guarda



Fonte: Acervo pessoal

Em “A Grande Viagem da Senhorita Prudência” as folhas de guarda são desenhos lineares que lembram “digitais estilizados” (figura 35, 36 - detalhe da guarda), e o mesmo traço é usado para compor a floresta e os animais, frutos da criação fantasiosa de Prudência, a personagem é a autora da história, “as digitais” de alguma forma fazem referência a essa criação.

Figura 35 - Folhas de guarda



Fonte: Acervo pessoal

No caso de “A Força da Palmeira” de Anabella López (Figura 37), a guarda é uma imagem de pedras (Figura 38), pois é a pedra o elemento essencial que faz com que a palmeira crie suas fortes raízes. E em “Barbazul” da mesma autora (Figura 39), as folhas de guarda são a barba azul do Barbazul, que foi pintada em *close* dando uma sensação de cortina que impede a visão (Figura 40).

Figura 37 - “A Força da Palmeira”
de Anabella López



Fonte: Acervo pessoal

Figura 38 - Pedras nas folhas de guarda



Fonte: Acervo pessoal

Figura 39 - “Barbazul”
de Anabella López



Fonte: Acervo pessoal

Figura 40 - Folha de guarda lembra barba e cortina



Fonte: Acervo pessoal

Em “Onda” de Suzy Lee (Figura 41) a guarda de abertura é apenas a areia, a guarda de fechamento (verso da 4ª capa) é a areia com elementos do mar em azul (Figura 42) numa clara continuação do texto, pois a narração, iniciada com a areia limpa, finaliza com a menina despedindo-se das ondas que recuam deixando seus “presentes” na praia (Figura 43).

Figura 41 - “Onda” de Suzy Lee



Fonte: Acervo pessoal

Figura 42 - Folhas de guarda dão continuidade à narrativa



Fonte: Acervo pessoal

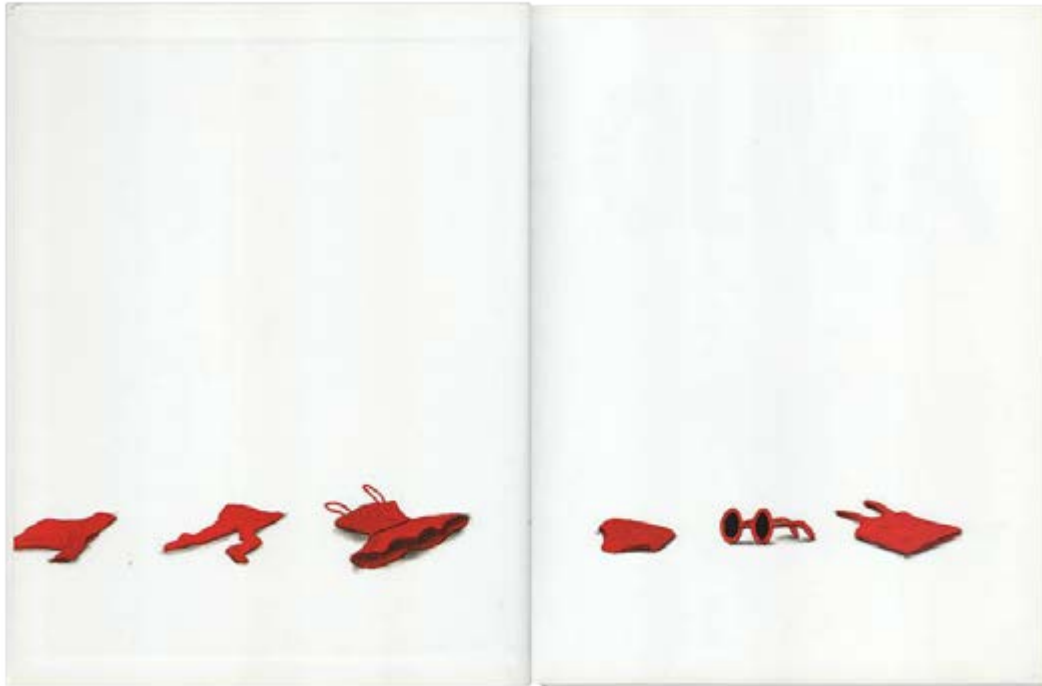
Figura 43 - Detalhe das guardas



Fonte: Acervo pessoal

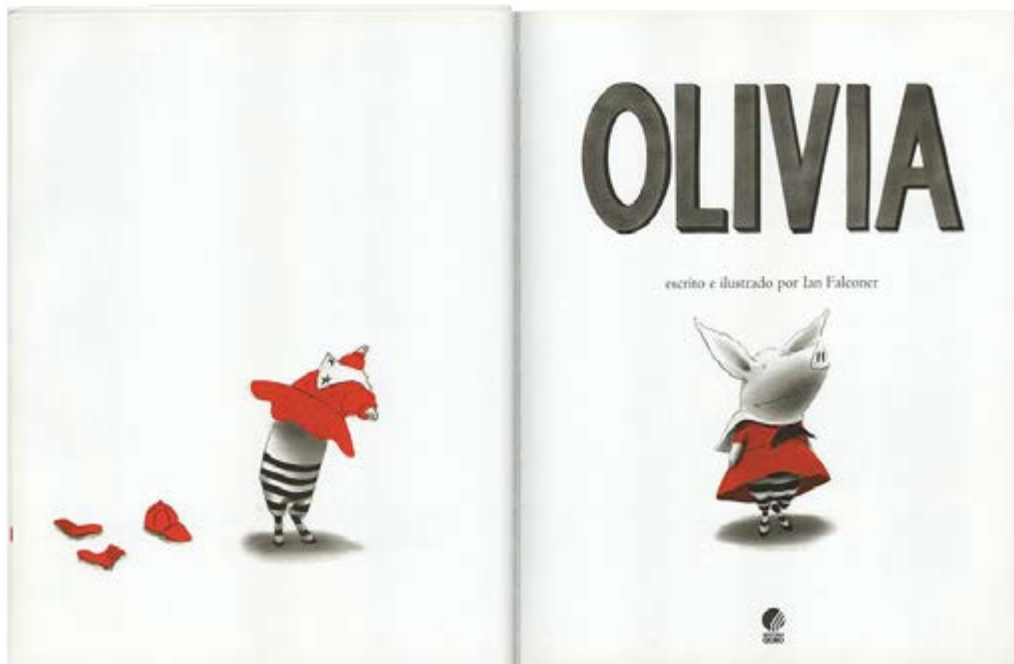
Em “Olívia” as folhas de guarda trazem uma sequência de roupas vermelhas largadas no chão (Figura 44), dando a conotação de que alguém está trocando de roupa, no caso, a própria Olívia, que é revelada na página seguinte “se enfiando” em um outro vestido vermelho (Figura 45).

Figura 44 - Folhas de guarda em “Olívia”



Fonte: Acervo pessoal

Figura 45 - Folha de rosto em “Olívia”



Fonte: Acervo pessoal

Nas pré-textuais, Falconer dá indícios de um consumo exagerado, bem próprio da sociedade capitalista. Ao mesmo tempo que denuncia a ideologia paradoxal da hipermodernidade, na qual a certeza muda tão facilmente quanto a troca de roupa. A mesma Olívia que é forte e decidida é a Olívia que repentinamente entra em crise e tem dificuldades de manter sua opinião ou pelo menos de encontrá-la. Bauman (2008, p.31) detecta o descarte como principal recurso de combate à insatisfação do sujeito/consumidor. E Lipovetsky (2009, p.204) coloca como as múltiplas opções e escolhas geradas pelo consumismo são a causa para uma necessidade de troca cada vez maior.

Quanto mais o consumo se desenvolve, mais os objetos se tornam meios desencantados, instrumentos, nada mais que instrumentos: assim caminha a democratização do mundo material.
(LIPOVETSKY, 2009, p. 204)

Figura 46 - Guarda final em “Olívia”



Fonte: Acervo pessoal

das imagens de acordo com o sentido de leitura, o que leva a novas percepções espaciais e enriquecendo a leitura imagética. A página de guarda ao lado mostra Olívia ouvindo música e dançando sem o vestido (figura 47). Esse tipo de composição dá vida extra ao texto – deixa a sequência da narrativa aberta para a imaginação do leitor. Como coloca o escritor André Neves (2019) “O livro tem de ser concebido aberto, entregue aberto, com muitos sentidos,

Nas guardas iniciais a posição da personagem segue a continuação da trilha de roupas – da esquerda para a direita, dando a ideia de que está se preparando para ir a algum lugar e finaliza com a folha de rosto onde a personagem “se apresenta” (figura 45). Nas guardas finais Olívia é vista da mesma forma, mas agora na posição contrária sugere uma conotação de estar saindo do vestido (figura 46). O autor joga com a posição

Figura 47 - Guarda final em “Olívia”



Fonte: Acervo pessoal

interrogações, com perguntas para o leitor responder do jeito que quiser.”

O verso da folha de rosto traz o colofão com as informações editoriais e ao lado na página da dedicatória encontra-se Olívia sem seu vestido vermelho escutando música (Figura 48). Essa colocação das páginas aumenta a evidência da dedicatória, mas não interfere na sequência narrativa do paratexto. A passagem drástica da troca de roupas para os fones provoca a sensação de que a personagem já mudou novamente de opinião. E na imagem seguinte essa percepção é reiterada pela ideia de que Olívia já perdeu completamente o interesse pelos fones, sugestão dada pela distância em que esses se encontram da porquinha agora ocupada com outra tarefa. (Figura 48).

Figura 48 - Dedicatória em “Olívia”



Fonte: Acervo pessoal

PÁGINAS TEXTUAIS

- Aqui inicia-se, efetivamente, o texto, a história. A sutileza dessa passagem evidencia o hibridismo das linguagens verbal-imagética-gráfica.

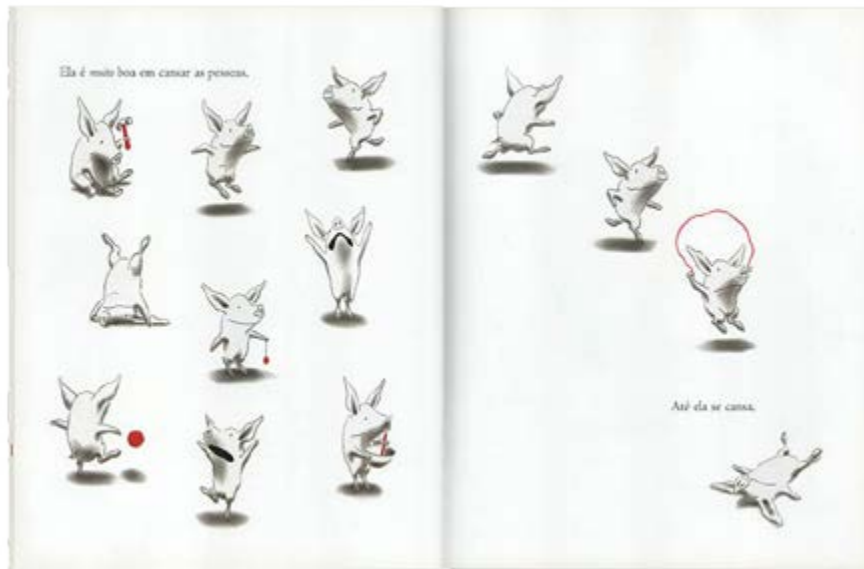
Figura 49 - Olívia cantando



Fonte: Acervo pessoal

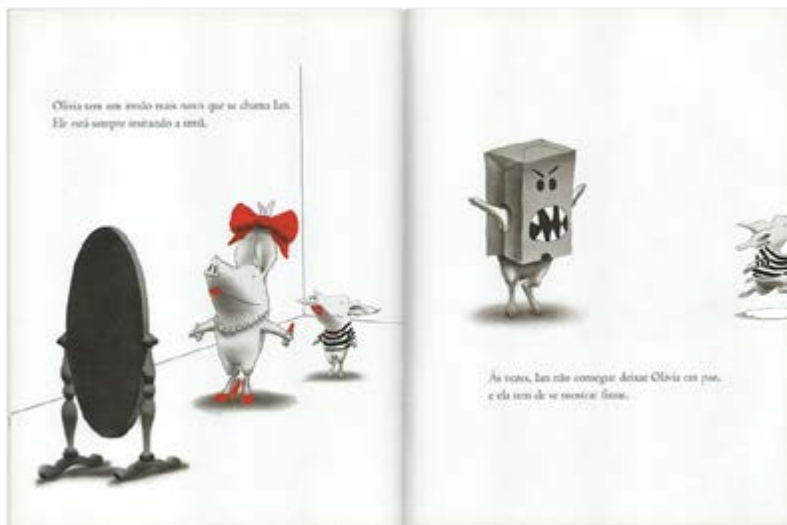
Os textos “Ela é boa em muitas coisas” e “Ela é *muito* boa em cansar as pessoas. Até ela se cansa.” em adição à imagem (Figura 50) além da identificação da natureza infantil, ativa na maior parte do tempo, cria um tom da ideologia da multi-tarefa - comportamento hipermoderno - especialmente quando leva-se em conta o paratexto das folhas iniciais.

Figura 50 - Olivia ativista



Fonte: Acervo pessoal

Figura 51 - Conflitos com o irmão



Fonte: Acervo pessoal

A obra de apresentação da personagem traz questões atuais de comportamento e de relação interpessoal. Como mostra as páginas seguintes em que o irmão mais novo de Olivia é apresentado, assim como a dificuldade de lidar com ele. A frase “Às vezes, Ian não consegue deixar Olivia em paz, e ela tem que se mostrar firme.” ameniza a relação conflituosa entre os dois revelada na imagem. São comuns os conflitos familiares, especialmente entre irmãos, a atitude de Olivia embora exagerada, evidencia esta relação. (Figura 51)

Na página seguinte (Figura 52) a família de Olivia é apresentada incluindo o cachorro e o gato. E apesar de ser uma “família tradicional” a posição da mãe chama a atenção por estar do lado direito e à frente do pai, ainda que com uma postura aparentemente mais passiva. Talvez um indício de mudança na organização familiar tão marcante na sociedade atual. Olivia se destaca pela veste em vermelho, uma insinuação de sua personalidade e destaque na família.

Falconer trabalha com um humor refinado, ao descrever as atividades da personagem como tirar e colocar o gato do quarto sem um motivo aparente, a quantidade de roupas que veste e a necessidade de estar sempre “bem preparada” (Figuras 52, 53, 54).

A excessiva troca de roupa numa primeira leitura oferece uma conotação de humor e sugere a personalidade de Olívia (Figura 53), que apesar de ser forte e decidida tem dificuldades em definir o que vestirá. Atitude tipicamente feminina, especialmente na adolescência. Olivia não é uma adolescente, mas seu comportamento lembra uma pré-adolescente. As crianças hipermodernas são precoces e sofrem as influências do consumo exacerbado.

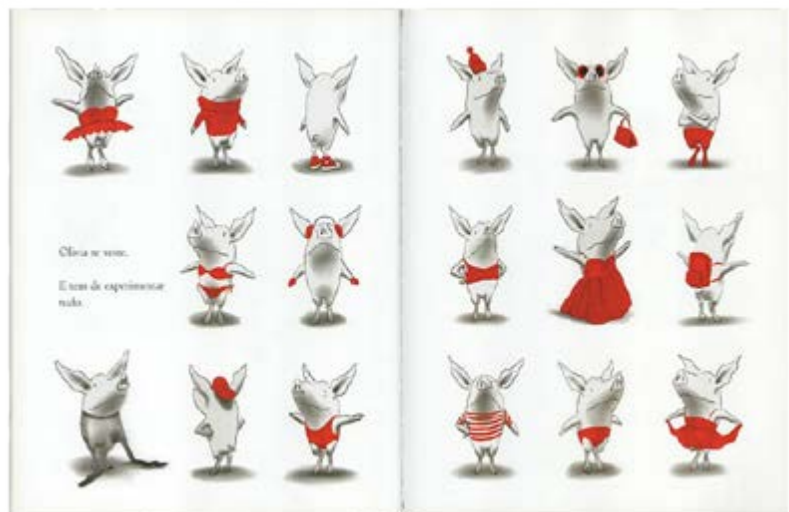
Contudo, essa “dúvida” em escolher a roupa também caracteriza uma autonomia e independência antes não vista na infância. A individualidade é ponto marcante dos novos tempos, como é a emancipação que por sua vez preconiza responsabilidade sobre suas escolhas.

Figura 52 - “Família tradicional”



Fonte: Acervo pessoal

Figura 53 - Hiperconsumo e indecisão



Fonte: Acervo pessoal

Numa leitura mais cuidadosa nota-se indícios da hiperprodução e da hipermodernidade tanto na troca quanto na quantidade de roupas que a personagem possui. Em geral o personagem ilustrado dificilmente muda de roupa, pois essa característica tem a finalidade de fazê-lo rapidamente reconhecível pelo público em qualquer época. No caso da porquinha as cores vermelho e preto são marcas da personagem, contudo ela é vista em roupas diferentes e com outras cores. Como é o caso, por exemplo, das edições “Olivia não quer ser princesa”, “*Olivia helps with Christmas*”, “*Olivia Counts*” e “*Olivia goes to Venice*” (Figura 55). Ainda assim, Olívia é sempre reconhecida em qualquer figurino que use; e mostra claramente uma mudança de percepção e de pensamento característico da hipermodernidade apontado por Lipovetsky (2009)

No momento mesmo em que o meio cotidiano é cada vez mais pensado e produzido de fora por instâncias burocráticas especializadas, cada um, sob o governo da moda, é mais sujeito de sua existência privada, operador livre de sua vida por intermédio da superescolha na qual estamos imersos. O império da moda significa universalização dos padrões modernos, mas em benefício de uma emancipação e de uma despadronização sem precedente da esfera subjetiva. (LIPOVETSKY, 2009, p. 204)

Figura 54 - Capas de outros títulos da série



Fonte: Acervo pessoal e Pinterest

Figura 55 - Indo à praia



Fonte: Acervo pessoal

Figura 56 - Mãe ensinando a fazer castelo de areia



Fonte: Acervo pessoal

Figura 57 - Castelo de areia de Olivia



Fonte: Acervo pessoal

Figura 58 - Empire State Building



Fonte: Acervo pessoal e Pinterest

Mas é também nessas cenas que surgem alguns traços marcantes da sociedade ultramoderna, notadamente no que diz respeito aos excessos - como o ativismo logo ao acordar, a quantidade de roupas e de acessórios para simplesmente ir à praia passar o dia. O humor é entendido porque é reconhecido na vida diária, ainda que por vezes exagerado, constata uma realidade.

A narrativa segue com a mãe ensinando a filha a construir um castelo de areia (Figura 56), e o texto marca "quando Olivia ainda era pequena" e continua "ela aprendeu muito bem." A primeira leitura é de espanto e humor, já que o castelo de Olivia é um prédio imenso (Figura 57). A aparente indiferença da mãe pela habilidade da filha fica evidente pelo fato de estar sentada de costas e de óculos escuros. Uma possível metáfora para o menosprezo dos pais com as crianças.

Numa segunda camada de leitura nota-se a semelhança do "castelo" com o Empire Building State, em Nova York - EUA (Figura 58). O prédio foi tido como o mais alto do mundo durante 40 anos, além de símbolo do poder econômico estadunidense.

A analogia feita por Falconer pode conotar uma crítica à economia, ou ao capitalismo/consumismo - como sendo um "castelo de areia".

Figura 59 - Opinião forte



Fonte: Acervo pessoal

O autor captura muito bem a natureza infantil nas páginas seguintes nas quais a opinião de Olivia sempre sobressai e se opõe à de sua mãe, desafia os limites impostos - desde tomar bastante sol ao fato de não querer dormir (Figura 59). Entretanto, além do comportamento infantil comum a todos os filhotes, o posicionamento individualista e de escolhas guiadas pela sedução da vontade (Figura 60), e que se estende da pós-modernidade à hipermodernidade é evidente como expõe Sébastien Charles no texto de Lipovetsky (2004):

(...) o individualismo se liberta das normas tradicionais (...) Há não mais modelos prescritos pelos grupos sociais, e sim condutas escolhidas e assumidas pelos indivíduos; há não mais normas impostas sem discussão, e sim uma vontade de seduzir que afeta indistintamente o domínio público (culto à transparência e à comunicação) e o privado (multiplicação das descobertas e das experiências). (LIPOVETSKY, 2004, p.24)

Figura 60 - Sedução da vontade



Fonte: Acervo pessoal

Figura 61 - Olivia reflexiva

Figura 62 - Ensaio de Balé no Palco (1874) de Edgar Degas



Fonte Wahooart



Fonte: Acervo pessoal

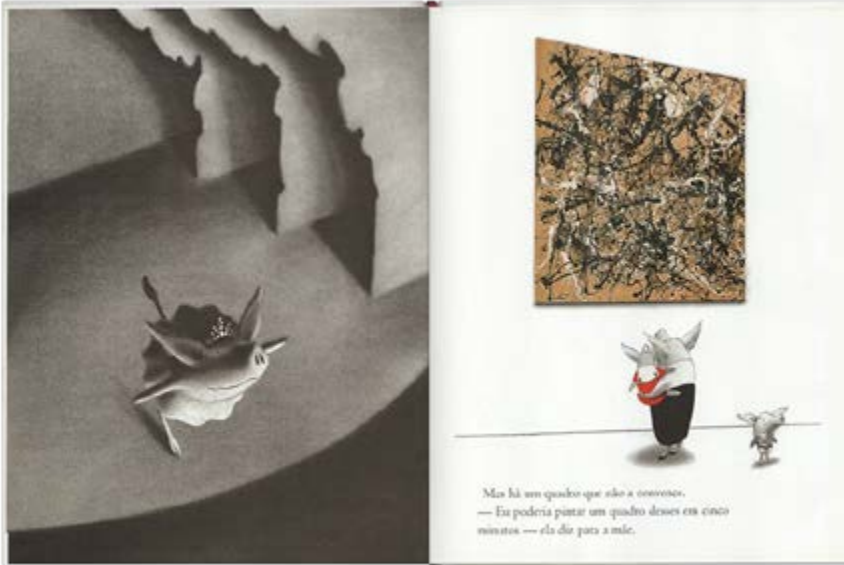
Na rotina de Olivia dias de chuva não são para ficar em casa e sim para ir ao museu. A narrativa prossegue nas reflexões da personagem que observa as obras - se detem diante delas para contemplá-las. Destaca-se aqui as expressões de Olivia e do irmão. Olivia contempla (Figuras 61). Ian Falconer insere detalhes de obras de artistas plásticos famosos como o *Ensaio de Balé no Palco* (1874) de Edgar Degas (Figura 62) e *Ritmo de Outono #30* de Jackson Pollock (Figura 64). Diante de ambos os quadros Olivia se torna reflexiva e o autor instiga o leitor a ter a mesma atitude de Olivia ao perguntar diretamente no texto "O que ela poderia estar pensando?".

A imagem de Olivia olhando para o quadro que agora está na mesma posição em que se encontra o leitor, e portanto faz parecer que a personagem olha diretamente para fora do livro - imitada pelo irmão atrás, gera grande curiosidade (Figura 61). O tamanho do livro nessa cena é imprescindível para criar essa sensação da personagem olhar para o quadro que parece estar "fora do livro". Se fosse maior daria uma conotação agressiva de invasão de espaço, e se fosse menor não surtiria o efeito do "olhar para fora". Mais uma vez o hibridismo do design com o texto e a imagem constroem a narrativa de forma única. Marjolaine Leray (2019) ao comentar sobre a influência do material na percepção da narrativa coloca:

Of course. In the same way as the angle, the choice to make personification with object and animal or not, the colors, etc. The same subject represented with oil paints or scribble will not have the same signification or impact.¹

¹ Claro. Da mesma forma que o ângulo, a escolha de fazer personificação com objeto e animal ou não, as cores, etc. O mesmo assunto representado com tintas a óleo ou linhas não terá o mesmo significado ou impacto.

Figura 63 - Questionamentos da arte

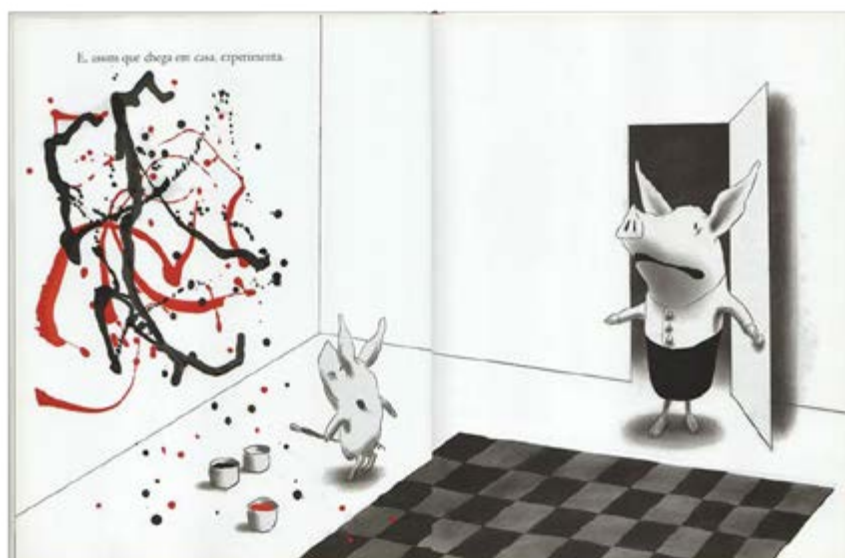


Fonte: Acervo pessoal

A curiosidade sobre o pensamento de Olivia é relativamente saciada ao virar a página e encontrar a porquinha dançando no palco (Figura 63). Ao mesmo tempo induz às possibilidades de criação por parte do expectador ao contemplar uma obra. Ela “entra” no quadro que contempla, torna-se parte dele. A imersão é clara, e evidencia a sensibilidade artística de Olivia.

No quadro seguinte de Pollock, a personagem manifesta um pensamento que é comum à grande maioria das pessoas ao se deparar pela primeira vez com obras contemporâneas: “Eu poderia pintar um quadro desses em cinco minutos.” E como é da índole da personagem não exita em provar que pode fazê-lo (Figura 65) para o desespero da mãe.

Figura 65 - A arte de Olivia



Fonte: Acervo pessoal

Figura 64 - Ritmo de Outono #30 de Jackson Pollock



Fonte: Pinterest

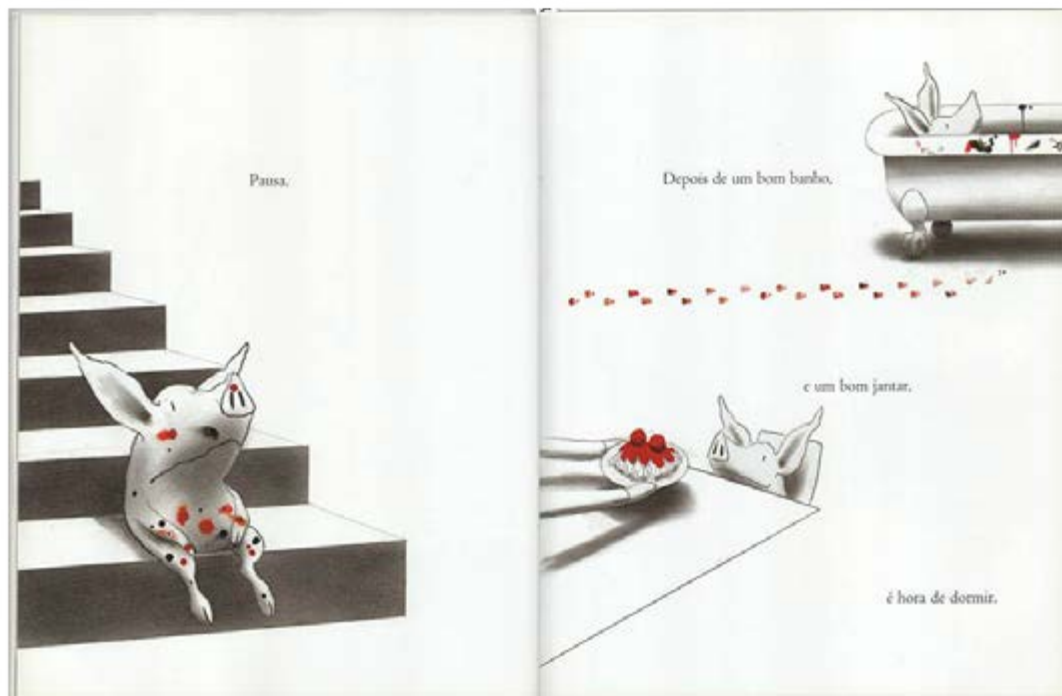


Essa atitude da porquinha é característica do ser humano que pensa o mundo onde está inserido e age sobre ele procurando transformá-lo. Paulo Freire (1979, p.30) explicita

O homem está no mundo e com o mundo. Se apenas estivesse no mundo não haveria transcendência nem objetivaria a si mesmo. (...) Isto o torna um ser capaz de relacionar-se; de sair de si; de projetar-se nos outros; de transcender. (...) Quando o homem compreende sua realidade, pode levantar hipóteses sobre o desafio dessa realidade e procurar soluções. Assim, pode transformá-la e com seu trabalho pode criar um mundo próprio: seu eu e suas circunstâncias. (FREIRE, 1979, p. 30)

A forma como Falconer insere obras e personalidades na narrativa confere uma perspectiva pós-leitura ao livro. Não que outras obras não o façam, mas o autor consegue fazê-lo de forma incisiva e ao mesmo tempo natural - integra elementos do mundo real ao mundo fantástico sem, contudo, descaracterizar nem um, nem o outro.

Figura 66 - Vida de criança, depois da sujeira - banho e janta



Fonte: Acervo pessoal

Nessa passagem, Olivia é recolocada em seu lugar de criança, dependente e ainda subordinada à autoridade parental. Essa retomada de domínio pela mãe, no caso, traz uma sensação de ordem e segurança ao caos causado na página anterior pela personagem - e que é tão necessária ao desenvolvimento infantil, o que pode gerar empatia e identificação com o leitor (Figura 66).

Figura 67 - Olivia opinativa

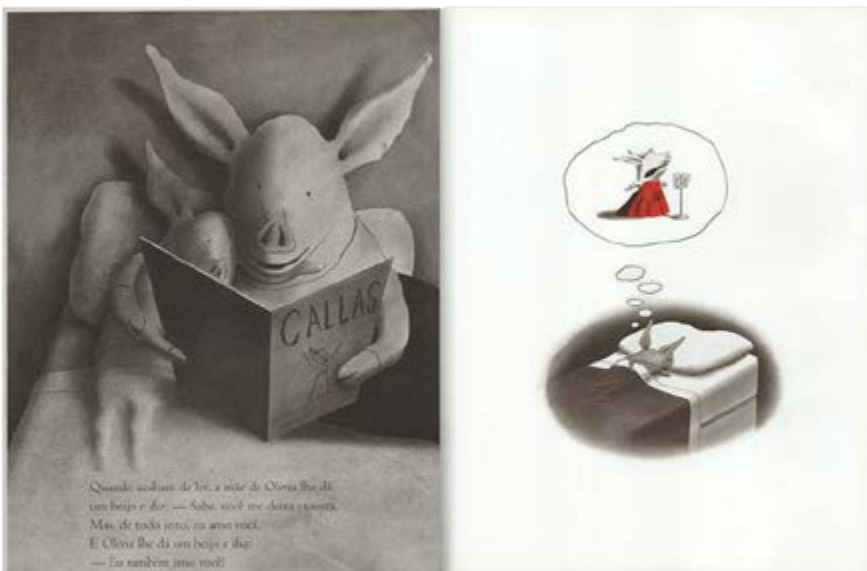


Fonte: Acervo pessoal

Olivia termina seu dia sempre em um embate com sua mãe sobre a quantidade de leituras (Figura 67). O ambiente é de aconchego, essa sensação é passada pelo jogo de luz e sombra, numa composição que

usa o *sfumato* como técnica de pintura, utilizada nas pinturas do 3º Renascimento. E mais uma vez Falconer não perde a oportunidade de abrir as possibilidades de conhecimento - na virada da página a mãe lê sobre Maria Callas, cantora de ópera de personalidade forte e muito determinada (Figura 68). Olivia lembra muito a cantora pela intensidade de suas ações e até por suas expressões (Figura 69). O texto encerra com Olivia sonhando em ser Callas, um dos ícones de comportamento que evidenciam um *Zeitgeist* atual no qual impera um "esforço" de empoderamento feminino.

Figura 68 - Relação de afeto entre mãe e filha



Fonte: Acervo pessoal

Figura 69 - Cantora Maria Callas



Fonte Pinterest

4.2 Olívia não quer ser princesa

A análise do segundo título “Olívia não quer ser princesa” faz parte da **metodologia de pesquisa** como **delineamento de dados secundários**. Os critérios da análise são relativos às dimensões semióticas, elementos do *design*; o *punctum* e as relações estabelecidas com temas da hipermodernidade. Os elementos pré-textuais são analisados separadamente dos elementos textuais, mas com a finalidade de mostrar como a narrativa do livro-álbum ocorre integralmente na hibridização das linguagens.

CAPA - Na primeira capa de “Princesa” (figura 70) o título e a imagem de Olívia vestida de princesa olhando-se zangada no espelho dão a conotação de que há um problema a ser resolvido e chama para a abertura do livro.

Figura 70 - Capa de “Olívia não quer ser princesa”



Fonte: Acervo pessoal

A imagem da capa do livro deixa claro o anúncio do arquétipo estereotipado de princesa com uma roupa que lembra também uma fada e uma bailarina na cor rosa-claro em contraste com o fundo “verde-água” e o macacão listado de preto de Olívia que não se encaixa no padrão pré-estabelecido de princesa pela sociedade e afirmado pelo mercado. O verde da capa faz referência ao azul tiffany, cor patenteada pela Tiffany - marca de jóias - para suas embalagens. A cor da embalagem traz a conotação de luxo e glamour, características inerentes à realeza.

A quarta capa (figura 71) também corrobora para isso, pois mostra Olívia se retirando ainda brava para a direita e deixando para trás a roupa de princesa. Ela parece estar decidida a tomar uma outra atitude, o que gera ainda mais curiosidade sobre o que se trata a história. Apesar da quarta capa não ser tão observada quanto a primeira ainda, assim é um elemento que reforça o tema para a abertura do livro.

Figura 71 - Quarta capa de "Olívia não quer ser princesa"



Fonte: Acervo pessoal

Figura 72 - Folhas de guarda de "Olívia não quer ser princesa"



Fonte: Acervo pessoal

FOLHAS DE GUARDA - As guardas de "Princesa" são preenchidas com estrelas rosas, o que remete aos contos de fada e ao estrelato o que gera uma atmosfera "princesca" na entrada da narrativa (Figura 72).

FOLHA DE ROSTO - A folha de rosto repete a capa com a diferença de que a personagem se encontra na posição contrária da capa. Essa inversão da imagem leva a sensação, ainda que sutil, de inquietação de Olívia diante do espelho (figura 73).

Figura 73 - Folha de rosto de “Olívia não quer ser princesa”



Fonte: Acervo pessoal

A primeira página da história traz Olívia deitada no chão vestida com um macacão, que é listrado de vermelho (figura 74) – aqui surge o primeiro grande contraste. O rosa suave (cor muito usada para designar feminilidade e características de princesa) da introdução do livro, desaparece para dar vez ao vermelho vivo da roupa da personagem. O vermelho é uma cor de impacto, de alerta, de atenção total, de força, de revolta e revolução que contrasta com o rosa claro o que sugere uma clara contradição de ideias. O listrado preto da roupa de Olívia na capa é outro elemento que tem uma carga semântica bastante forte, pois lembra a roupa de um presidiário, e gera a sensação de estar presa à ideia de princesa.

PÁGINAS TEXTUAIS - Na entrada do texto a frase “Olívia estava arrasada!” impacta e destoa da postura de uma princesa arquetípica, pois ela agora está deitada no chão ainda e com uma aparência de frustração total. O olhar do cachorro é de empatia com a personagem, já o gato olha com certo desprezo a postura da dona.

Figura 74 - Olivia arrasada



Fonte: Acervo pessoal

A sequência é uma cena da família reunida em volta da mesa (Figura 75). Os pais encontram-se no centro da cena, com uma leve indicação de autoridade, talvez numa referência a postura de rei e rainha sentados em seus tronos. Falconer evoca de certa forma o arquétipo da família real, facilmente reconhecido em qualquer cultura como coloca Vogler (2006)

Os contos de fadas e os mitos seriam como os sonhos de uma cultura inteira, brotando desse inconsciente coletivo. Os mesmos tipos de personagem parecem ocorrer, tanto na escala pessoal como na coletiva. Os arquétipos são impressionantemente constantes através dos tempos e das mais variadas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, assim como na imaginação mítica do mundo inteiro. (VOGLER, 2006, p.48)

A fala do pai “Bem, você sempre será a minha princesa!” e sua postura (Figura 76), ainda que tranquila, é sentenciadora – sem margens para alternativas e discordâncias – pois a partir desse ponto ele desaparece da história e quem irá dialogar com Olívia é sua mãe. Essa atitude de distanciamento pode justificar o fato de que a mãe está à direita do pai, posição de primeiro comando na configuração clássica de hierarquia familiar, onde a rainha senta-se à esquerda do rei.

Figura 75 - Olívia questiona sobre ser princesa



Fonte: Acervo pessoal

Figura 76 - Fala do pai de Olívia



Fonte: Acervo pessoal

Olívia encontra-se em três posições que indicam três momentos apesar de a personagem ser apenas uma. O desenho triplo na mesma cena funciona como uma animação, e revela a inquietação da personagem com as frases que a seguem. Com uma vivência muito próxima da realidade teatral, o autor cria cenas como esta, lembrando a movimentação do ator no palco.

O recurso de "movimentar" a imagem estática através de ângulos, recortes e repetições é muito usado nos quadrinhos. McCloud (1995, p.115) ao expor a criação de tempo-espaço nessa mídia demonstra-se as várias formas do recurso, entre elas o personagem em movimento "imposto sobre um cenário contínuo". Entretanto, esse recurso pode ser perfeitamente aplicado em qualquer outro suporte, no caso o livro infantil. Além da movimentação espacial, esse tipo de estrutura imagética traduz uma sensação temporal. Alexandro Rampazo comenta ao responder sobre os meios que utiliza para expressar uma determinada ação:

Meu trabalho flerta muito com o cinema, com o quadrinho. O tempo tem uma importância nas minhas narrativas. (...) mas particularmente, o tempo em meus livros tem um papel importante, e dentro deste pensamento, até a ausência de imagem conta como narrativa... posso sugerir o ritmo da virada da página ao leitor com mais ou menos imagens, e até mesmo com a ausência das imagens, com uma página "em branco". (RAMPAZO, 2019)

É certo que a imagem não consegue por si só passar a ideia de tempo, mas pode sugerir um momento que extrapola o seu âmbito temporal estrito (LINDEN, 2011, p. 102).

Além do macacão listrado de vermelho de Olívia, ainda na mesma cena, apenas alguns objetos são coloridos. As cores dos objetos apontam para a identidade de cada um dos personagens a quem eles pertencem (com excessão do pai que não possui cor alguma - o que pode evidenciar ainda mais sua pouca influência e/ou ausência), expondo ainda mais o grande dilema de Olívia no momento.

Na página dupla seguinte o arquétipo ideológico de princesa ganha grande importância não apenas pela indumentária das personagens mas também pela quantidade de personagens em cena. No centro da página ímpar se encontra Olívia, facilmente identificável pela roupa totalmente destoante das outras. (Figura 77)

Figura 77 - Olívia não se molda



Fonte: Acervo pessoal

A indumentária da personagem (Figura 78) além de chocar o olhar pela “disfunção” que causa na imagem, ainda é uma referência à outra personagem da vida real que foi tão ousada quanto Olívia – Coco Chanel, posicionando-se contra o império da moda que impunha às mulheres a maneira como deveriam se vestir, criou roupas que “destoavam” completamente das vestimentas femininas em voga no seu tempo. (Figura 79) A denúncia da ideologia de massa e do consumismo não poderia ser mais clara. Pode-se imaginar que o autor quis dar um “choque de realidade” em seus leitores, abrindo-lhes os olhos para o consumo massificador não só em termos

imaginários como em termos de realidade com a referência a uma personalidade real. Apesar de Chanel também ter sido uma colaboradora, até os dias de hoje, da sociedade de consumo é importante pensar como sua atitude foi contrária a essa sociedade. Bauman (2008, p.38) revela

A “sociedade de consumidores”, em outras palavras, representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas, e rejeita todas as opções culturais alternativas. Uma sociedade em que se adaptar aos preceitos da cultura de consumo e segui-los estritamente é, para todos os fins e propósitos práticos, a única escolha aprovada de maneira incondicional. Uma escolha viável e, portanto, plausível - e uma condição de afiliação. (BAUMAN, 2008, p. 37)oi

Uma outra camada textual pode ser a da moda infantil. A roupa listrada de marinheiro infantil surgiu no século XIX, ao final da Era Vitoriana, e foi a primeira moda própria para criança.

Figura 78 - Referência a Coco Chanel



Fonte: Acervo pessoal

Figura 79 - Coco Chanel



Fonte Pinterest

A história segue no questionamento da personagem sobre o porquê uma princesa é obrigada a usar cor-de-rosa quando há outras opções e alternativas. Surge então Olívia com indumentárias reais de outras culturas e que fogem completamente ao padrão pré-estabelecido pela sociedade ocidental (Figura 80). É notória na sequência de imagens das bailarinas e das “princesas Olívias”, mais uma vez, a crítica à massificação ideológica, no caso à ideia de princesa imposta às meninas. As indumentárias de Olívia são um “tapa de luva de pelica” na falta de criatividade que o

Figura 80 - As princesas de Olivia



Fonte: Acervo pessoal

modelo hegemônico impõe. É um questionamento à falta de imaginação e à ditadura da moda europeia. Ainda que a imagem é uma imitação ou representação da realidade ela deve refletir as diferenças mais do que as igualdades arbitrárias. Eliade (1979, p.16), pontua

Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem "falta imaginação": ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma. (ELIADE, 1979 p. 16)

Figura 81 - Olivia na aula de balé



Fonte: Acervo pessoal

Nas próximas páginas (Figura 81) o leitor se depara com uma sala de dança cheia de bailarinas cor-de-rosa, e até dois meninos vestidos de bailarinas quase irreconhecíveis, não fosse pela falta da tiara. E novamente a cor rosa monocromática denuncia a massificação a ponto de até os meninos (que no arquétipo clássico de princesa não se encaixariam) estarem com a mesma indumentária das meninas, ou seja, o poder da massificação domina a todos, indistintamente.

Olívia se encontra novamente no centro da página direita completamente desarmonizada do resto da cena.

A fala da mãe lembra Olívia de que ela havia desejado ser princesa, e a resposta da personagem é que essa ideia havia sido do ano anterior, de quando ela “era pequena”. Falconer sugere de maneira muito concreta a noção de que o crescimento traz amadurecimento e conhecimento, e torna a manipulação do pensamento bem mais difícil. Freire (1979) ao falar do processo de alfabetização e conscientização de adultos, mas que é válido também para crianças, salienta a capacidade humana de discernir e de relacionar-se com sua realidade e cultura, integra o homem e lhe oferece a consciência de sua temporalidade. A partir daí ele se expressa pela linguagem e ao ser levado a pensar passa a atuar de forma mais reflexiva, portanto mais crítica “inserindo-se no processo histórico, ele renunciará ao papel de simples objeto e exigirá ser o que é por vocação: sujeito.” (FREIRE, 1979, p. 68)

Figura 82 - Olívia “criando” sua dança



Fonte: Acervo pessoal

Na sequência da narrativa surge uma surpresa, a página dupla é preenchida por Olívia numa espécie de “dança estranha”. (figura 82) Acima da imagem a frase “Estou tentando criar um estilo mais moderno.” faz menção direta à uma das coreografias mais famosas de dança moderna da bailarina Martha Graham (figura 83), outra mulher revolucionária, mas agora na dança, que saiu dos padrões clássicos pré-estabelecidos e incluiu em suas coreografias a intencionalidade e a paixão dos gestos e expressões.

Martha Graham foi criticada e considerada contra a dança clássica, mas não era essa a verdade, ela apenas não concordava com os padrões impostos de plasticidade inexpressiva da dança.

Figura 83 - Bailarina Martha Graham



Fonte Pinterest

Para a bailarina a dança era uma expressão da alma e como tal precisava mostrar essa expressividade fosse de alegria, angústia, tristeza ou euforia. Graham criou várias coreografias e fundou uma escola de dança fora dos "padrões clássicos". Ela própria era "fora dos padrões", pois começou a dançar na juventude, idade considerada velha para uma bailarina. Olívia faz uma sequência de movimentos como os de Martha na coreografia "Lamentation" de 1930 (Figura 84). A sequência da dança de Olívia acaba com o chamado da mãe para o banho.

Figura 84 - Coreografia "Lamentation" de 1930



Fonte Pinterest

Na página par Olivia e sua mãe caminham em direção ao banheiro, a suposição ocorre pelo fato da mãe ter chamado para o banho e pelas toalhas que carrega. (Figura 85) Na página da direita a personagem interrompe a caminhada para responder a própria pergunta. Olivia tem uma personalidade forte e é bem rebelde, mas o fato de interromper sua dança e seguir a mãe até o banheiro sem questionar porque precisa tomar banho mostra a enorme importância de seu questionamento levando -a a ficar completamente absorta em seus pensamentos. A atitude de Olivia expõe a importância da reflexão profunda dos acontecimentos e fatores que nos são impostos todos os dias.

O desenvolvimento de uma consciência crítica que permite ao homem transformar a realidade se faz cada vez mais urgente. Na medida em que os homens, dentro de sua sociedade, vão respondendo aos desafios do mundo, vão temporalizando os espaços geográficos e vão fazendo história pela sua própria atividade criadora. (FREIRE, 1979, p. 33)

Figura 85 - Olivia indo pro banho



Fonte: Acervo pessoal

Olivia lembra a festa de Halloween, quando todas as meninas da classe estão de princesa cor-de-rosa novamente no canto da página direita e Olivia se encontra no canto extremo da página esquerda vestida de javali azul (Figura 86). A professora que se encontra ao lado de Olívia percebe a presença da personagem com um ar de surpresa e desagradado.

Figura 86 - Festa do dia das bruxas



Fonte: Acervo pessoal

O tom forte de laranja das abóboras e dos bolinhos em contraste com o cinza e preto do restante do cenário dão o ar de “festa das bruxas” e a desarmonia do ambiente com as roupas de princesas das meninas. Nessa cena quem está “fora de contexto” são as bailarinas, enquanto Olivia está completamente destacada da cena, mas é a única adequada – o que causa nova estranheza pois nesse momento a personagem é muito mais coerente com a situação.

Aqui há uma “reviravolta” na história: a atitude aparentemente rebelde de Olívia expõe um pensamento divergente que pode não ser tão ruim ou tão incoerente. É uma forte “pancada” na ideologia de massa, o que lembra o pensamento de Paulo Freire (1979, p.32) “Quanto mais o homem é rebelde e indócil, tanto mais é criador, apesar de em nossa sociedade se dizer que o rebelde é um ser inadaptado.”

Interessante notar que o padrão das imagens mudam conforme Olivia relembra os fatos. A composição das cenas das memórias são diferentes das cenas atuais com o fundo branco.

Figura 87 - Olivia refletindo no banho



Fonte: Acervo pessoal

A constatação gera outra indagação mostrada na página ímpar, com Olivia já de banho tomado e enrolada na toalha. A toalha que agora lhe serve de roupa lembra as indumentárias das princesas de outras culturas e a ideia de se pensar diferente renovada pela pergunta de Olivia: "Por que todos querem ser iguais?" (Figura 88)

A partir desse ponto a história se desenrola com a mãe de Olivia lendo histórias para que ela durma (a personagem é leitora voraz, e sempre pede à sua mãe que leia muitos livros – um estímulo a busca da cultura e do conhecimento pela leitura).

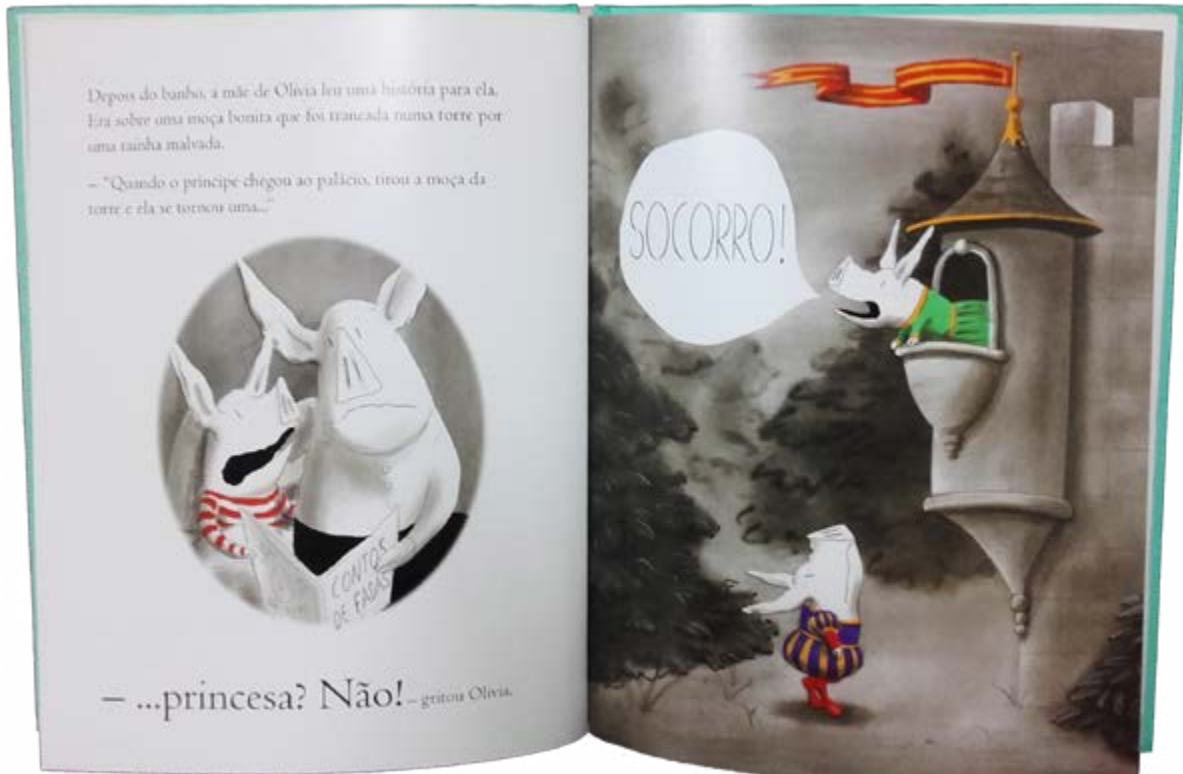
Ao retornar da lembrança na próxima página, a protagonista se encontra dentro da banheira com a mãe lavando sua cabeça. Sua atenção está completamente em outro lugar, mais uma sugestão de quão necessária é a reflexão e de como ela leva a abstração do mundo físico para o mergulho no mundo das ideias; o posicionamento do texto reforça o que se passa em sua mente, quando Olivia constata que não há nada de especial em ser e fazer tudo igual a todo mundo o tempo todo. (Figura 87)

Figura 88 - Olivia questionando a mãe



Fonte: Acervo pessoal

Figura 89 - Ouvindo histórias antes de dormir



Fonte: Acervo pessoal

Figura 90 - Contos clássicos



Fonte: Acervo pessoal

O livro que estão lendo é de contos de fadas, o que indica que é possível caminhar pelas estradas da vida sem se deixar levar por ideias que lhe são impostas. O autor faz referência aos contos de Hans Christian Andersen em "A pequena vendedora de fósforos" e dos irmãos Grimm em "Rapunzel" e na versão alemã de "Chapeuzinho Vermelho". Em cada uma das páginas, as protagonistas das histórias são retratadas como sendo a própria Olívia, numa clara alusão à ideia dela tomar as personagens como modelo. (figuras 89, 90, 91)

Figura 91 - Chapeuzinho Vermelho



Fonte: Acervo pessoal

Nas duas primeiras histórias Olívia se nega a ser como as personagens dos contos, mas na história de Chapeuzinho ela implora à mãe que leia, nem que for a parte na qual o lobo devora a vovó e a menina. Das três histórias, essa é a única em que a protagonista reage e toma uma atitude contra seu algoz enchendo-lhe a barriga de pedra, uma atitude radical, ousada e corajosa. Outra referência contra a ideia de aceitar tudo passivamente, já que essa seria uma atitude do arquétipo de princesa - sempre passiva, dócil, delicada e obediente. Afinal

Esse gesto, aparentemente simples, serve de metáfora para representar um discurso sugerindo que a criança não precisa sujeitar-se passivamente ao mal do mundo, pois tem condições de propor soluções, colaborar e interferir pró-ativamente na resolução de seu destino. (FABIANO, 2018, p.21)

Um fator importante a se observar é a retomada dos contos de fada tanto na literatura quanto no cinema. A revisitação das histórias clássicas chega encharcada do pensamento hipermoderno, no que poderia se chamar de “subversão dos contos”. Ao melhor estilo da modernidade líquida, a moral e os padrões preestabelecidos foram diluídos (BAUMAN, , p,13). Surge então questionamentos aos velhos padrões e concepções paradoxais, características da hipermodernidade, e que penetram a sociedade do consumo, chegando até à literatura infantil (LIPOVETSKY, 2004, P.27).

A revisitação dos clássicos levanta questões como: o que acontece depois do “felizes para sempre”? Qual a versão do vilão? O mocinho é mocinho mesmo? A fusão dos contos, já vista no Sítio do Pica-pau Amarelo de Monteiro Lobato, também permeia a produção. Alguns exemplos dessa nova concepção são os filmes revisitados dos contos como “A garota da capa vermelha”, “Malévola”, “O quebra-nozes e os quatro reinos” , “Oz, mágico e poderoso”, “Caminhos da Floresta” e “Shrek” (Figura 91a). Alguns exemplos na literatura são “Depois do felizes para sempre” de Ilan Brenman, “Este é o lobo” de Alexandre Rampazzo, “Uma chapeuzinho vermelho” de Marjolaine Leray, “Dois chapéus vermelhinhos” de Ronaldo Simões Coelho e Humberto Guimarães (Figura 91b).

Figura 91b - Filmes que tratam da revisitação dos contos de fada



Fonte Pinterest

Figura 91b - Livros infantis que tratam da revisitação dos contos de fada



Fonte: Acervo pessoal e Amazon

Na sequência das páginas há uma abertura do foco do quarto de Olívia que termina mostrando o quadro de Martha Graham na cabeceira de sua cama (Figura 91). A imagem remete imediatamente a dança do lençol feita por Olívia algumas páginas atrás, e funciona como um gatilho à curiosidade, pois o realismo da fotografia obviamente sugere uma pessoa que existe ou existiu. É um chamado do mundo imaginário ao mundo real. A foto pode funcionar bem como um *punctum*, atravessando e incomodando o olhar desde o primeiro momento que aparece, mostrando somente um dos pés da bailarina. Apesar de ter sido colocada propositalmente, o que não é característica do *punctum*, acaba por funcionar como tal em sua função de expansão como um 'detalhe' que preenche toda a imagem. (BARTHES, 2015, p. 44)

Figura 92 - Olívia não consegue dormir



Fonte: Acervo pessoal

Na ilustração seguinte, Olívia, sem conseguir dormir (Figura 92), fica a imaginar o que poderia ser além de princesa. Sua primeira ideia é ser enfermeira e praticar em seus irmãos, neste título Olívia ganha mais um irmãozinho. (Figura 93).

Figura 93 - Olívia enfermeira



Fonte: Acervo pessoal

Figura 94 - Olivia mãe-adotiva



Fonte: Acervo pessoal

Na página seguinte Olivia aparece com muitas crianças de tons de pele que variam do branco ao cinza escuro à sua volta. O pensamento da personagem justifica os tons de pele ao referir-se a "órfãos do mundo todo". Ainda que haja um toque de humor nas imagens fica clara a referência a instituições humanitárias que vão na contramão do sistema capitalista (Figura 94).

Figura 95 - Olivia investigadora

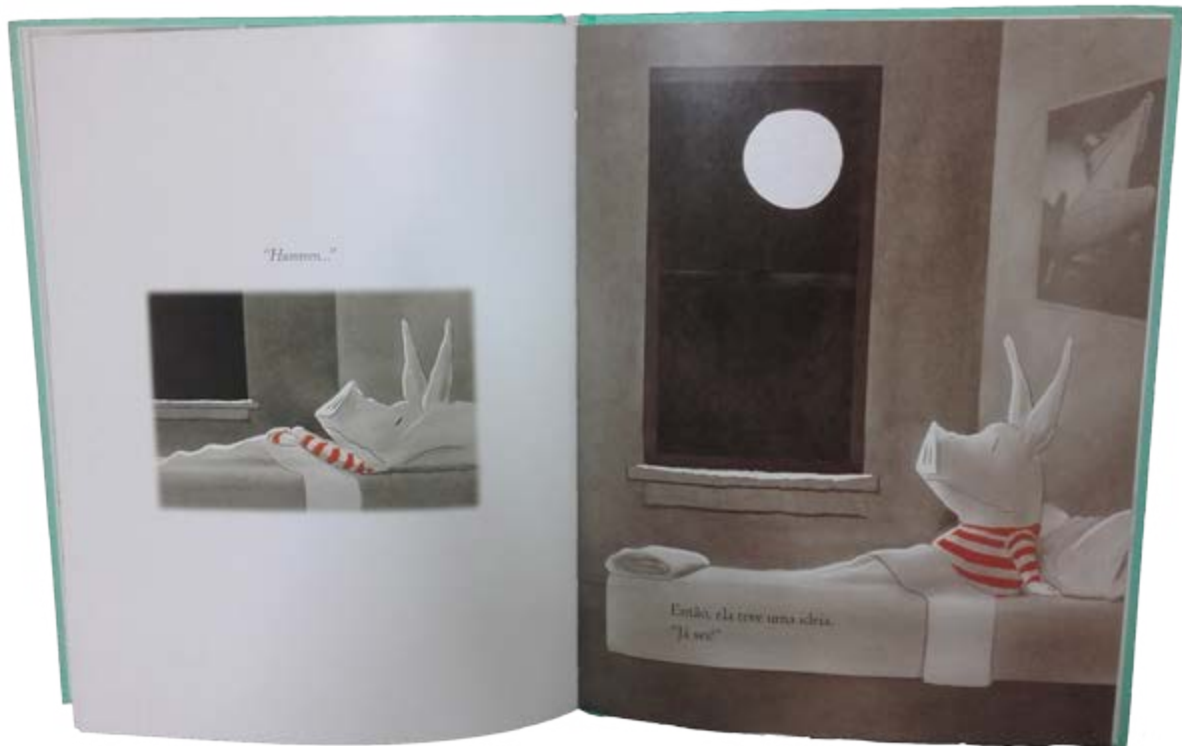


Fonte: Acervo pessoal

A imagem que segue (Figura 95) contrasta fortemente com a ilustração dos órfãos. Essa página é preenchida pela foto do Foyer da Ópera de Paris. A suntuosidade da imagem impressiona e lança a sensação de riqueza, pompa e glamour.

Quase escondida no canto inferior esquerdo da imagem (Figura 95) encontra-se Olívia dando a impressão de anotar o que escuta da conversa dos dois personagens incógnitos que aparecem no primeiro plano. O pensamento de Olívia ao lado dos personagens sugere que o ambiente onde circula dinheiro é propício à corrupção. E mesmo nesse ambiente Olívia não se deixa entregar, estando ali para dismantelar qualquer tramóia e não para fazer parte dela.

Figura 96 - Olívia tem uma ideia



Fonte: Acervo pessoal

As próximas páginas (Figura 96) mostram Olívia ainda acordada. A página par traz um recorte que funciona como um *close*, e ao mesmo tempo dá a sensação, pelo enquadramento, de não haver saída. Mais uma vez o recurso cinematográfico e dos quadrinhos é utilizado para enfatizar a reação da personagem.

O recurso da transição, segundo McCloud (1995, p.70), é um pacto entre criador e público e que é superado somente pela palavra. Na sequência todo o cenário é revelado, a janela que mostra a lua no céu – pode ser uma referência à ideia trazida pela luz, pois a personagem fica mais iluminada nesse momento como se a luz da lua iluminasse seus pensamentos. Ou ainda a luz da descoberta, da revelação de que a consciência parece ganhar sua emancipação.

A ideia é revelada na penúltima página com a frase “Eu quero ser rainha!”, que é colocada com o tamanho aumentado da fonte – e anuncia a decisão da personagem

Figura 97 - Olívia quer ser rainha



Fonte: Acervo pessoal

e Olívia vestida de rainha em cores vibrantes, menos rosa, sendo vista por seus súditos (Figura 97). A rainha é a mãe da princesa. Apesar da princesa ter certa autoridade e privilégios ela ainda está numa posição de subordinação. Já a rainha é autoridade máxima, detem o poder da decisão do seu destino.

O que parece ser paradoxal no desfecho da narrativa é completamente compreensível se pensarmos que Olívia vive no mundo hipermoderno - sendo uma forte característica desse mundo, os paradoxos. Lipovetsky (2004) clarifica

Os indivíduos hipermodernos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários das modas, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos. (LIPOVETSKY, 2004, p. 27, 28)

Outra alusão possível é a de que ninguém irá escapar completamente da ideologia massificante, contudo isso não significa se render completamente a ela. Fonseca (2007) coloca que "A contribuição de Weber, segundo Baczkó, está na percepção de que a estrutura inteligível de qualquer atividade humana provém do fato de os agentes sociais buscarem deliberadamente um "sentido" na sua conduta, regulando, por conseguinte, os seus comportamentos em função desse juízo." (FONSECA, 2007, p.170) E Freire (1979, p.35) conclui:

Quando o ser humano pretende imitar a outrem, já não é ele mesmo. (...) Quanto mais alguém quer ser outro, tanto menos é ele mesmo. (...) É preciso partir de nossas possibilidades para sermos nós mesmos. O erro não está na imitação, mas na passividade com que se recebe a imitação ou na falta de análise ou de autocrítica. (FREIRE, 1979, p.35)

5 PESQUISA DE CAMPO E ANÁLISE

Outro delineamento dessa pesquisa é a **pesquisa de campo**, que de acordo com Lakatos e Marconi (2003, p.27) tem como objetivo obter informações e/ou conhecimentos na busca de resposta para um problema, ou confirmação de uma hipótese ou ainda descobrir novos fenômenos e suas relações. Neste trabalho o **objetivo da pesquisa** é confirmar a percepção e o entendimento das camadas de leitura do livro-álbum.

A pesquisa foi aplicada a estudantes de pós-graduação, em Outubro de 2018, sendo realizada em dois encontros. O grupo foi dividido em dois e cada um dos grupos analisou uma obra individual e coletivamente. A pesquisa teve como **objetivos específicos**:

1. Identificar a narrativa linear da história: começo, meio e fim.
2. Identificar elementos extra-texto, os elementos de referência colocados pelo autor nas imagens.
3. Identificar os elementos gráficos como estilo de traço, paleta de cores, formato do livro, papel.
4. Perceber camadas conotativas de leitura como as características da personalidade da personagem indicadas graficamente, as relações interpessoais: família, mãe-filha, irmão-irmã, bichinhos de estimação, a adequação e inadequação ao sistema social vigente, os traços da hipermodernidade, as indicações de posicionamentos diante de situações.

Além dos específicos, o estudo também observou **objetivos de aprendizagem**: o que deveriam aprender no mínimo? O que vai contribuir para a vida?

1. Perceber que a leitura cuidadosa, não apenas de literatura, mas de vida, oferece mais de uma camada de leitura.
2. Refletir sobre as influências da hipermodernidade em sua postura de consumo.
3. Instigar a leitura em camadas não só de livros como de filmes, peças, músicas, trabalhos plásticos (pintura, escultura, instalação, performance) para aquisição de novos repertórios e reflexão de conteúdos.
4. Estimular a mediação de leitura (de livros e produções artísticas) com outras pessoas (amigos, familiares, colegas, conhecidos) como forma de partilha do conhecimento.

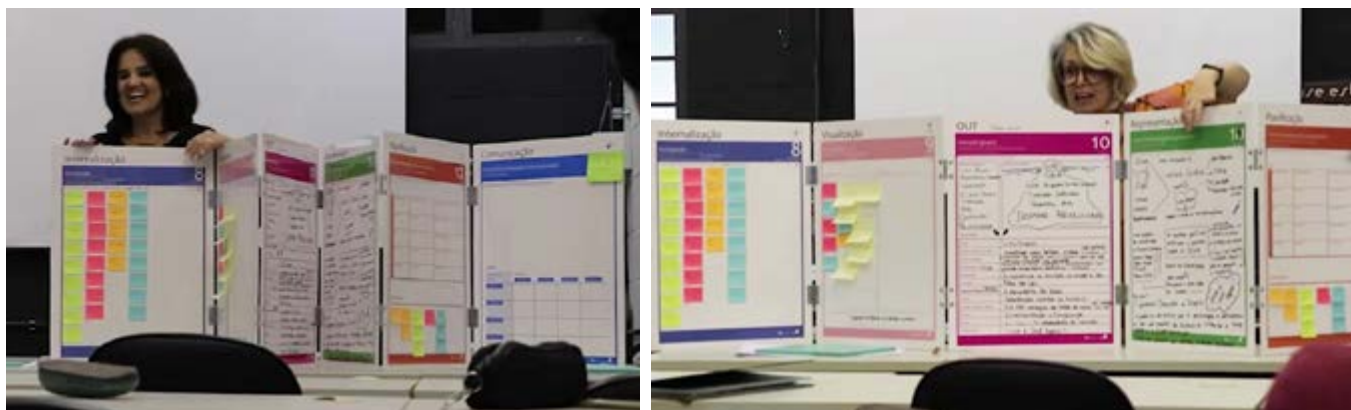
O tipo de pesquisa é de caráter **exploratório**, com uma abordagem **qualitativa** a fim de clarificar os conceitos já vistos na fundamentação teórica (LAKATOS E MARCONI, 2003, p. 187).

Para a **estratégia de análise** da pesquisa de campo foi utilizado o processo de inovação **Design Thinking** que permite o uso de diversos métodos. O Sistema **DTKboard** é um deles. Criado por **Fornasier, Martins e Demarchi** (pesquisadoras do LabConde - Laboratório de Conhecimento em Design Estratégico e conexões da Universidade Estadual de Londrina) **ele sistematiza a produção e incorporação do design e é todo fundamentado no processo de Design Thinking.**

O DTK board é uma sistematização da abordagem do Design thinking, que objetiva a facilitação do uso da Gestão de Design nas organizações para inserir inovação centrada no design, feita por designers para não designers, quando os "design thinkers" (não necessariamente designers) serão os articuladores do sistema na organização, porque eles são os agentes de ensino e aprendizado. Essa incorporação precisa ser feita por alguém que possua habilidades de um design thinker (com conhecimento cultural). A dificuldade humana de oralizar um mapa mental demonstra que os boards são determinantes para que as pessoas (individualmente) consigam externalizar as suas ideias, aprendam e consigam compartilhá-las - e até mesmo para que elas possam inferir em ideias lançadas. Os cards, relacionados a cada board, facilitam a compreensão das ferramentas a serem aplicadas no sistema, portanto, são mediadores da explicitação dos diversos conhecimentos (FORNASIER, MARTINS E DEMARCHI, 2018, p. 115)

A aplicação do método na especialização contou com a participação ativa das professoras e pesquisadoras Dra. Rosane Martins e Dra. Cleuza Fornasier e se adequou perfeitamente aos objetivos da pesquisa. (Figura 99)

Figura 99 - Profas Rosane e Cleuza



Fonte: Acervo pessoal

O método é composto por dois ciclos: o primeiro é de Produção do Conhecimento (envolvendo a criação) e o segundo de Integração do Conhecimento. Este trabalho contemplou apenas o 2º ciclo: a integração do conhecimento, que é composto de 7 boards, cada um dos boards possui cards que explicam as técnicas específicas de cada fase (Figura 98).

Figura 99 - Profas Rosane e Cleuza



Inicialmente os participantes tomaram contato com o livro e imprimiram suas próprias impressões, é quando o leitor percebe o livro e vai descobrindo a história a medida que lê, o momento em que o leitor compreende a narrativa e absorve a história lida.

Essas duas fases se deram isoladamente sem interação com outras pessoas e que os participantes refletiram e anotaram suas impressões individuais. A aplicação do método inicia-se com a leitura individual, fase da **Internalização** (Figura 100), os participantes compartilham as interpretações, levantando o problema.

Figura 100- Internalização



Fonte própria

Figura 101- Visualização



Fonte própria

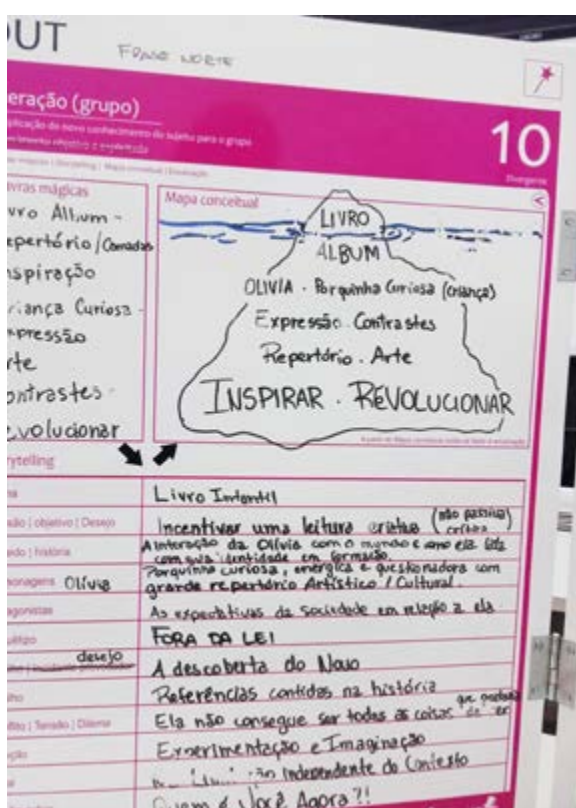
A partir da interpretação o leitor passa a ter uma ideia, ou seja, imaginar a história, ele cria imageticamente a partir do que interpretou tanto em relação ao texto quanto à imagem. Essa fase é a da emoção gerada pela narrativa.

No método aplicado essa foi a fase da **Visualização**, onde cada participante organizou suas impressões no quadro procurando visualizar a história e organizar as informações obtidas dos livros propostos. (Figura 101)

É o momento de interação numa forma mais concreta quando o leitor irá buscar as informações, camadas indicadas dentro da narrativa da história e/ou ser apresentado a elas - é quando acontece a mediação da leitura.

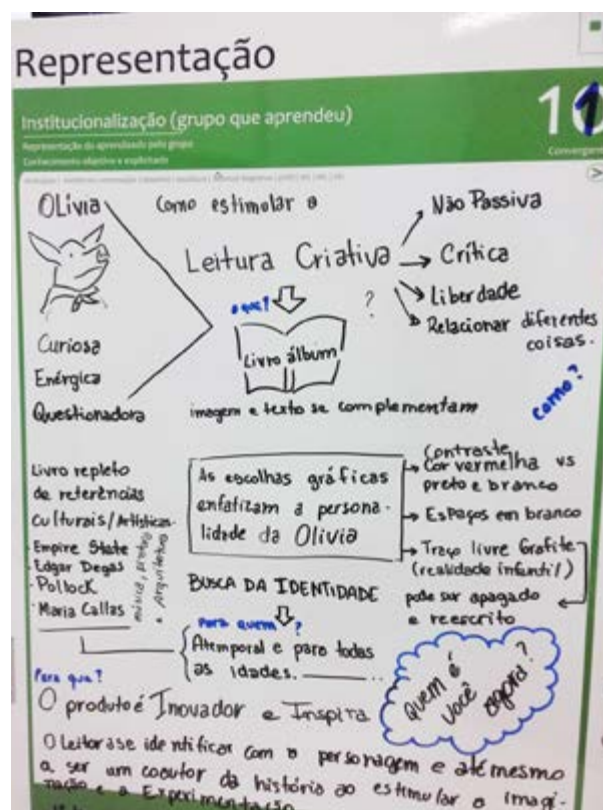
No método usado ocorreu, neste momento, a mediação de leitura e após a mediação os participantes compartilharam suas impressões e descobertas assimilando e reorganizando seus conhecimentos obtidos até aqui. Essa etapa é chamada de **Out**, ou **Interação**. (Figura 102)

Figura 102 - Out



Fonte própria

Figura 103 - Representação



Fonte própria

Desse espaço em diante, os leitores partiram de suas proposições criadas pós-leitura e experimentação/mediação. Essa fase dependeu de quanto o leitor se sentiu estimulado e impactado pela narrativa e suas camadas de leitura, as sensações e emoções geradas na descoberta dessas camadas.

A fase correspondente à Evolução é chamada de **Representação** ou **Institucionalização**. Aqui o grupo estrutura o que aprendeu durante todo o processo e filtra o conhecimento assimilado através de mapas mentais, desenhos, diagramas, etc. (Figura 103)

Após a Representação é feita a **Planificação**, que é uma replicação da Representação mas usando agora apenas palavras e uma linha do tempo para sintetizar o conhecimento adquirido. (Figuras 104).

A fase seguinte é a da **Comunicação**, em que o conhecimento é compartilhado com o público, no caso a disseminação das experiências e do conhecimento adquiridos com o livro-álbum. Essa fase não foi desenvolvida na pesquisa por questões de tempo.

Figura 104 - Planificação



Fonte própria

A pesquisa foi realizada com nove alunos da especialização em Gestão do Design da Universidade Estadual de Londrina. A escolha de trabalhar com os alunos da especialização aconteceu pelo fato de serem profissionais que têm o conhecimento sobre o processo de produção gráfica, buscarem produtos inovadores e serem adultos, o que teoricamente sugere serem leitores competentes - o que permitiu verificar as possibilidades das camadas de leitura de uma boa literatura - no caso, a infantil. (HUNT, 2013, p.153)

O procedimento da pesquisa ocorreu em dois encontros totalizando 10 horas. No primeiro encontro os alunos foram divididos em dois grupos e cada um ficaria com

um dos títulos estudados. Os alunos não sabiam que se tratava de livros infantis, foi dito a eles que receberiam um produto que parecia ser inovador e que passariam pelo processo de análise para constatação ou não de sua inovação. Ao receberem os livros pode-se notar a grande surpresa e ao mesmo tempo um certo desânimo e desdém pelo livro, que além de ser literário era “infantil”. Inicialmente eram dez alunos, mas uma aluna se mostrou bastante irritada com a atividade retirando-se da sala depois da leitura e não retornou para o restante do processo permanecendo nove alunos para a pesquisa. Os demais alunos fizeram a atividade em silêncio e não podiam comentar uns com os outros sobre o que leram (Figura 105). Os participantes foram divididos em dois grupos, o primeiro ficou com o livro “Olivia e o outro com “Olivia não quer ser princesa”. As análises dos livros pelos grupos foram feitas separadamente, sem que um tivesse contato com o outro.

Figura 105 - Primeiro encontro



Fonte própria

No dia seguinte vieram para o segundo encontro. Os grupos ficaram em salas separadas e foi realizada a mediação de leitura (Figura 106). Em ambos os grupos os alunos se envolveram bastante e o descrédito visto no dia anterior deu lugar ao deslumbramento no decorrer da mediação.

Figura 106 - Mediação de leitura



Fonte própria

Figura 107 - Grupos separados



Fonte própria

Figura 108 - Apresentação dos grupos

A partir daí os grupos seguiram separados para análise e refinamento das informações. (Figura 107) Durante todo o processo de discussão e refinamento das informações os alunos se mostraram entusiasmados e envolvidos. Ao terminarem essa etapa os grupos se encontraram novamente para que um apresentasse ao outro o seu produto. Ambos os grupos se empenharam em mostrar a relevância do livro e suas características inovadoras (Figuras 108). Cada grupo dispôs de cinco minutos de apresentação. Entretanto, após apresentarem os



Fonte própria

grupos quiseram contar a história de seu livro ao outro grupo, estendendo assim a conversa sobre as narrativas e compartilhando suas percepções e descobertas.

O fechamento aconteceu com as conclusões dos participantes sobre o livro-álbum, a obra de Ian Falconer e a ferramenta usada na pesquisa.

6 RESULTADOS DA PESQUISA DE CAMPO

Durante o processo de pesquisa foi possível observar a mudança de comportamento nos participantes que reagiam positivamente conforme seu nível de entendimento e descobertas aumentava.

No início do processo era visível o descrédito pelo livro (produto em si), em especial por ser um livro infantil. Os alunos relataram ao final da pesquisa que, apesar do livro ser um produto (inclusive de *design*) ao receberem o livro não conseguiram percebê-lo como produto no primeiro instante. E o fato de ser um livro infantil surpreendeu ainda mais, pois, segundo os relatos, o “infantil” é carregado de uma conotação menor, sem importância, e que não exige trabalho. Entretanto, o livro literário infantil é justamente o contrário. O livro de imagens (e mais ainda o livro-álbum) exige do autor um trabalho árduo “porque o diálogo precisa ser bem conduzido pela sequência de imagens de forma a não tornar a leitura algo aleatório (...)” (RAMOS, 2013, p.109). Uma das alunas tornou-se visivelmente irritada chegando a deixar a sala de aula após a leitura do livro e não retornou mais para finalizar o processo de pesquisa. Os demais alunos não se mostraram nem um pouco empolgados e tiveram dificuldades de fazer uma análise mais detalhada do texto literário.

Até o início da mediação os alunos ainda pareciam desmotivados, entretanto no decorrer da mediação passaram a se envolver e se tornaram bastante atentos, um dos grupos extrapolou o tempo pré-determinado para mediação devido ao seu grande envolvimento.

A partir desse ponto da pesquisa foi notório o aumento do entusiasmo e interesse, conforme discutiam e reviam os dados levantados no livro mais se envolviam. (Figura 109)

A apresentação formal dos livros pelos grupos foi realizada de acordo com o protocolo que previa cinco minutos e depois passou-se à discussão do processo.

Figura 109 - Trocas de impressões



Fonte própria

Contudo depois de haverem apresentado cada grupo quis contar a história do seu livro (Figuras 110) e enquanto contavam comentavam sobre suas descobertas e percepções. Foi permitido o aumento do tempo nessa parte do processo devido o envolvimento e interesse de todos em compartilhar os textos e o conhecimento adquirido que ocorreu naturalmente.

Figura 110 - Leitura das histórias mediada



Fonte própria

Os participantes ainda desmonstraram grande interesse por outros livros-álbum infantis que foram apresentados após finalizado o procedimento da pesquisa em grupo, durante o intervalo. Os alunos resolveram espontaneamente ler os livros em conjunto, ao invés de olhá-los individualmente. Enquanto liam procuravam descobrir as camadas de leitura, passando pausadamente por cada página (Figura 111). Após lerem dois livros em grupo uma das alunas pegou um dos livros para ler individualmente.

Figura 111 - Leitura espontânea de outros livros-álbum



Fonte própria

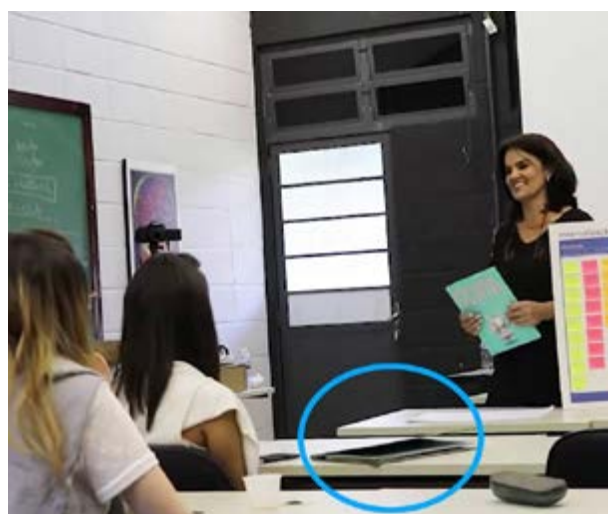
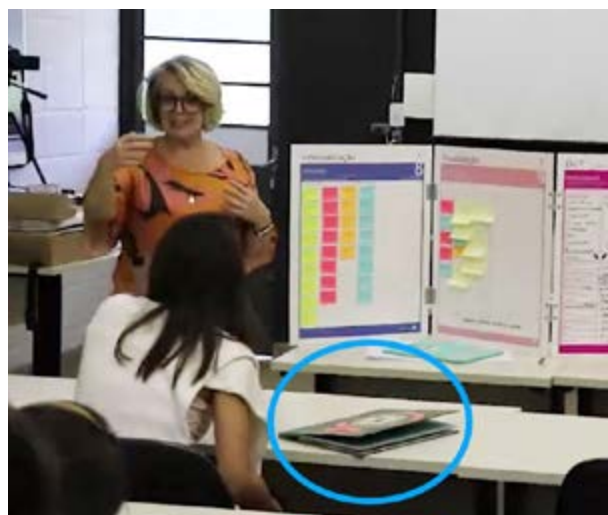
Entretanto precisou interromper a leitura para voltar à finalização da pesquisa, mas marcou o lugar onde havia parado a leitura (Figura 112). Antes mesmo de uma das professoras terminar de dar as considerações finais ela já estava com o livro novamente aberto esperando para continuar a leitura. Só foi embora depois de terminar de ler o livro.

As conclusões gerais e específicas de cada grupo são descritas a seguir.

O grupo de “**Olivia**” (Figura 113) conclui que:

- O livro-álbum “Olivia” oferece uma leitura criativa, não passiva e crítica.
- As imagens chamam a atenção pelo contraste entre o preto e o vermelho que não é convencional em livros ilustrados, normalmente muito coloridos.
- As cores enfatizam um traço da personalidade de Olivia já que a personagem é bem contrastante em seu comportamento. As listras que tanto aparecem em suas roupas e no cenário podem representar sua personalidade contrastante.
- O não uso de cenários geram lacunas que dão espaço à imaginação do leitor.
- Os traços livres e aparentes do grafite trazem a conotação de que o desenho pode ser apagado e reescrito como a história da vida de cada um e a busca de identidade da personagem que está em constante construção. Esse é um fato que permite a história se tornar atemporal e aplicável a qualquer faixa etária.
- As referências culturais inseridas na narrativa pelo autor possibilitam aprofundar nas camadas na leitura.

Figura 112 - Aluna aguardando para terminar a leitura do livro marcado em cima da mesa



Fonte própria

Figura 113 - Apresentação de “Olivia”



Fonte própria

- O livro é inovador porque propicia o leitor se identificar com a personagem e se tornar co-autor da história.
- Há uma busca da identidade pela personagem, querer saber um “quem eu sou no mundo?”
- O irmão é sempre desatento ou “avulso” (como denominaram), menos no quadro da bailarina - talvez uma indicação de que a influência se dá por modelo. Aquilo que o “apaixona” pode de alguma forma chamar a atenção de outro.
- Dúvida entre a “pausa” ser o “castigo” da mãe ou a própria personagem refletindo sobre o que fez.
- A frase de fechamento da mãe dizendo que a amava mesmo ela sendo difícil é muito importante, pois mostra que a criança deve ser aceita e amada como é.

O grupo de **“Olivia não quer ser princesa”** (Figura 114) conclui que:

- Há camadas de leitura que são percebidas somente com a mediação.
- A mediação gerou interesse não somente pelo livro mas para buscar novos títulos. O verde-água da capa fazia referência ao “azul tiffany”, uma grife de jóias, que lançou a cor como marca. A estratégia deu tão certo que até as embalagens passaram a ter alto valor comercial. O “azul tiffany” refere-se à moda, ao glamour, ao desejo coletivo de ter algo.
- Na cena das bailarinas não é possível reconhecer a aniversariante pois todos estão

com roupas iguais. Talvez seja a aniversariante que está em primeiro plano. O reconhecimento dos meninos só é possível porque estão sem coroa.

- Na cena da aula de balé a roupa lembra um presidiário, dando a sensação de que ela está “presa” e quer se libertar da pressão ideológica.
- Na sala do balé o restante da cena não está aparente mas pode ser visto no espelho dando novas perspectivas ao olhar e acrescentando riqueza de detalhes à cena.
- Na passagem da festa das bruxas a dobra central pode indicar a divisão da ideologia social entre aqueles que estão de acordo com as ideias impostas e os que não. A construção da cena foi pensada de acordo com o sentido de leitura - vê-se primeiro as bailarinas para depois o olhar se “chocar” com Olivia vestida de javali.

Figura 114 - Apresentação de “Olivia não quer ser princesa”



Fonte própria

Nos *flashbacks* e sempre que Olivia imagina ou lembra algo a linguagem visual é alterada.

- Há uma identificação de Olivia com a Chapeuzinho provavelmente por sua proatividade. O desejo de ser alguém com relevância.
- A personagem é atenta ao mundo onde está inserida.
- O conjunto de imagem-texto-projeto, inclui o tamanho do livro oferece uma experiência única que não é só para o público infantil mas para qualquer faixa etária.

- A personagem procura ser autêntica em suas atitudes e quando não obtém sucesso ela decide por uma solução que não irá ferir sua identidade mas que seja aceita. O entendimento de não ser igual aos outros, mas equilibrar seu desejo com o que era esperado dela, ser igual de forma melhor.
- O entendimento de que é possível seguir novos caminhos, buscar a própria escolha, encontrar a própria resposta. Não é necessário se frustrar com suas escolhas. se aceitar e aceitar as escolhas que são feitas é fundamental para chegar ao equilíbrio. A importância de buscar alternativas com relevância.

Ambos os grupos conceberam que:

- O livro-álbum diferencia-se de outros livros literários infantis pela sua forma de produção onde texto-imagem-design são pensados simultaneamente.
- O livro-álbum permite camadas de leitura pré-concebidas.
- O processo de produção de um texto literário com excelência demanda muito trabalho por parte do autor/ilustrador/designer.
- A mediação de leitura é a diferenciação no processo de leitura, através dela é possível aprofundar as camadas e sair da superficialidade.
- Há uma necessidade de se fazer a leitura de forma mais atenta para visualizar possíveis as camadas.
- A ampliação do repertório é feito pelo acúmulo de camadas. O encontro de repertórios é que aumenta o conhecimento, através da interação social é que se expande o conhecimento.
- A visualização do processo de leitura e das percepções auxiliou no entendimento, organização e aquisição do conhecimento.

Conclui-se que os objetivos da pesquisa foram plenamente alcançados, superando as expectativas. Os participantes envolveram-se no processo, compreenderam a inter-relação das linguagens que compõe o livro-álbum, discutiram em profundidade as camadas de leitura e os temas relacionados à hipermodernidade nas obras estudadas de Ian Falconer (Figura 115), como a busca pela identidade e autoafirmação, o consumo exacerbado de produtos e imagens, os conflitos nas relações familiares, o paradoxo da “liberdade de escolha” e a imposição da sociedade de consumo, as expectativas da sociedade em relação ao sujeito, a desatenção e a superficialidade geradas pelo excesso de informação e atividades, a percepção e o entendimento das camadas de leitura e a importância da mediação de leitura em todos os âmbitos da vida.

Figura 115 - momento em que os alunos comentam sobre como se “apaixonaram” pelos livros.



Fonte própria

PROTOCOLO DE PESQUISA

PROBLEMA: quais as relações da hipermodernidade com o livro-álbum e suas camadas de leitura e como essas camadas podem ser percebidas pelos leitores?

PRESSUPOSTO BÁSICO: o livro-álbum é uma produção influenciada pela hipermodernidade gerou uma nova linguagem literária formada pelas linguagens icônica, verbal e gráfica - considerando que o design do livro é uma linguagem e como tal se amalgama com as outras duas permitindo ao texto literário várias camadas de leitura.

OBJETIVOS DA PESQUISA		DELINEAMENTO			RESULTADOS, OBSERVAÇÕES
GERAL	ESPECÍFICOS	DADOS PRIMÁRIOS FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	DADOS SECUNDÁRIOS	PESQUISA DE CAMPO/ ESTRATÉGIA	
	CONCEITUAR O LIVRO-ÁLBUM E LOCALIZÁ-LO NA LITERATURA INFANTIL (CARINA RODRIGUES, MAIA; OLIVEIRA)	<p>OBJETIVO: REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTIL NA ATUALIDADE E SUA INFLUÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA</p>	<p>A) ANÁLISE DE LIVROS-ÁLBUM DE DIVERSOS AUTORES</p> <p>B) ANÁLISE DE 2 LIVROS DA OBRA DE FALCONER ("OLÍVIA" E "OLÍVIA NÃO QUER SER PRINCESA")</p>	<p>COM 10 ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO DE DESIGN</p> <p>ENTREVISTA COM 11 AUTORES DE LIVROS INFANTIS</p>	
		<p>AO LONGO DO TEXTO DA DISSERTAÇÃO, NA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, À MEDIDA DA EVOLUÇÃO DOS ASSUNTOS TRATADOS</p>		<p>APLICAÇÃO DO PROCESSO DE DESIGN THINKING DTKBOARD (FORNASIER, MARTINS E DEMARCHI, 2018)</p>	
		<p>CONCEITUAR O LIVRO-ÁLBUM</p> <p>ESTUDAR AS RELAÇÕES DE IMAGEM-TEXTO E SUA HIBRIDIZAÇÃO COM O PROJETO GRÁFICO</p>	<p>ANÁLISE DAS OBRAS DE FALCONER - "OLÍVIA" E "OLÍVIA NÃO QUER SER PRINCESA"</p>	<p>IDENTIFICAR COMO ESSA NOVA FORMA DE FAZER LITERATURA DÁ MARGEM À UMA CRIAÇÃO DE NOVAS CAMADAS DE LEITURA, QUE SÃO PENSADAS DURANTE A EXECUÇÃO DO LIVRO COMO UM TODO.</p> <p>ANÁLISE DAS ENTREVISTAS DOS AUTORES</p>	<p>O PARADOXO DA QUANTIDADE E DA QUALIDADE SE INTERCAMBIARAM PERMITINDO O SURGIMENTO DO LIVRO-ÁLBUM</p> <p>O LIVRO ÁLBUM É UMA NOVA CATEGORIA LITERÁRIA</p>

7 ANÁLISE DE ENTREVISTA COM AUTORES

Como complemento e para um melhor entendimento do processo de concepção do livro-álbum, foi realizada uma entrevista com autores de literatura infantil como parte ainda do **delineamento da pesquisa**. Foram enviadas 18 entrevistas, sendo que 11 autores retornaram as respostas. Os autores que responderam a entrevista nessa pesquisa são: Alexandre Rampazzo, André Neves, Fê, Isol Misenta, Leo Cunha, Letícia Sardenberg, Marjolaine Leray, Renato Alarcão, Renato Moriconi, Roger Mello e Rui de Oliveira.

As questões enviadas trataram de como ocorre o processo produtivo, da visão dos autores sobre a relação imagem-texto e das percepções sobre como esta relação afeta o texto literário. O questionário e as respostas na íntegra de cada autor encontram-se nos apêndices.

Optou-se, também, por usar a nomenclatura “livro ilustrado” ao invés de “livro-álbum”, por motivo de convenção nominativa.

Após o recebimento e leitura das entrevistas foi possível verificar que em grande parte das vezes a técnica pictórica usada em cada livro depende mais da narrativa do que propriamente da vontade do autor. Isso porque, de acordo com os autores, a materialidade do livro influencia a narrativa, o autor Fê (2019) comenta sobre alterações que poderiam ter ocorrido em seus livros por alterações do projeto gráfico:

Nunca aconteceu comigo, mas alterar a composição gráfica do livro pode modificar toda forma de leitura e destruir toda idéia inicial do Livro Ilustrado.

André Neves (2019) corrobora com a ideia:

A leitura de um livro é uma junção de fatores. Um bom livro para mim é aquele onde o objeto tem sintonia que fideliza elementos da criação artística.

E Roger Mello (2019) elabora:

E eu me pego muito com isso, com essa questão do livro ser uma fisicalidade, uma materialidade. Uma materialidade que é conteúdo. E às vezes as pessoas colocam como se o conteúdo fosse separado da forma, quando na verdade, a forma é em si, um conteúdo plástico, filosófico poético e narrativo.

A influência dos materiais na produção do livro, tanto no que se refere ao significado quanto na experiência física indo além da interpretação narrativa. O tipo de papel, a gramatura, a textura, a tinta, a paleta de cores, enfim todos os elementos

de alguma forma irão impactar na leitura.

Moriconi relata sobre o livro “In the fog of Milan” de Bruno Munari (Figura 116), que possui páginas translúcidas, e mais do que um efeito simplesmente estético ou sensorial, a transparência do papel revela a profundidade da cena e o que ainda está para acontecer, ou seja, revela o futuro da narrativa.

Figura 116 - In the fog of Milan - Bruno Munari



Fonte The curious eye

A perspectiva que tem no livro do Bruno Munari ela não é a perspectiva do Brunelleschi, desenvolvida pelos artistas do renascimento, como o Piero Della Francesca, o Massaccio, que é um dos primeiros que a gente tem como referência do uso da perspectiva, para essa noção de profundidade num suporte bidimensional. O Munari faz, nesse livro, o leitor ver adiante, ver em profundidade. Interessante isso! Aqui estou falando de espaço, mas ele também, de uma certa maneira, quando coloca o papel transparente, revelou o futuro, porque a transparência faz com que a gente veja o futuro em camadas. (MORICONI, 2019)

Moriconi (2019) ainda cita três outros livros, ao falar em como a fisicalidade do livro deve estar amalgamada com texto e imagem.

No livro “Maria Bethânia Guerreira Guerrilha” do Reynaldo Jardim, ele conscientemente rompeu com a regra do bom design e utilizou todos os tipos de fontes disponíveis da gráfica do jornal do Brasil, onde trabalhava, e onde imprimiu o livro. Se a regra do bom livro era não usar mais de dois ou três tipos de fontes, ele usou todas. E essa comunicação foi totalmente eficiente para o contexto que foi criado o livro que foi durante a ditadura.

(...) é o livro “Cântico dos Cânticos”, de Angela Lago. Ela também infringe uma regra do design que é não usar o centro do livro, a dobra do livro para colocar informações importantes. E o ápice está no meio do tempo e do espaço do livro, ela coloca a ação principal ali.

O terceiro livro é uma versão da fábula de Esopo “O cão e a carne”. Na história o cão carregava seu pedaço de carne quando vê um outro cachorro com uma carne que parecia maior que a dele, por ganância o cão solta sua carne para tentar pegar a carne do outro cachorro. Só então percebe que o cachorro era seu reflexo na água. Moriconi (2019) comenta que na capa do livro, a imagem mostra o cão olhando a água e vendo seu reflexo. O que segundo o autor, é um enorme erro e compromete toda narrativa, pois a história é contada antes mesmo de ser lida.

Outro exemplo da influência do material, é o livro “Borboleta Limão” de Cao Wenxuan e Roger Mello - publicado na China (Figura 117). De acordo com Mello (2019), a materialidade do livro foi determinante para sua produção. É um livro de páginas finas e que precisava se sustentar depois de aberto.

Figura 117 - Borboleta Limão - Cao Wenxuan e Roger Mello



Fonte The curious eye

E eles me falaram depois de tudo, que o nome desse papel é o mais bonito, não sei chinês mas, significava o mais bonito. Porque tem quase uma textura de uma casca de ovo, é um branco muito branco. Ele tem um formato de sanfona que também é uma homenagem aos biombos chineses.

Mello (2019) coloca que, para ele, todos os elementos que constituem o livro são personagens, da capa ao traço e à palavra. E Renato Alarcão (2019) finaliza

Todos esses elementos (traço, cor, forma, papel, etc), quando formam um todo coeso e bem fundamentado, colaboram de forma orquestral na sinfonia do livro ilustrado.

A escolha do material possui outra razão, de acordo com os autores, que é a

coesão do projeto gráfico. Sardenberg expõe que os elementos constitutivos do livro são interdependentes, e é preciso que haja coerência entre suas linguagens. Por isso a escolha do material é tão importante porque ela é parte da linguagem.

Leo Cunha e Letícia Sardenberg, os únicos autores-escritores da pesquisa, relataram que nem sempre conseguem acompanhar os projetos gráficos dos livros. Mas concordam que é de suma importância que texto-imagem e projeto gráfico estejam alinhados. A opinião dos autores-ilustradores é que quando há um texto verbal, esse deve sim, estar em plena harmonia com a imagem.

A relação do texto e da imagem, no meu entender, é de interdependência, apesar de conservarem seu caráter individual. Ainda que cumpram seu papel autonomamente, quando em comunhão narrativa, ambos se complementam de maneira inextricável, como os dois lados de uma mesma moeda, de maneira a enriquecer a história, agregando mais valor a ela. (SARDENBERG, 2019)

Os autores ainda congruem na ideia de deixar lacunas, espaços para que o leitor participe da leitura. Moriconi (2019) exemplifica essas lacunas ao falar dos espaços em branco em seu livro “Bárbaro”.

Então, esse silêncio do branco da página, é um silêncio de informação, de comunicação para que o leitor também tenha essa abertura de interpretação.

O hibridismo de linguagens tratado nesse trabalho refere-se à fusão da imagem, texto e projeto gráfico para geração de uma quarta linguagem literária - o livro-álbum. E apesar dos autores compreenderem a essência do conceito, como tratado na pesquisa, a maioria não compreendeu sobre o que se tratava. Para alguns o hibridismo era das técnicas artísticas, para outros se tratava de fusão de palavras de outras línguas, mas nenhum reconheceu a nomenclatura como fusão das linguagens imagética-verbal-gráfica, apesar de estarem bem conscientes dessa fusão.

Contudo, Roger Mello (2019) argumentou que não há nada puro, tudo está de alguma forma “contaminado” pelo outro, interligado. É impossível fazer algo sem algum tipo de hidrização.

Portanto, ficou claro que a concepção de um livro literário infantil com qualidade passa pela fusão das linguagens icônica-verbal-gráfica, como coloca Rampazzo (2019)

(...) acredito que a forma que você construa o conteúdo imagético do livro enriqueça a narrativa e ofereça camadas de leitura.

8 CONCLUSÃO

A literatura infantil é marcada pelas características paradoxais da hipermodernidade. Se por um lado, há uma produção de livros infantis exacerbada, com fins puramente mercadológicos, que reduz a qualidade em busca de lucratividade e sem o devido cuidado gráfico e de conteúdo, por outro lado há uma produção literária de fino trato em todos os seus âmbitos. A preocupação com o leitor infantil e o devido respeito, nos padrões que Monteiro Lobato preconizava, como por exemplo, não tratar a criança como “um adulto em ponto pequeno”, estão cada vez mais presentes nas obras infantis (MONTEIRO, 2010, p.273). Os novos tempos geraram uma literatura que “até criança lê” e que encanta os adultos, ou seja, uma literatura com consistência de produção e conteúdo de valor, e que cabe na cabeça da criança e na cabeça do adulto.

Essa prerrogativa lobatiana leva à reflexão do que seria a qualidade literária nos livros infantis. Em entrevista à essa pesquisa, Fabiano (2019) coloca que a literatura infantil “é um complexo sistema comunicativo dos códigos verbal, imagético e de design destinado a crianças” e que pode ou não alcançá-las. Para o autor, a literatura para ser literatura precisa tratar do sentido da condição humana, ainda que seja uma efabulação. Faz-se, então, necessário um devido burilamento do texto (verbal ou imagético) para que evoque a experiência humana. Quando isso ocorre, o texto é carregado por uma carga semântica que o torna literatura.

Assim, a reflexão lançada é de quanto um texto é literário ou não, ou seja, possui uma “qualidade literária” pela forma como ele é trabalhado, pela sua estética, pela sua carga semântica e, conseqüentemente, pelo quanto ele atravessa o leitor e o transforma.

A “qualidade literária” pode ser entendida como “alta literatura”. Entretanto, decidiu-se não estabelecer, nesta pesquisa, nenhum verbete sobre o que é a literatura de alta qualidade, o que seria outro desdobramento importante desta pesquisa. Este termo é polêmico e requer discussões. Alguns autores abordam a literatura de entretenimento, de massa, popular, de elite, de alta ou baixa qualidade, e outros defendem que deveríamos discutir apenas se um texto é bem escrito - e se um texto é bem escrito basta para atrair qualquer tipo de leitor, e, portanto, deveria bastar para considerá-lo boa literatura.

É certo, porém, que padrões que cuidam tanto do texto verbal, como do texto

imagético e do projeto gráfico fazem com que a narrativa seja potencializada em sua produção de sentido das imagens o que gera uma polissemia textual.

Esse conceito polissêmico leva a caminhos não convencionais, extrapolando o próprio contexto da narrativa abordada pelo texto e lançando o leitor para outras áreas de conhecimento como as artes plásticas, a música, a dança, o teatro, a política, a filosofia e as críticas sociais.

Dessarte, o conceito de livro-álbum pode ser compreendido como fruto de uma nova forma de estruturação do pensamento linear ao pensamento de superfície (FLUSSER, 2007). Essa forma de pensar hipermoderna concebe também uma nova percepção da produção literária a partir do hibridismo das linguagens constitutivas do livro infantil: imagética, verbal e de design. De acordo com Ramos (2013) o livro-álbum é o que melhor elabora os vínculos entre as linguagens até o momento.

Em relação à nomenclatura, o termo “livro-álbum” não é adequado ao contexto português brasileiro por não abranger o significado (e sentido) e as condições da produção desse tipo de livro. Abre-se, então, a discussão e reflexão para uma nomenclatura que aproxime e abarque as características da produção, sugerindo-se, portanto, “livro híbrido” por se aproximar da forma como o livro é produzido. “Livro-agenda”, “livro-coleção” e ou outros neologismos são esperados para definir ou caracterizar essa nova produção literária, cujo o tempo irá sedimentar por estudiosos da área. A definição de uma denominação adequada demanda tempo para a consolidação do tipo de produção e de estudos específicos da nomenclatura.

Elaborado de forma integral, o livro híbrido possui camadas textuais pré-concebidas na produção pelo autor. As camadas de leitura são pertencentes a todo tipo de produção e podem ser geradas pelo olhar leitor em conformidade com seu repertório, entretanto no livro híbrido algumas das camadas percebidas podem ter sido propositadamente concebidas pelo autor de maneiras até então não possíveis, justamente por não haver esse hibridismo das linguagens e pelas condições tecnológicas oferecidas.

Dessa forma, o livro híbrido ganha dimensões muito maiores do que propõe a leitura linear e prazerosa da narrativa, mas perpetua o texto para além do livro: indica novos caminhos para o conhecimento, move à reflexão e à pesquisa, possui um punctum, que além de ferir, marca, mexe, transforma. Essa “perpetuação” do texto é chamada por Barthes de “fruição”:

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. BARTHES (1987, p. 21, 22).

A forma como a polissemia é gerada no livro híbrido é o que o difere em relação ao livro ilustrado, conquistado pela contemporaneidade - a produção do livro de forma integral.

O álbum tem de ser visto na íntegra, prestando-se particular atenção a cada uma das suas partes (a capa, as guardas, a tipografia e as imagens) construídas numa sequência, cujas relações internas são cruciais para a compreensão do livro. (RODRIGUES, 2009, p.5)

As relações de linguagens estabelecidas pelos autores na produção de suas obras, segundo Oliveira e Sardenberg (2019), precisam ser integradas, o que é fundamental não apenas para se obter boa qualidade na produção e edição, mas inclusive para que haja interesse e compreensão do texto literário. Rui de Oliveira (2019) coloca que a técnica (o meio plástico escolhido pelo ilustrador).

Deve ter a capacidade de materializar as questões literárias contidas no texto. Cada gênero de texto requer uma técnica diferente para representá-lo. Por este motivo o ilustrador deve ter um grande conhecimento de uso dos meios plásticos tradicionais: têmpera, pastel, aquarela, guache, acrílico, aguada, bico de pena, além de ter um domínio técnico de representação da figura humana. No meu caso pessoal o estilo da ilustração e a técnica, ou seja, o meio plástico que vou usar depende do texto e da semântica das palavras. Acredito, e isto tem sido o fundamento de meu trabalho, que a fidelidade ao texto não está no culto ou no estilo deificado do ilustrador, e sim na impessoalidade sincera e profissional da procura da verdade de cada palavra, de cada frase, de cada sílaba, de cada letra do escritor. (OLIVEIRA, 2019).

Letícia Sardenberg completa:

A relação do texto e da imagem, no meu entender, é de interdependência, apesar de conservarem seu caráter individual. Ainda que cumpram seu papel autonomamente, quando em comunhão narrativa, ambos se complementam de maneira inextricável, como os dois lados de uma mesma moeda, de maneira a enriquecer a história, agregando mais valor a ela. (SARDENBERG, 2019).

É importante, também, permitir uma liberdade criativa ao imaginário do leitor e que esse, de alguma forma, torne-se coautor da narrativa; mas para isso é necessário que o enredo elaborado pelos autores chegue da forma mais clara possível.

A pesquisa de campo mostrou que o livro-álbum pode proporcionar uma experiência bastante relevante para as percepções do leitor, especialmente no que diz respeito à produção de sentido das imagens e à permissão de diversas camadas de leitura, além do fato de que a mediação é fator determinante para a compreensão do texto e para alcançar novas camadas. A troca de percepções e experiências concebidas individualmente na leitura podem abrir novos caminhos para o entendimento e a reflexão, mas com a mediação o interesse pela obra é despertado e gera novas potências de leitura e de produção de sentido na mídia livro.

Portanto, a mediação de leitura é fundamental para que o leitor possa identificar e decodificar as linguagens verbal e imagética, e assim buscar suas próprias camadas não apenas no texto mas em todas as esferas de sua vida, a fim de gerar novos significados para sua vivência cotidiana. Letícia Sardenberg (2019) coloca que

O ato de ler provoca no leitor uma expansão, a fim de que possa receber uma gama de novos pontos de vista, de novas ideias, enfim, de uma nova realidade com a qual ele passa a interagir, na medida em que sentimentos, imagens e reflexões afloram em consequência da leitura. Assim sendo, de maneira singular, um texto lido “continua” em seus leitores, que são também -- por que não? -- seus co-criadores. (SARDENBERG, 2019).

A análise dialógica dos livros-híbridos mostrou que além de serem concebidos em perfeita integração entre texto-imagem-projeto gráfico, há um dialogismo da obra com temas da atualidade. Os títulos “Olivia” e “Olivia não quer ser princesa” de Ian Falconer, estudados nessa pesquisa, relacionam-se de forma direta com a hipermodernidade; não apenas no que diz respeito a assuntos tratados nos livros como ideologia de massa e feminismo, mas pela própria concepção dos personagens, da utilização da técnica artística, do enredo e do livro em si. Comprova-se, assim a forte ligação da obra com as influências da contemporaneidade. Os resultados confirmam o quanto o livro-híbrido é inovador e enriquece a literatura infantil, abrindo inúmeras possibilidades ao leitor para novas experiências e descobertas.

A resposta ao problema levantado na pesquisa é de que as relações da hipermodernidade ocorrem no livro-álbum / livro híbrido, tanto em sua concepção como apresenta-se como uma nova linguagem literária, e permitem uma consciente e pré-determinada criação de camadas textuais. Essas camadas podem ser percebidas pelo leitor mas necessitam da mediação de leitura, como auxílio na decodificação da nova linguagem, para o alcance de novas camadas, para a produção de sentidos oferecidos pelas imagens e para a ampliação de seus repertórios, gerando novos

conhecimentos.

Assim, fica constatado o pressuposto de que o livro-álbum é uma produção influenciada pela hipermodernidade, e que concebeu uma nova linguagem literária formada pelas linguagens icônica, verbal e gráfica - considerando que o design do livro é uma linguagem (por abarcar o hibridismo de linguagens) e como tal se amálgama com as outras duas e permite ao texto literário várias camadas, possibilitando adotar o termo “livro-híbrido”.

A presente pesquisa encerra-se aqui, mas não seu estudo. Ao contrário, abre-se novas percepções e caminhos para análise de outras obras literárias infantis, em especial as brasileiras, que não foram contempladas nesse estudo e propõe-se como desdobramento desta pesquisa. Certamente são riquíssimas e irão agregar muito ao conhecimento daqueles que buscam ampliar seus repertórios e compartilhá-los com outrem.

É essencial que as obras literárias infantis tratem de assuntos contemporâneos como a hipermodernidade e seus reflexos. A mediação de leitura dessas obras é vital para que o leitor, infantil ou adulto, possa usufruir plenamente de tudo o que a boa literatura tem a oferecer com todas as suas camadas de leitura no intuito de tornar sua experiência ainda mais significativa. Afinal

O que interessa na literatura, no teatro, nas artes, não é que você saiba as regras de interpretação que um crítico deve saber, você tem que saber isso pra sua vida. O que eu faço assistindo essa peça? O que é que eu faço com esse romance que eu li? De quê que ele me serve? Porque se ele não serve a sua vida, de nada serve o sistema que você usa porque ele não transforma a sua vida. (YUNES,2012).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE; Tereza C. C., COSTA, Jefferson Silva; CARNEIRO-LEÃO, Ana Maria dos Anjos. **As possibilidades de leitura de imagens para a formação de professores**. Alagoas, UFRPE, PE, 2014.

ARANHA, Glaucio; BATISTA; Fernanda. **Literatura de massa e mercado**. Revista CONTRACAMPO, Niterói, nº 20, ago. 2009. Disponível em <<http://www.cienciasecognicao.org/portal/wp-content/uploads/2016/06/ARANHA-G-LITERATURA-DE-MASSA-E-MERCADO.pdf>> Acesso em 10/01/2019

ALEIXO, Eliette. **Palavras e imagens que tecem histórias: Ilustradores/escritores e a criação literária para a infância**. Tese de Doutorado em Educação Conhecimento e Inclusão Social, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ARIZPE, Evelyn. **Imagens que convidam a pensar – O “livro álbum sem palavras” e a resposta leitora**. Revista Emília, 2003. Disponível em <<https://ataba.com.br/para-entender-o-livro-album/>> Acesso em 10/08/2017.

BARTHES, Roland. **Câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRENNAN, Ilan. MORICONI, Renato. **Bocejo**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.

BRAIDA, Frederico. **A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em < <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/21841/21841.PDF> > Acesso em 20/01/2019

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lúcia. **Aspectos semióticos da linguagem híbrida do design**. Cadernos de estudos avançados em design – semiótica, 2016 / p. 57 – 71 Disponível em < <http://www.ufjf.br/ambienteconstruido/files/2017/05/Aspectos-semi%C3%B3ticos-da-linguagem-h%C3%ADbrida.pdf>> Acesso em 20/01/2019

BROWN, T. **Change by design: how design thinking transforms organizations and inspires innovation.** New York: Harper Collins, 2009.

_____. **Design Thinking: uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias.** Alta Books, Rio de Janeiro, 2017

CASTRO, Maria das Graças Monteiro. **A indústria e a produção do livro infantil.** Universidade Estadual de Goiás. Anápolis, GO. 2002.

CHAUNU, Pierre. **A história como ciência social: a duração, o espaço e o homem na época moderna.** Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos.** São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

DEMARCHI, A. P.; FORNASIER, C. B. R., MARTINS, R. F. F. A. **Gestão de Design humanizada pelo Design thinking a partir de relações conceituais.** Projética Revista Científica de Design , Universidade Estadual de Londrina, V.2, N.1, 2011.

DOMÈNECH, Josep C. **A forma do real: introdução aos estudos visuais.** São Paulo: Summus, 2011.

DUARTE JUNIOR, Francisco. **O sentido dos sentidos.** Curitiba: Criar, 2004.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA. **Novo dicionário Aurélio.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.

FABIANO, Cleber. **Um passeio com Chapeuzinho Vermelho: a formação do leitor literário.** 2 ed. Curitiba: Palavras Arteiras, 2018.

FIPE. **Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas,** 2014.

FIPE. **Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas,** 2017.

FONSECA, A. A. **A imaginação no poder: o teatro da política na encenação da legitimidade.** Contracampo (UFF), v. 16, p. 167-182, 2007.

FONSECA, Lêda Maria da. **Leitura de imagens e a formação dos leitores.** In: Caderno de Pesquisa, v 36, n.128, p.451-472, mai/ago 2006.

FREIRE, Paulo. **A importância do ler.** 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hgdnZDTEBiU>> Acesso em: 04ago.2015.>

- FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.
- FLUSSER, VILÉM. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FALCONER, Ian. **Olivia**. São Paulo: Editora Globo, 2012.
- FALCONER, Ian. **Olivia não quer ser princesa**. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GOMES, Lenice; MORAES, Fabiano. **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares**. São Paulo: Cortez, 2012.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo, AnnaBlume, 2001.
- HADDAD, Lara. **A ilustração literária**. Londrina, Ilustres Ideias, 2008.
- HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- IDEO.Toolkit: **Design Thinking for Educators**, 2012. Disponível em: <http://www.designthinkingforeducators.com/DTtoolkit_v1_062711.pdf> Acesso em: 20 nov. 2015.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- LEE, Suzy. **A trilogia da margem – o livro imagem segundo Suzy Lee**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LIMA, GRAÇA. **A arte de ilustrar livros para crianças e jovens**. Salto para o futuro. Secretaria de Educação à Distância. Ano XIX – nº 7 – junho/2009.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado: Sophie Van der Linden**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. **Álbum[es]**. Barcelona: Ediciones Ekaré España, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Editora Globo, 2010.

MAIA, Patrícia de Sá. **Imaginando imagens: a produção do livro infantil**. 99. TCC (Graduação). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo:DCL, 2004.

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

MEDRANO, Sandra M. M. **Entrevista dada “A Tabá”**. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2IGgDS8CI5c>> Acesso em: 2018.

MORICONI, Renato. **Entrevista dada à REVISTA CRESCER**. 2013 Disponível em:<<http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI329898-17926,00-AHHH+QUE+BOCEJO+BOM.html>> Acesso em: 23/12/2018.

MICHAELIS. **Michaelis On-line**. São Paulo: Melhoramentos, 2018. <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/%C3%A1lbum/>

NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **A arte de ilustrar livros para crianças e jovens**. Salto para o futuro. Secretaria de Educação à Distância. Ano XIX –nº 7 – junho/2009.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 2009.

PRADES, Dolores. **Cansados do livro-álbum?**. (2012) Disponível em: <<http://revistaemilia.com.br/cansados-do-livro-album-2/>> Acesso em:23/08/2018

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

RETRATOS DE LEITURA NO BRASIL 4. 2016. Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/2016/RetratosDaLeitura2016_LIVRO_EM_PDF_FINAL_COM_CAPA.pdf>Acesso em: 2018.

RODRIGUES, Carina M. F. C. Rosa. **Palavras e imagens de mãos dadas A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar**. Tese de Doutorado em Literatura apresentada ao Curso de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. 2013.

_____. **O álbum narrativo para a infância: Os segredos de um encontro de linguagens.** In Congreso Internacional Lectura 2009 – Para leer el XXI. Havana: Comité Cubano del IBBY, 2009. (CD-ROM – ISBN 978-959-242-138-7) (sem paginação).

RODRIGUES, Maria Lúcia Costa. **A narrativa visual na literatura infantil brasileira: histórico e leituras analíticas.** Joinville, SC: Editora Univille, 2012.

SARDELICH, Maria Emília. **Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa.** Cadernos de Pesquisa, Feira de Santana, v. 36, n. 128, p. 451-472, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128/v36n128a09.pdf>> Acesso em: 04 ago 2015

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada.** 2. reimp. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005

_____. **Leitura de imagens.** 1. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

_____. https://www.revistaensinosuperior.gr.unicamp.br/edicoes/edicoes/ed09_abril2013/NMES_1.pdf>Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/%20viewFile/4795/3599>

SILVA, Aline, Luiza. **Trajectoria da literatura infantil: da origem histórico e do conceito mercadológico ao caráter pedagógico na atualidade.** Revista Eletrônica de Educação do UNIVEM, Marília, v.2-n.2, p.135-149, 2009.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias.** Belo Horizonte, Aletria, 2012.

YUNES, ELIANA. **Programa Sem Censura. (06/08/2012)** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I7a643BPHzE>>Acesso em: 10 set. 2015

_____. **Pensar a leitura: complexidade.** São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **O livro e as mídias: Problematizações. Políticas e leitura e o Mercosul.** In: EL LIBRO en América Latina y el Caribe. Colombia: Cerlalc/Unesco, 1994. Nº 77-78 1994.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores.** 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos.** 4. ed. São Paulo: Global, 1993.

APÊNDICE

Pesquisa realizada sobre o processo de produção literária de autores-illustradores para dissertação de mestrado em Comunicação de Patrícia Maia da Universidade Estadual de Londrina - PR.

ALEXANDRE RAMPAZO

1. Qual seu critério para escolha de uma determinada técnica de ilustração?

Existem vários fatores. Normalmente procuro uma proximidade conceitual entre o que a narrativa propõe e como posso oferecer algo que dialogue como técnica pictórica.

2. Você acredita que o material usado na produção do livro pode influenciar o entendimento da narrativa?

Não tenho certeza se no entendimento como um todo, mas acredito que a forma que você construa o conteúdo imagético do livro enriqueça a narrativa e ofereça camadas de leitura.

3. A materialidade do livro e a técnica usada também podem afetar a relação entre narrativa visual e verbal e sua significação ou percepção?

Sim. Tudo é narrativa dentro do objeto livro: a forma, o virar de página, o deslocamento de um texto, a imagem... O entendimento de que a narrativa que um livro ilustrado propõe parte da experiência conjunta entre texto e imagem fundamentalmente, pode ser potencializada ou minimizada se houver desequilíbrio.

4. Quando deseja expressar determinada ação, sentimento, tempo e espaço que meios utiliza? Cor? Traço? Forma? Papel? Tipografia? Outro?

Meu trabalho flerta muito com o cinema, com o quadrinho. O tempo tem uma importância nas minhas narrativas. As narrativas e a expressividade acabam sendo uma junção e a totalidade de todos esses meios citados na pergunta - e cada livro pede uma abordagem - mas particularmente, o tempo em meus livros tem um papel importante, e dentro deste pensamento, até a ausência de imagem conta como narrativa... posso sugerir o ritmo da virada da página ao leitor com mais ou menos imagens, e até mesmo com a ausência das imagens, com uma página "em branco".

5. Já aconteceu de usar uma cor, forma, traço com o intuito de comunicar algo e o resultado ser completamente diferente do esperado? Comente.

Não me recordo de nada neste sentido. Ao menos que tenha chegado até a mim. O poder da narrativa habita muito no repertório de cada leitor. Existem códigos que por vezes oferecemos ao leitor que o mesmo não alcança, e na mão contrária isso também acontece: o leitor oferecer um olhar novo, muitas vezes diferente do que vc havia imaginado no livro e isso enriquecer a leitura.

6. Uma narrativa pode ser alterada se utilizar uma paleta, tipografia e outros elementos diferentes da proposta inicial? Comente.

Acredito que sim. Para o bem e para o mal, inclusive. Falando sobre autorias no livro ilustrado, é comum o ilustrador oferecer seu olhar para uma narrativa verbal feita por outro autor. A coautoria por parte do ilustrador a partir de uma criação narrativa de um outro, por vezes passa por essa experiência de releitura de uma formatação que eventualmente o autor da narrativa verbal tem na história dentro da sua concepção original. Desconstruir para colocar sua própria voz como coautor faz com que o ilustrador utilize deste expediente para fazer emergir algo que provavelmente estava escondido nas entrelinhas do texto original. Essa criação nova é o que tornará a narrativa como um todo poderosa.

7. Um estilo de traço pode comunicar? Por quê?

Sim. Porque dentro de um “estilo de traço” existe uma identidade, um olhar e uma percepção narrativa. As possibilidades narrativas dentro de um livro podem criar relações com os mais diversos estilos, e cada um comunicar de forma diferente, porém a harmonia só se dá quando texto e imagem dialogam.

8. O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

Com relação à estilos diferentes de um mesmo autor? Penso que cada livro pede uma narrativa, um conceito narrativo. A incrível Angela Lago fez isso magistralmente ao longo de sua carreira, buscar uma narrativa visual que concatenasse imagem e texto conforme a necessidade que narrativa pedia. Mas evidente que isso não é uma receita de certo ou errado, de como deve ser feito, mas falando por mim, dialogo muito com a forma de Angela pensar neste sentido.

9. O que pensa sobre o projeto gráfico do livro? O quanto ele

influencia na sua produção?

Imagino o projeto gráfico como parte indissociável do livro. O livro só acontece quando narrativa verbal, narrativa visual e o objeto livro estão harmonicamente ligados. A diferença entre um livro relevante e outro que não é, passa pela harmonia deste tripé.

Quando trabalho em um livro que o projeto gráfico não foi conduzido por mim, ou que seja um projeto pré determinado como um template, percebo que cria-se um ruído na narrativa. Quase nunca uma narrativa original está moldada para um projeto gráfico pré estabelecido.

10. É você que elabora o projeto gráfico de seus livros? Por quê? Se não é você: quem faz o projeto gráfico? Você participa do processo? Comente.

Sempre construo o projeto gráfico em meus livros porque essa construção é parte integrante dessas narrativas, são pensadas desde o início para funcionarem juntas.

As vezes sou chamado para criar somente a narrativa ilustrada e muitas vezes recebo um projeto já concebido. Nestas ocasiões tenho mais ou menos liberdade para ramificar esse projeto gráfico. Às vezes fico feliz com o resultado outras vezes nem tanto, mas construir meus próprios projetos gráficos é enormemente mais prazeroso e percebo que contribuo bem mais para um resultado que me encante.

11. Já aconteceu de modificarem o projeto gráfico de algum de seus livros que alterou sua percepção ou leitura? Como se deu? Se não: você acha que alterar a composição gráfica do livro pode modificar sua forma de leitura? Comente.

A feitura de um livro sempre passa por olhares, apontamentos, sugestões de terceiros. Eu particularmente nunca tive um projeto de livro meu alterado, ao menos não radicalmente. Sugestões, ajustes, troca de ideias fazem parte do processo criativo. O livro ilustrado traz esta particularidade onde a narrativa abraça um conjunto. Não é só texto. Não é só imagem, são os dois convergindo para um terceiro elemento que é o livro em si. Se o projeto gráfico não dialogar com a narrativa, não temos o livro. Ou temos um livro equivocado.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa? O que é eficiência no livro literário?

Falando por mim, dentro da minha produção em livros ilustrados, grosso modo: harmonia. O diálogo complementar de texto, imagem e esse resultado dos dois que chamamos de livro.

13. Como você concebe um livro? Por demanda da editora? Por um problema que você observa? Por uma necessidade de se expressar? Outra?

Eu não tenho um processo 100% definido. Existe um caos ordenado na minha produção. O mais importante para mim é estar com a percepção criativa apurada. Tenho um canal criativo muito pulsante e preciso me policiar para focar minha energia criativa em produzir algo de relevância realmente. A sedução é grande para produzir sem parar, mas também é um exercício para o autor perceber o que deve e o que não deve ser publicado.

Quando sou autor único da narrativa verbal e visual, trabalho no meu timing. Tive livros criados em semanas e outros em anos, mas quando sinto que realmente tenho um livro que me agrada, ofereço aos editores. Trabalho com fragmentos de ideias de um mesmo assunto em um projeto que desenvolvo. Este fragmentos vai e vem ao longo de um tempo neste processo. As vezes o livro surge a partir de uma imagem, uma ideia gráfica de projeto de livro... outras vezes de uma frase, de uma observação...

Criar, escrever é uma experiência cumulativa. Um autor nunca parte do zero. O que escrevo é o que transborda, o que me inquieta e sinto desejo em externar.

ANDRÉ NEVES

1. Qual seu critério para escolha de uma determinada técnica de ilustração?

Não me prendo unicamente a uma técnica. Habitualmente uso a mista com uma base no acabamento em acrílico. Mas quando acontece diferente, é a história que pede, não o ilustrador.

2. Você acredita que o material usado na produção do livro pode influenciar o entendimento da narrativa?

Sim, Pode levar o leitor além. As vezes a sensibilidade de um editor é tamanha que

a escolha do ilustrador já se dá pela técnica que geralmente o profissional apresenta. Em relação ao leitor, este pode vivenciar, entender, sentir, experimentar e sonhar se a sensibilidade do ilustrador pegou a melhor forma de contar.

3. A materialidade do livro e a técnica usada também podem afetar a relação entre narrativa visual e verbal e sua significação ou percepção?

Veja bem. A leitura de um livro é uma junção de fatores. Um bom livro para mim é aquele onde o objeto tem sintonia que fideliza elementos da criação artística.

Neste sentido, quando existe um esforço gráfico para melhorar a impressão e o acabamento para melhorar a narrativa imaginada pelo criador visual, certamente reflete nos outros imaginários.

4. Quando deseja expressar determinada ação, sentimento, tempo e espaço que meios utiliza? Cor? Traço? Forma? Papel? Tipografia? Outro?

Todos esses elementos são importantes de acordo com o que será contado. Cada livro é único. Um chuva inteira pode molhar o leitor tanto quando uma gota no canto da página. É a experiência e sensibilidade do ilustrador que será determinante.

5. Já aconteceu de usar uma cor, forma, traço com o intuito de comunicar algo e o resultado ser completamente diferente do esperado? Comente.

Sim, em vários livros. Principalmente a cor. A cor sempre foi um problema. Já vi alterações inacreditáveis. Hoje o parque gráfico mudou e com experimentação e algumas exigências. Acontece bons resultados.

6. Uma narrativa pode ser alterada se utilizar uma paleta, tipografia e outros elementos diferentes da proposta inicial? Comente.

Sim, já aconteceu comigo em algumas reedições. Formato, tipografia, outro papel, mudança das guardas “Paginas ao abrir o livro”, entre outras coisas, mudaram o sentido da história.

7. Um estilo de traço pode comunicar? Por quê?

Sim, porque contar algo é uma sensibilidade que vem atrelada a vivência, maturidade, cultura e experiência de cada um.

8. O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

Particularmente eu gosto. Mas quando esse hibridismo esta associado a uma grande personalidade visual.

9. O que pensa sobre o projeto gráfico do livro? O quanto ele influencia na sua produção?

É de grande importância. Mas infelizmente em relação a parte gráfica de produção ainda estou entre limites do que quero e do que as editoras possibilitam fazer.

10. É você que elabora o projeto gráfico de seus livros? Por quê? Se não é você: quem faz o projeto gráfico? Você participa do processo? Comente.

Sou eu. Porque sinto o livro como um todo. Prefiro fazer do que acompanhar depois em PDF. Além disso, descubro coisas que me fazem mudar, principalmente no texto. Pequenos detalhes.

11. Já aconteceu de modificarem o projeto gráfico de algum de seus livros que alterou sua percepção ou leitura? Como se deu? Se não: você acha que alterar a composição gráfica do livro pode modificar sua forma de leitura? Comente.

Já aconteceu, não concordo e tenho controlado isso na medida do possível. Por respeito ao leitor quero que ele sinta tudo da forma que imaginei. De todas as experiências a que mais me chocou foi no livro “Maria Peçonha”, quando utilizei cores suaves no início da história. Logo nas primeiras páginas apresentei a doçura da personagem em um vestido azul com fundo rosa adornado de flores. Quando recebi o livro o fundo estava em vermelho sangue “alegaram-me não dar leitura no texto” Chaparam todas as texturas em flores em um único tom, agressivo.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa? O que é eficiência no livro literário?

“Livro literário” precisa ter qualidade em todos os sentidos: texto, imagem e gráfico. Em relação a criação para o leitor. O livro tem de ser concebido aberto, entregue aberto, com muitos sentidos, interrogações, com perguntas para o leitor responder do jeito que quiser.

13. Como você concebe um livro? Por demanda da editora? Por um

problema que você observa? Por uma necessidade de se expressar? Outra?

Já foi resposta para todas essas perguntas. Hoje, felizmente, feliz mesmo, pela necessidade de me expressar. E no meu tempo. Hoje meus livros não nascem com data de lançamento.

FÊ

1. Qual seu critério para escolha de uma determinada técnica de ilustração?

Quando entrei em contato pela primeira vez com a computação gráfica há 25 anos atrás fiquei fascinado com os recursos e o desafio que era ilustrar com a nova ferramenta e tendo como resultado a mesma qualidade como se fosse a técnica tradicional de pintura e colagem.

2. Você acredita que o material usado na produção do livro pode influenciar o entendimento da narrativa?

Sim, sem dúvida!

3. A materialidade do livro e a técnica usada também podem afetar a relação entre narrativa visual e verbal e sua significação ou percepção?

A maioria dos livros que crio para os pequeninos são Livros Ilustrados, a narrativa visual e verbal estão sempre em contínuo diálogo.

4. Quando deseja expressar determinada ação, sentimento, tempo e espaço que meios utiliza? Cor? Traço? Forma? Papel? Tipografia? Outro?

Cor é muito importante, mas para mim o mais importante é a proporção emocional, a proporção da criança, emocional e não racional como os adultos costumam enxergar o universo ao seu redor.

5. Já aconteceu de usar uma cor, forma, traço com o intuito de comunicar algo e o resultado ser completamente diferente do esperado? Comente.

Não, geralmente consigo chegar no resultado esperado através destes recursos como cor, forma, traço, etc...

6. Uma narrativa pode ser alterada se utilizar uma paleta, tipografia e outros elementos diferentes da proposta inicial? Comente.

Sim, dependendo da paleta das cores, tipografia, forma que você utiliza na obra muda toda narrativa do conteúdo inicial.

7. Um estilo de traço pode comunicar? Por quê?

Como disse anteriormente, para mim o mais importante é ter a mesma linguagem, o mesmo olhar de uma criança em relação ao seu universo próximo, a proporção emocional da narrativa visual!

8. O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

Acho fascinante, gosto de misturar linguagens!

9. O que pensa sobre o projeto gráfico do livro? O quanto ele influencia na sua produção?

O livro tem que ser pensado como um todo e o projeto gráfico é fundamental, onde vários profissionais atuam com o seu olhar e conhecimento. Para mim, o projeto gráfico influencia para melhor e traz um resultado final excelente.

10. É você que elabora o projeto gráfico de seus livros? Por quê? Se não é você: quem faz o projeto gráfico? Você participa do processo? Comente.

Sim, 99 % dos meus Livros Ilustrados eu que elaboro o projeto gráfico.

11. Já aconteceu de modificarem o projeto gráfico de algum de seus livros que alterou sua percepção ou leitura? Como se deu? Se não: você acha que alterar a composição gráfica do livro pode modificar sua forma de leitura? Comente.

Nunca aconteceu comigo, mas alterar a composição gráfica do livro pode modificar toda forma de leitura e destruir toda idéia inicial do Livro Ilustrado.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa? O que é eficiência no livro literário?

Sem fantasia não há criação, não há literatura Infantil.

13. Como você concebe um livro? Por demanda da editora? Por um problema que você observa? Por uma necessidade de se expressar? Outra?

Para mim, criar um Livro Ilustrado é minha forma de me expressar com o mundo ao meu redor, é deixar a minha criança interna livre, sempre em constante diálogo e interagindo com o universo lúdico e criativo!

ISOL MISENTA

1. ¿Cuál es su criterio para elegir una determinada técnica de ilustración?

Que sea interesante plásticamente y que sirva para narrar la historia que quiero (color, línea, clima general que da esa técnica).

Que seja interessante plasticamente e que sirva para contar a história que eu quero (cor, linha, clima geral que dá essa técnica.)

2. ¿Usted cree que el material usado en la producción del libro puede influenciar el entendimiento de la narrativa?

Por supuesto.

Com certeza.

3. ¿La materialidad del libro y la técnica usada también pueden afectar la relación entre narrativa visual y verbal y su significación o percepción?

Yo creo que sí. La ilustración y el diseño nos llevan a entender ese texto de maneras diversas.

Eu creio que sim. A ilustração e o desenho nos levam a entender esse texto de maneiras diversas.

4. ¿Cuándo desea expresar determinada acción, sentimiento, tiempo y espacio qué recursos utiliza? Color? Línea? Papel? La tipografía? Otro?

Me concentro bastante en la expresividad de los personajes, y luego en la línea (más densa, más liviana), en la forma de aplicar el color...

Eu me concentro muito na expressividade dos personagens, e coloco na linha (mais densa, mais clara), na forma de aplicar a cor ...

5. ¿Ha pasado de usar un color, forma, línea con el fin de comunicar algo y el resultado es completamente diferente de lo esperado? Comentar.

La verdad es que no soy consciente de que haya pasado.

A verdade é que não estou ciente de que tenha acontecido.

6. ¿Un relato puede ser modificado si usa una paleta, la tipografía y los otros elementos diferentes de la propuesta inicial? Comentar.

Sí, creo que hay elementos que hacen que una lectura pueda ser más graciosa o más solemne, más dramática o más liviana.

Sim, acredito que há elementos que tornam a leitura mais graciosa ou mais solene, mais dramática ou mais leve.

7. ¿Un estilo de línea puede comunicarse? ¿Por qué?1 respuesta

La línea puede tener una impronta más salvaje o más académica, y eso creo que tiene que ver con la opinión del ilustrador acerca de lo que cuenta. Nos muestra una sensibilidad y le da un ritmo particular a una ilustración.

A linha pode ter uma impressão mais selvagem ou mais acadêmica, e acho que tem a ver com a opinião do ilustrador sobre o que conta. Mostra uma sensibilidade e dá um ritmo particular a uma ilustração.

8. ¿Qué piensa sobre el hibridismo de imagen, texto y proyecto gráfico en el libro infantil?

Me parece que es muy poderosa la combinación de palabra e imagen. Hay obras muy poéticas, muy profundas y vanguardistas en este momento en el campo de los libros, comics, animación y arte de galerías que usan un lenguaje mixto.

Eu acho que a combinação de palavra e imagem é muito poderosa. Há trabalhos muito poéticos, muito profundos e de vanguarda no momento no campo dos livros, quadrinhos, animação e galeria de arte que usam uma linguagem mista.

9. ¿Qué piensa sobre el proyecto gráfico del libro? ¿Cuánto influye en su producción?

Supongo que habla del diseño del libro. Creo que es parte del disfrute estético del libro, y que también ordena el discurso estético para el lector. Yo diseño mis libros porque me gusta trabajar con esa presentación ante el lector, de la obra. Es parte del discurso.

Suponho que está falando sobre o design do livro. Eu acho que faz parte do prazer estético do livro, e que também ordena discursos estéticos para o leitor. Eu faço o design dos meus livros porque gosto de trabalhar com essa apresentação antes do leitor, do trabalho. Faz parte do discurso.

10. ¿Es usted que elabora el proyecto gráfico de sus libros? ¿Por qué? Si no es usted: ¿quién hace el proyecto gráfico? ¿Usted participa en el proceso? Comentar.

Soy yo, por lo antes mencionado.

Sou eu, mencionei anteriormente.

11. ¿Ya ha pasado de modificar el proyecto gráfico de alguno de sus libros que alteró su percepción o lectura? ¿Cómo se dio? Si no: ¿crees que cambiar la composición gráfica del libro puede modificar su forma de lectura? Comentar.

Creo que hay libros (por ejemplo mi libro “tener un patito es útil”, que no pueden funcionar bien si el diseño cambia. Porque está pensado TAMBIÉN desde el diseño como vehículo de comunicación.

Acho que há livros (por exemplo, meu livro “Ter um patinho é útil”, que não funciona bem se o design mudar, porque foi pensado TAMBÉM no design como veículo de comunicação.

12. ¿Qué necesita un libro para comunicar de forma eficiente una narrativa? ¿Qué es la eficiencia en el libro literario?

Supongo que en una obra podemos decir que es eficiente cuando funciona, o sea que llega al lector con una comunicación fluida. Las herramientas que tiene el creador llegan a contar y a sensibilizar al lector de la manera en la que el autor lo quiso. Que el libro, un objeto silente, impreso sólo con tintas, pueda evocar algo ya es una maravilla.

Suponho que em um trabalho podemos dizer que é eficiente quando funciona, ou seja, alcança o leitor com uma comunicação fluida. As ferramentas que o criador

passou a contar e a sensibilizar o leitor da maneira que o autor queria. Que o livro, um objeto silencioso, impresso apenas com tintas, possa evocar algo, já é uma maravilha.

13. ¿Cómo concibe un libro? ¿Por demanda de una editorial? ¿Por un problema que usted observa? Por una necesidad de expresarse? Otra?

Bueno, son varias cosas. Me hace bien estar haciendo algo que me apasiona hacer, cuando no lo hago, me deprimó. También me hace feliz saber que eso es mi trabajo y que va a ser editado y me van a pagar por ello. Y también me entusiasma pensar que hay un público que disfrutará lo que yo pueda ofrecer. Las ideas que pongo en el libro tienen que ver con cosas que observo, que me atraen (una historia, una técnica) y que me gustaría investigar en una obra. Luego veo que el libro llega a sus lectores de maneras que no me hubiera imaginado, y eso también me entusiasma para seguir haciendo lo que hago y buscar en mí misma y los demás argumentos e ideas para desarrollar.

Bem, eles são várias coisas. É bom para mim estar fazendo algo que eu amo fazer, quando eu não faço isso, fico deprimida. Também fico feliz em saber que este é meu trabalho e que será editado e receberei por isso. E também estou animada em pensar que há um público que vai aproveitar o que posso oferecer. As ideias que coloco no livro têm a ver com coisas que observo, que me atraem (uma história, uma técnica) e que gostaria de investigar em um trabalho. Então vejo que o livro alcança seus leitores de maneiras que eu não imaginaria, e isso também me estimula a continuar fazendo o que faço e a procurar por mim mesma e pelos outros argumentos e ideias a serem desenvolvidos.

LEO CUNHA

1. Qual seu processo de criação de texto?

Variável. Às vezes parto de um personagem, outras vezes parto de uma situação.

2. O que acredita que o texto precisa ter imprescindivelmente?

Surpresa; cuidado com a linguagem.

3. O que somente o texto é capaz de transmitir?

Os pensamentos do personagem ou narrador; os jogos de linguagem.

4. Como você vê a relação do texto e da imagem?

Relação de diálogo e estímulo mútuo.

5. Você escolhe o ilustrador? Se sim: qual seu critério para escolha? Se não: acha que deveria participar da escolha? Por quê?

Depende da editora. Algumas dão liberdade ao escritor para indicar um ilustrador. Os critérios variam: o estilo, o humor, a leveza, a capacidade narrativa do ilustrador etc.

6. Costuma dialogar com o ilustrador sobre as ilustrações e projeto gráfico do livro?

Sempre que possível. Mas sempre confio na intuição e na capacidade do ilustrador.

7. A materialidade do livro e a técnica usada também podem afetar a relação entre narrativa verbal e visual e sua significação ou percepção desta?

Sim.

8. Já aconteceu de a imagem e o projeto gráfico o surpreender com algo completamente ou parcialmente diferente do esperado? Como foi?

Quase sempre. Acho ótimo quando a ilustração ou o design me surpreendem. Sinal de que será um livro mais rico e com mais sentidos.

9. O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

Não sei se entendi a pergunta. Se você se refere à mistura de técnicas, acho interessante, se feita com cuidado e propósito. A mistura somente pela mistura pode parecer gratuita ou confusa.

10. O projeto gráfico do livro influi na elaboração prévia da sua produção de alguma forma?

Dependendo do livro, sim, quando o texto já é criado pensando em questões como paginação, distribuição espacial do texto e imagem etc.

11. Já aconteceu de alterarem o projeto gráfico de algum livro seu que no seu entender modificou seu texto? Se sim: como se deu? Se

não: você acha que isso poderia ocorrer?

Já ocorreu de eu não concordar com a paginação proposta. Junção na mesma página de textos que deveriam estar em páginas separadas, por exemplo. Ou excesso de imagens que “sufocava” o texto. Mas é raro: ocorreu 3 ou 4 vezes, em 60 livros.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa?

Várias coisas. O texto deve estar bem estruturado, fluente, sem exageros nem lacunas (a não ser as lacunas propositais) Deve haver um diálogo e um estímulo mútuo entre texto, ilustração e design.

LETÍCIA SARDENBERG

1. Qual seu processo de criação de texto?

Leio muito mais do que escrevo, e, embora eu não seja uma pessoa metódica, escrevo com constância ao fim dos afazeres ou nos intervalos entre eles. Meu processo de escrita não segue um padrão regular. Há vezes em que as ideias vêm definidas; noutras, nem tão claras assim, como se fossem pistas, querendo ser descobertas. Podem surgir em forma de imagens ou de palavras e até frases. E não tem hora certa para isso acontecer, pode ser no meio da noite, por exemplo. Por isso, várias vezes, já me levantei da cama, enquanto a casa dormia, só para anotar minhas ideias, sob pena de não me lembrar mais delas, quando acordasse pela manhã. Tudo ao meu redor pode me inspirar na criação de uma história, e não apenas minhas próprias ideias, como, por exemplo, livros, filmes, séries e cenas do cotidiano, fertilíssimo, por sinal.

2. O que acredita que o texto precisa ter imprescindivelmente?

Penso que qualquer assunto pode ser tema de uma história, até mesmo de uma história para crianças -- a realidade costuma ser muito mais dura do que a ficção e a ficção as ajuda a enfrentar a realidade. Por maior que seja o tabu em torno, ou por mais absurdo que pareça ser, o que um texto não pode prescindir é de coerência. Se a narrativa não sustentar uma coerência sólida, deixa de transmitir credibilidade e sua leitura perde o sentido para o leitor. É preciso saber “o que” se vai contar e “como” contar.

3. O que somente o texto é capaz de transmitir?

Um texto jamais se encerra em si mesmo ao ser lido. Ele passa a povoar de maneira única o imaginário de seus leitores, que o processam a partir de suas vivências e percepções particulares. O ato de ler provoca no leitor uma expansão, a fim de que possa receber uma gama de novos pontos de vista, de novas ideias, enfim, de uma nova realidade com a qual ele passa a interagir, na medida em que sentimentos, imagens e reflexões afloram em consequência da leitura. Assim sendo, de maneira singular, um texto lido “continua” em seus leitores, que são também -- por que não? -- seus co-criadores. Inegavelmente, as palavras têm um enorme poder transformador, e as obras literárias têm, portanto, esse poder de humanização, agindo tanto no intelecto, como no campo sentimental.

4. Como você vê a relação do texto e da imagem?

A relação do texto e da imagem, no meu entender, é de interdependência, apesar de conservarem seu caráter individual. Ainda que cumpram seu papel autonomamente, quando em comunhão narrativa, ambos se complementam de maneira inextricável, como os dois lados de uma mesma moeda, de maneira a enriquecer a história, agregando mais valor a ela.

5. Você escolhe o ilustrador? Se sim: qual seu critério para escolha? Se não: acha que deveria participar da escolha? Por quê?

De maneira geral, quando não se trata de autopublicação, é a casa editorial que escolhe o ilustrador, mas nada impede que o escritor indique um artista de sua preferência.

No meu caso, em particular, quando da publicação de “Minissaia, batom e futebol” (2011), meu 1º livro publicado pelo Grupo Editorial Zit, em formato físico, a sugestão da ilustradora e escritora Ana Raquel para ilustrar partiu da editora e eu aceitei; não participei do processo de ilustração. Em “Eu, meu cachorro e meus pais separados” (2013), meu 2º livro publicado pela mesma editora, em formato físico, tive a chance de trocar ideias durante o processo com Patricia Melo, designer e escritora, autora da capa e do projeto gráfico.

No 3º livro publicado pelo Grupo Editorial Zit, “Coração de inverno, coração de verão” (2017), o 4º na ordem cronológica, soube da escolha do ilustrador e escritor, Alexandre

Rampazo, mas não participei do processo. Felizmente, fiquei bastante satisfeita com o resultado dos três livros em questão; os ilustradores são supertalentosos e narraram em imagens que superaram minhas expectativas.

Meu 3º livro, “Lágrimas agrestes”, foi publicado de forma autônoma, no formato e-book, pela Amazon, em 2016. Fui eu mesma quem escolheu a capista, a também escritora Bia Carvalho, que fez um belo trabalho.

Por fim, meu 5º livro, “A menina e a árvore”, publicado pela nova editora Quase Oito, fez um caminho diferente. Convidei a escritora e ilustradora, Luciana Peralva, para fazer a capa e as ilustrações e depois enviamos o PDF para ser avaliado. Foi tão bem aceito, que poucos meses depois saiu sua publicação.

6. Costuma dialogar com o ilustrador sobre as ilustrações e projeto gráfico do livro?

Como disse antes, nem sempre sou eu quem escolhe o ilustrador. Nas duas vezes em que escolhi, levei em conta seu trabalho anterior. Mas, quando não for possível escolher, penso que o escritor deveria ter a liberdade de optar por participar do processo de ilustração desde o início, não no sentido de guiar o ilustrador, mas de manifestar seu agrado ou desagrado com essa ou aquela imagem, pois da mesma forma que o escritor pode ficar satisfeito, pode não ficar. Esse é meu entendimento de parceria.

7. A materialidade do livro e a técnica usada também podem afetar a relação entre narrativa verbal e visual e sua significação ou percepção desta?

O texto afeta a narrativa imagética e vice-versa. É uma comunhão de duas linguagens diversas narrando uma mesma história. E, no meu entender, a imagem pode, inclusive, conter informações que não estejam explícitas no texto ou até sejam insuspeitas, desde que se harmonizem com a história que está sendo contada. Isso é a liberdade de criar dentro de um contexto. Até mesmo o formato do livro, físico ou digital, afeta de maneiras diferentes a percepção narrativa do mesmo.

Acredito que o livro físico, devido à possibilidade de ser tocado e também devido ao cheiro do papel, intensifique a experiência da leitura.

8. Já aconteceu de a imagem e o projeto gráfico o surpreender com

algo completamente ou parcialmente diferente do esperado? Como foi?

Conforme já foi dito, fiquei bastante satisfeita com o resultado final de todos os meus livros. Mas, como meu 1º livro, “Minissaia, batom e futebol”, aconteceu um fato curioso. Fui totalmente surpreendida com a capa, que é um campo de futebol de grama bem verde e um par de sapatilhas de balé cor de rosa, pois cheguei a sonhar com esta capa! Isso é o que chamo de conexão, já que não troquei nem sequer uma palavra com a ilustradora a respeito. Só que, no meu sonho, havia também uma bola, que a ilustradora chegou a pensar em por, mas acabou decidindo tirar para não beirar o óbvio.

9. O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

10. O projeto gráfico do livro influi na elaboração prévia da sua produção de alguma forma?

Até agora, isso não aconteceu.

11. Já aconteceu de alterarem o projeto gráfico de algum livro seu que no seu entender modificou seu texto? Se sim: como se deu? Se não: você acha que isso poderia ocorrer?

Projeto gráfico, não. mas, se acontecesse, e eu entendesse que, de alguma forma, colidia com meu texto, tentaria dialogar.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa?

Um livro, independentemente da história que está sendo contada nele, precisa fisgar o leitor logo nas primeiras páginas. É preciso que o leitor se interesse pelo que está por vir e queira virar a página. Para tanto, o mais importante não é que a história seja mirabolante, nem cheia de reviravoltas e tal e coisa; a meu ver, além do domínio da escrita, a maneira de narrar e a linguagem perspicaz, adequada à faixa etária do público ao qual é dirigido, é que fazem um bom livro.

MARJOLAINE LERAY

1. What is your criterion for choosing a particular illustration technique?

I have affinity with colored pencils. I like it because I can place lines of drawings on top of each others and we still see the previous drawing (that don't cover the previous one). And I like when we can see how a drawing is built. And: the colour pencils don't squeak. It's important the sound produce by a tool. Especially because I draw very very fast, and I press my pencil very strong on the paper.

Eu tenho afinidade com lápis de cor. Eu gosto disso porque posso colocar linhas de desenhos em cima uns dos outros e nós vemos o desenho anterior (que não cobre o anterior). E eu gosto quando podemos ver como um desenho é construído. E os lápis de cor não rangem. É importante que o som seja produzido por uma ferramenta. Especialmente porque desenho muito muito rápido, e pressiono meu lápis muito forte no papel.

2. Do you believe that the material used in the production of the book can influence the understanding of the narrative?

Of course. In the same way as the angle, the choice to make personification with object and animal or not, the colors, etc. The same subject represented with oil paints or scribble will not have the same signification or impact.

Claro. Da mesma forma que o ângulo, a escolha de fazer personificação com objeto e animal ou não, as cores, etc. O mesmo assunto representado com tintas a óleo ou rabiscar não terá o mesmo significado ou impacto.

3. Can the materiality of the book and the illustration technique affect the relationship between visual and verbal narrative and its meaning or perception?

I'm not sure to understand this question. By materiality, you mean the size of the book, the paper grammage, or possible shape cutting ?

Não tenho certeza de entender essa questão. Por materialidade, você quer dizer o tamanho do livro, a gramatura do papel ou o possível corte de forma?

4. What kind of resource (color, line, form, paper, typography, other) do you use for expressing certain action, feeling, time and space?

Anger : thick lines scribble Problem, boredom : absence of colours

Raiva: linhas grossas rabiscar. Problema, tédio: ausência de cores

5. Have you ever used a color, shape, trace to communicate something and the result was completely different than expected? Why do you believe this happened?

Sometimes, people who see my books think it's for childrens. In that it will be a sweet little story about sweet little things for always sweet little innocent childrens. And it's not what I want to communicate. But I think it's because I do some clumsy drawings. A little like a children will do. But the misunderstanding is perhaps in the vision certains people have of childhood.

Às vezes, as pessoas que vêem meus livros acham que é para crianças. Na medida em que será uma pequena história doce sobre pequenas coisas doces para sempre pequenas e inocentes crianças inocentes. E não é o que eu quero comunicar. Mas acho que é porque faço alguns desenhos desajeitados. Um pouco como as crianças farão. Mas o mal-entendido talvez esteja na visão que as pessoas têm da infância.

6. Do you believe that a narrative can be changed if you use a different color palette than the one originally proposed or requested? Why?

Yes. For my last book, the text was about a flowery colorful caravan. It was a beautiful text, with a lot of vocabulary, details and assonance. And I've been asked to do a flowery colorful caravan. But I won't. Because as an illustrator I'm not here to stick to the words. I'm here to expose a different reading of the text. So I have done a red scribble caravan, because my commitment was to show only the essential off balance of the finely crafted text.

Sim. Para o meu último livro, o texto era sobre uma caravana colorida e florida. Era um texto bonito, com muito vocabulário, detalhes e assonância. E me pediram para fazer uma caravana colorida e florida. Mas eu não vou. Porque, como ilustradora, não estou aqui para manter as palavras. Estou aqui para expor uma leitura diferente do texto. Então eu fiz uma caravana de rabiscos vermelhos, porque o meu compromisso era mostrar apenas o desequilíbrio essencial do texto finamente trabalhado.

7. Can a line style communicate? Why?

Yes I think. The line could be uncertain. We can see if the illustrator had to go back

over her drawing. Or if a lot of energy (positive or negative) is unload on the line.

Sim eu acho. A linha pode ser incerta. Podemos ver se o ilustrador teve que voltar ao desenho dela. Ou se muita energia (positiva ou negativa) é descarregada na linha.

8. What do you think about language hybridity?

I don't understand the question.

Eu não entendi a questão.

9. What do you think about the graphic design of the book? How much does it influence the elaboration of your production?

I've to know if a drawing will be place in a little place or in full page. Just to be coherent. And also what will be in the opposite page, or around, to be sure it will be understand.

Eu tenho que saber se um desenho será colocado em um pequeno lugar ou em página inteira. Apenas para ser coerente. E também o que será na página oposta, ou em volta, para ter certeza de que será compreendido.

10. Do you develop the graphic design of your books? Why? If not, who develops it? Are you involved in the process? Why?

I do the graphic design of my books. First because I'm also a graphic designer. Second, because the arrangement and the size of the drawings is important. You see, I do a lot of little drawings and hand written text. So I assemble it myself and I do the text positionning to produce the final work I want. It's a building work and I'm the only one who have the complete plan for each pieces of scribble to go well.

Eu faço o design gráfico dos meus livros. Primeiro porque também sou designer gráfico. Em segundo lugar, porque o arranjo e o tamanho dos desenhos é importante. Você vê, eu faço muitos pequenos desenhos e textos escritos à mão. Então, eu mesmo o componho e faço o posicionamento do texto para produzir o trabalho final que quero. É um trabalho de construção e eu sou o único que tem o plano completo para cada peça de rabisco se encaixar bem.

11. Do you have any book in which the graphic design was modified and this has changed the perception and reading of the book in some way? Why?

Yes, but for the moment it only have changed the temporality and the importance of some scene.

Sim, mas no momento isso só mudou a temporalidade e a importância de alguma cena.

12. What does a book need to communicate effectively a narrative?

An illustrator who understand the meaning of the text and want to communicate it. Suspense during the flip of the page.

Um ilustrador que entende o significado do texto e deseja comunicá-lo. Suspense durante o virar da página.

13. How do you conceive a book? For demand of the publisher? For a problem that you observe? For a need to express? Other?

It depend. One of your three propositions most off the time. Or because an author propose me an interessant text.

Depende. Uma de suas três proposições na maior parte do tempo. Ou porque um autor me propõe um texto interessante.

RENATO ALARCÃO

1. Qual seu critério para escolha de uma determinada técnica de ilustração?

Em geral a temática do livro sugere não somente a técnica mas o estilo.

2. Você acredita que o material usado na produção do livro pode influenciar o entendimento da narrativa?

Não creio que a palavra aqui seja entendimento, mas fruição, envolvimento do leitor.

3. A materialidade do livro e a técnica usada também podem afetar a relação entre narrativa visual e verbal e sua significação ou percepção?

Com certeza.

4. Quando deseja expressar determinada ação, sentimento, tempo e espaço que meios utiliza? Cor? Traço? Forma? Papel? Tipografia?

Outro?

Todos esses elementos, quando formam um todo coeso e bem fundamentado, colaboram de forma orquestral na sinfonia do livro ilustrado.

5. Já aconteceu de usar uma cor, forma, traço com o intuito de comunicar algo e o resultado ser completamente diferente do esperado? Comente.

Em 23 anos de profissão nunca tive a oportunidade de receber este feedback dos leitores.

6. Uma narrativa pode ser alterada se utilizar uma paleta, tipografia e outros elementos diferentes da proposta inicial? Comente.

Nunca vivi a experiência de receber um projeto acompanhado de alguma orientação neste sentido.

7. Um estilo de traço pode comunicar? Por quê?

Claro. O desenho comunica em níveis além da percepção imediata e cerebral. Muitas vezes a expressão do ilustrador atinge interpretações subjetivas e viscerais, evocam estados de espírito e memórias latentes.

8. O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

Não entendi exatamente o que sua pergunta busca. Entendo por Hibridismo a formação de palavras por elementos pertencentes a línguas diferentes. Seria o hibridismo em imagens a técnica de colagem, a ilustração que traz elementos de outras culturas? Se for isso acho interessante. A depender do que o texto a ser ilustrado sugere, quanto mais misturado melhor.

9. O que pensa sobre o projeto gráfico do livro? O quanto ele influencia na sua produção?

É fundamental. Um projeto gráfico ruim é a ruína de um livro, mesmo que tenha lindas ilustrações. Já vi acontecer muito.

10. É você que elabora o projeto gráfico de seus livros? Por quê? Se não é você: quem faz o projeto gráfico? Você participa do processo? Comente.

Ocasionalmente sim. Em outros casos é o pessoal da editora. Em geral me enviam o

PDF final para dar feedback.

11. Já aconteceu de modificarem o projeto gráfico de algum de seus livros que alterou sua percepção ou leitura? Como se deu? Se não: você acha que alterar a composição gráfica do livro pode modificar sua forma de leitura? Comente.

Neste mês tive um entrevista com uma editora de artes que colorizou uma ilustração minha sem permissão. Escrevi para eles e disse: “Isto é um profundo desrespeito ao meu trabalho. Sejam profissionais e nunca mais façam isso.” Pediram desculpas. O Photoshop criou um monstro! Editoras se acham no direito de interferir no trabalho do ilustrador.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa? O que é eficiência no livro literário?

O chamado “pacing” ou o encaminhamento sequencial da narrativa, é um elemento fundamental para esta fruição da história e suas imagens. Um bom design e projeto gráfico é também fundamental. Deve ser como o oxigênio: invisível e absolutamente necessário.

RENATO MORICONI

1. Qual seu critério para escolha de uma determinada técnica de ilustração?

Ultimamente tem sido um critério conscientemente subjetivo, um mergulho solitário na obra e naquilo que ela suscita na minha mente. Não é uma escolha clara e objetiva na maior parte das vezes. Pode até ser em alguns casos, como já houve, aonde eu sabia o estilo exato que iria trabalhar antes mesmo de começar a rascunhar a obra. Mas na maior parte dos casos não é assim. Confesso que sempre fico em dúvida se a técnica eleita foi a melhor solução. Se a opção por uma forma em detrimento de outra foi a mais acertada. Mas, no fim das contas, para mim o estilo é o retrato de um local e de um momento, por isso ele varia de acordo com a obra em que adentro e com o momento em que vivo.

2. Você acredita que o material usado na produção do livro pode influenciar o entendimento da narrativa?

A comunicação do livro é polifônica por natureza. Mesmo que o suporte não seja considerado nessa comunicação, ele o faz sem que se queira. Creio, porém, que no mundo editorial ele atinge seu ponto alto de comunicação, sua maturidade como elemento narrativo, na chamada literatura infantil. Mais especificamente no picturebook (opto pelo termo em inglês por considerá-lo mais próximo da ideia que tenho desse tipo de obra, algo que as traduções em português não contemplam). Chamo de maturidade a consciência e domínio da voz narrativa, do adequado - ou inadequado - uso do formato, gramatura, espessura, cor, impressão, quantidade de páginas etc. Digo inadequado, pois a materialidade de alguns picturebooks contesta as caixinhas (prateleiras, estantes, mercado e mentes) construídas para abrigá-los. Agora, mesmo que essas escolhas sejam subjetivas, tal qual a questão do estilo que relatei na pergunta anterior, elas estão na mente de quem cria livros para a infância.

3. A materialidade do livro e a técnica usada também podem afetar a relação entre narrativa visual e verbal e sua significação ou percepção?

4. Quando deseja expressar determinada ação, sentimento, tempo e espaço que meios utiliza? Cor? Traço? Forma? Papel? Tipografia? Outro?

Alguns teóricos categorizam, definem o livro dessa forma: uma sequência de espaço e tempo. Uma página dupla aberta é um espaço, mas é tempo também. Agora, que tipo de tempo é esse? Ele é fixo, um momento congelado, em pausa? Não necessariamente, porque esse espaço e esse tempo são mutuamente alterados por meio aquilo que está inserido neles, seja um texto, uma foto, uma pintura ou mesmo o nada (qual a representação visual do nada? Wolf Erlbruch expõe seu nada visual no livro Criação). O espaço então permite com que o tempo seja alterado de acordo com o que se coloca nele. Exemplifico: uma página dupla do livro Bocejo tem uma duração de tempo maior que uma dupla do livro Bárbaro. Pelo menos foi essa minha intenção ao criar esses livros. Isso se dá pela quantidade de elementos na página, seus cenários, até mesmo o estilo ou técnica utilizados contribui para a alteração do tempo de uma página.

Algumas iluminuras medievais já questionavam o tempo e o espaço dos livros aonde foram inseridas. Colocando num só cenário várias ações de um mesmo personagem – sujeito saindo do palácio, passa pelo campo, entra numa taverna - amplia-se a noção de espaço e tempo de uma página. Essa fragmentação do tempo num mesmo

ambiente ou espaço é comum, por exemplo, nas páginas de quadrinhos.

Agora, existem casos em que alteração do espaço e do tempo do livro se dá pela simples alteração do material. Bruno Munari fez isso com maestria quando usou páginas transparentes no miolo de seu livro *Nevoeiro de Milão* (*Nella Nebbia di Milano*). O uso desse simples recurso faz com que se veja o livro de maneira diferente. Uma página dupla transparente não é bidimensional, mas revela a tridimensionalidade do livro. Vejo as imagens em primeiro, segundo e terceiro planos. O desenho de Munari ganhou a tridimensionalidade buscada pelos artistas do Renascimento. É, porém, ao contrário de Massaccio ou Piero Della Francesca, uma profundidade do suporte e não da linha.

Agora, quando falo em profundidade estou falando de espaço. E como a transparência do papel afeta o tempo? Quando Munari elege esse tipo de papel transparente, ele revela o futuro para o leitor, pois a transparência faz com que a gente veja o que está por vir. A sequência de papéis transparentes de Munari transforma simples leitores em videntes.

5. Já aconteceu de usar uma cor, forma, traço com o intuito de comunicar algo e o resultado ser completamente diferente do esperado? Comente.

Uma diferença gritante, oposto daquilo que eu esperava, não me recordo de nenhum.

O objetivo final da comunicação é levar uma mensagem. Não necessariamente uma mensagem clara, direta. Pode ser fechada, não compreensível.

Pela minha experiência em criar narrativas visuais, percebo que as imagens são mais abertas a outras interpretações que as palavras. Um livro como o *Bárbaro* - livro cuja história é contada por imagens – que mostra um guerreiro como protagonista inicial, que enfrenta vários perigos, mas que se revela um menino num carrossel ao fim, é bom exemplo para falar sobre essa abertura das imagens. Quase no final do livro aparece uma figura gigante, um ser barbado que estende as mãos para o bravo guerreiro e que o faz chorar. E na página seguinte a gente vê o ser barbado menor, do tamanho de um homem, carregando uma criança que chora. Quando a gente faz o espelhamento, a relação entre as imagens, o ser gigante que vem pegar esse bárbaro passa a ser um pai e o guerreiro se transforma no filho chorando. Muitos leitores interpretam dessa forma. Mas não há nada que impeça um outro tipo de interpretação. O homem e barba pode ser o tio do menino, um professor, um sequestrador, um

funcionário do parque de diversão.

Esse silêncio, essa ausência de informação, foi fundamental na criação desse livro. A surpresa que ele apresenta no final não seria possível se fosse narrado por meio da palavra escrita ou falada. As diferentes leituras e interpretações desses silêncios não maculam a comunicação que pensei para essa obra. Ao contrário, pois a alma dessa obra é sua abertura.

6. Uma narrativa pode ser alterada se utilizar uma paleta, tipografia e outros elementos diferentes da proposta inicial? Comente.

Sim. É por isso que eu entendo no livro, especialmente nos picturebooks, o papel do chamando ilustrador não é fazer imagens, mas criar e coordenar as vozes narrativas da obra. Por isso eu acho que a palavra ilustração não cabe mais para os artistas que trabalham com esse tipo de livro. O termo ilustração é limitado. Edith Derdyk , num artigo para a revista Emília, fala um pouco sobre a origem desse termo, as possíveis conotações que ele pode ter. Resumidamente, a palavra ilustração está relacionada à iluminação, à revelação, a uma explicação. Ilustrar é, portanto, trazer à luz e aquilo que não ficou claro. Ilustração adjetiva a imagem e a diminui. Imagem pode ser luz e sombra. Pode revelar ou esconder. Assim como a palavra. Por isso, a partir daqui, vou chamar o ilustrador de artista visual.

Mas voltando então à pergunta, o artista visual que cria livro tem que pensar em sua narrativa total, pensar em sua polifonia. Muitas vezes ele vai ser o regente da orquestra que vai saber a hora de cada voz aparecer, ampliar seu volume ou silenciá-la. Mas, veja, quando falo isso estou pensando nos picturebooks. Isso muda totalmente num livro tradicional.

7. Um estilo de traço pode comunicar? Por quê?

8. O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

9. O que pensa sobre o projeto gráfico do livro? O quanto ele influencia na sua produção?

10. É você que elabora o projeto gráfico de seus livros? Por quê? Se não é você: quem faz o projeto gráfico? Você participa do processo? Comente.

De uns dez anos pra cá, praticamente 99% dos livros que eu fiz elaborei um projeto gráfico. Essa necessidade de fazer também o projeto gráfico tem a ver com o meu entendimento sobre a forma de comunicação que a obra total vai ter. Eu gosto de ressaltar, de explicitar a voz do objeto na comunicação. Quando digo explicitar, não estou falando somente de colocar em evidência o livro e suas características e de fazer com que o leitor o perceba a toda hora, a todo o momento. Torná-lo imperceptível quando necessário é também parte desse pensamento da voz do objeto livro. A voz do discurso é construída pelo que se fala e pelo silêncio. O livro é uma obra composta de elementos diversos que dialogam.

11. Já aconteceu de modificarem o projeto gráfico de algum de seus livros que alterou sua percepção ou leitura? Como se deu? Se não: você acha que alterar a composição gráfica do livro pode modificar sua forma de leitura? Comente.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa? O que é eficiência no livro literário?

No livro autoral - e me refiro ao livro autoral exclusivamente, não ao didático ou informativo que tem outros objetivos - a liberdade é o princípio fundamental para criação. Ele foge de qualquer ideia de eficiência e função.

Toda criação é um processo de escolhas. É um jogo que acontece enquanto estamos produzindo. Um livro se faz fazendo, ele não está pronto na cabeça. Na mente está o desejo. A obra nasce quando a tinta toca o tecido.

Qualquer regra na criação pode interromper uma boa comunicação, pode interromper o processo de criação, não existe fórmula para criação. Um livro confuso pode ser eficiente. Diferentemente de um livro didático ou de uma placa de trânsito que não pode ser confusa. No livro “Maria Bethânia Guerreira Guerrilha”, do Reynaldo Jardim, ele conscientemente rompeu com a regra do bom design, utilizando todos os tipos de fontes disponíveis da gráfica do Jornal do Brasil, onde trabalhava, e onde imprimiu o livro. Se a regra do bom livro era não usar mais de dois ou três tipos de fontes, ele usou todas. E essa comunicação foi totalmente eficiente para o contexto que foi criado o livro, durante a ditadura. É um livro que rompe com as regras, e cria uma comunicação mais forte, num momento que o país vivia sobre a imposição de normas. É uma atitude isso, tem a ver com a atitude do artista.

Outra referência desse tipo de licença poética é o livro “Cântico dos Cânticos”, de

Ângela Lago. Ela também infringe uma regra do design que é não usar o centro do livro, a dobra do livro para colocar informações importantes. E o ápice está no meio do tempo e o do espaço do livro, ela coloca a ação principal ali. A comunicação dele é toda amarrada numa ruptura de regras: não há parte de cima, parte de baixo, primeira ou página final, por exemplo. Ela faz uma ruptura com a narrativa, ruptura de padrão de gênero – homem e mulher alternam suas posições de acordo com a forma de leitura escolhida pelo leitor.

13. Como você concebe um livro? Por demanda da editora? Por um problema que você observa? Por uma necessidade de se expressar? Outra?

Crio meus livros por diversas necessidades, sejam elas de expressão individual, baseadas em algo que me tocou, inspirou, incomodou. Ou mesmo necessidade de sobrevivência. Os livros me dão a oportunidade de levar pra fora o que se passa em minha cabeça e trazer pra dentro o que sacia o meu estômago.

ROGER MELLO (Respostas transcritas do áudio enviado pelo autor)

1- Qual o seu critério para escolha de uma determinada técnica de ilustração?

Interessante você perguntar isso! Porque pra mim, todos os elementos que fazem parte da criação do livro são elementos narrativos. A cor é um personagem, a diagramação é um personagem, e acima de tudo, todos são personagens. Eu gosto de trabalhar com a arte narrativa, principalmente por causa do personagem! Então pra mim tudo é personagem, cor, forma, suporte, tipo de papel, a forma do livro... tudo é personagem! Meu critério para escolha de uma determinada técnica também entra como se fosse um atributo de um personagem. Nem sempre um livro começa pelo texto verbal, às vezes, eu vou usar em vez de texto (**uma imagem***), porque a palavra texto pra mim também vem de tessitura, e, portanto ela é imagética. Também o texto pode ser verbal ou visual.

Então a visualidade deste texto verbal ele vai ser influenciado pela matéria, pelo substrato de que ele fala. Um exemplo bem ilustrativo disso é o livro "Meninos do Mangue", ele foi criado a partir da observação de um filme "O ciclo do caranguejo" (uma adaptação, em forma de documentário, da crônica "O Ciclo do Caranguejo", de Josué de Castro) do Adolfo Lachtermacher, no qual eu fiz a direção de arte. Eu

sempre tive uma aproximação, uma ligação com o mangue, até mais do que com o mar, apesar de também ser apaixonado pelo mar.

Apesar que o livro não fica falando dos problemas do mangue, assim como o livro Carvoeirinhos também não, mas mostra a aproximação entre os moradores do mangue de Recife e os caranguejos, símbolo da espécie adaptada do local. O contexto social, aquele lugar poluído, os problemas, as questões, elas não estão no texto, o que daria um caráter panfletário. Como eu fujo desse caráter panfletário, e procuro privilegiar o caráter literário, artístico, então esses elementos fazem parte da ambiência.

Então o lixo, o mangue foi feito com pedaço de papel, pedaço de plástico, pedaços de coisas, com refugos, a matéria do próprio substrato que seria o plástico colado no papel, entulhado. Ele surge como um elemento narrativo que constitui o personagem livro, o personagem catador de caranguejo, dentro desse lugar que deveria ser o mais limpo do mundo que é o mangue. Porque é ali que se reproduz os filhotes dos peixes, do camarão, das arraias e acaba que é um lugar poluído porque a maior parte das cidades, das capitais litorâneas do Brasil despejam lixo e sobras da cidade nas raízes do mangue.

Um outro livro, “Todo cuidado é pouco”, que trata da delicadeza das coisas, de como uma pequena coisa pode alterar progressivamente a vida de outros personagens, ele é feito de uma maneira muito delicada, num papel Schoeller, de uma textura bem fina. Eu venho com o lápis ou o grafite, tem muita pouca colagem, mas o grafite e o lápis de cor interagindo num movimento de extremo cuidado, com o lápis inclinado sobre um suporte de papel muito delicado.

Aí a gente já tem uma ideia de como livros tem substratos diferentes. Por exemplo, “João por um fio”, que é feito com caneta ou lápis, todo a mão, não é fotografia de renda, eu fazia num papel e depois xerocava para ficar mais gráfico. Mas ele é todo desenhado a mão, porque ele todo também tem haver com o livro.

***inserção e grifo nossos.**

2 - Você acredita que o material usado no livro pode influenciar no entendimento da narrativa?

A visualidade, a matéria desse livro, ele faz parte ativa como personagem. Então como tudo para mim é personagem, sim pode influenciar. A gente tem esses exemplos, não só o material usado na produção do livro da ilustração na pré-

produção, como a matéria e o material do livro em si, que papel que você usa. Como, por exemplo, o livro “Borboleta Limão”, do Cao Wenxuan, escritor chinês que eu fiz a ilustração e o livro foi impresso na China. E eles me falaram depois que o nome desse papel é “O mais bonito”, não sei chinês mas, significava “O mais bonito”. Porque tem quase uma textura de uma casca de ovo, é um branco muito branco.

Anteriormente eu tinha feito um outro livro do Cao Wenxuan, que é “A pena,” é um livro com muitas cores, eu desenhei muita porcelana chinesa, com pássaros, e muita coisa da arte, do artifício, não tem nenhum fundo de mata ou de ou de árvores não! São aves e porcelana chinesa. Essa porcelana chinesa não estava no texto verbal, mais eu inseri como um elemento e também como uma relação minha, com admiração que eu tenho pela porcelana chinesa, como a porcelana sendo também um livro. Porque na verdade, as ilustrações na porcelana chinesa, essa arte milenar, reforça essa ideia de que o livro existe muito antes do livro. E o livro é desde sempre é narrativa visual também.

E esse livro, o “Borboleta Limão,” ele foi feito com muito branco, e ele tem um formato de Leporello, de sanfona, que também é uma homenagem aos biombos chineses, dessa maneira que eles tem de contar as histórias, é o livro mais branco que eu fiz. E a borboleta é feita com recortes, ela recortada no centro da página são diversos tipos de borboleta, como uma vez repetindo de certa maneira, a ideia do griso, e que não existe só uma forma de personagem e que a personagem muda de forma sem que isso comprometa o entendimento da história e acrescentando novas nuances do personagem. E essas asas de borboleta se sobrepõem porque elas estão cortadas. Então o material usado na produção do livro foi fundamental, porque, na verdade, foi preciso analisar bem, isso foi muito estudado lá por eles, e eu acompanhando para que a arquitetura do livro se sustente em pé sem que eu precise desfigurar porque a gramatura do papel não é a correta.

3 - A materialidade do livro e a técnica usada também podem afetar a relação entre narrativa visual e verbal e sua significação ou percepção?

Eu estou gostando muito dos termos que você está usando porque mostra realmente um olhar diferente e eu me pego muito com isso! Com essa questão, justamente do livro ser uma fisicalidade, uma materialidade.

Uma materialidade que é conteúdo. E às vezes as pessoas colocam como se o conteúdo fosse separado da forma, quando na verdade, a forma é em si, um elemento

plástico, filosófico poético e narrativo.

A materialidade do livro e a técnica podem afetar a relação entre a narrativa visual e verbal? Podem sim, eles também são personagens, são elementos que continuam. Falamos muito da sintaxe textual, mas a sintaxe visual, ela é feita dessa forma também, porque o livro é um objeto. E digamos assim: cada átomo dessa fisicalidade, dessa materialidade, é, deve e pode ser narrativa. A materialidade do livro, a portabilidade, a possibilidade da interferência que o leitor-autor tem sobre esse objeto, resignifica tudo.

4 - Quando deseja expressar determinada reação, sentimento, tempo, espaço, que meios utiliza?

Cor, traço, papel, tipografia, utilizo todos. Todos porque o livro é um objeto que espaço-tempo, mais uma vez não se dissociam. E esse processo dialógico entre tempo e espaço dentro do livro, em que se exterioriza incluindo o leitor a partir do momento que o leitor segura o livro, o livro ganha mais esse eixo, essa outra dimensão, que é a interferência do leitor.

A cor é um personagem, o traço é um personagem, e o traço não existe na vida. Isso é muito interessante, porque o traço é uma criação tão importante quanto a palavra e a imagem. E eu sempre falo isso, que a invenção mais importante da espécie humana é sem dúvida a palavra. E a palavra também tem um traço, sem o traço não haveria letra.

Mas, a imagem é dada, ela é da natureza, ela não foi criada pelo homem, ela já existia. O que foi criado foi o traço, na verdade, antigamente, se você não tem o traço, você teria que representar com volume, a coisa do George Berkeley, Ludwig Wittgenstein, de questionar o objeto em si, porque o objeto só existe quando experimentado por mim. Ele é muito interessante porque, eu não posso afirmar que existe um rinoceronte, se o rinoceronte está num fundo cinza igual a pele dele e com a mesma sombra que atua sobre a sombra dele. Então eu preciso destacá-lo do fundo. Se o tigre, ele tem uma camuflagem e ele está na frente de um taquaral, você não vai ver o tigre, você vai ver uma camuflagem perfeita. Agora, se eu coloco o tigre no fundo branco ele vai aparecer, ele vai gritar.

Então, se eu não tenho o artifício luz, sombra, volume, que são elementos que não são tão gráficos, eu preciso do traço para separar o tigre do fundo, rinoceronte do fundo. Essa é uma grande invenção humana.

Mas a imagem em si, por exemplo, se eu coloco a foto de um peixe beta, um peixe siamês, para um peixe siamês, ele tá vendo uma foto ele não tá vendo uma tridimensionalidade. Ele tá vendo uma representação bidimensional de uma tridimensionalidade, ele vai reagir. Porque aquilo é anterior a linguagem escrita, por exemplo, talvez ele não reaja com uma letra. Mas ele vai reagir com a foto do outro beta aí vai se ouriçar todinho. E uma criança também que ainda não se alfabetizou vai interagir com a foto do tigre, ou do peixe beta, ou da mãe ou do pai.

5- Já aconteceu de usar uma cor, forma, traço com intuito de comunicar uma coisa e o resultado ser completamente diferente do esperado? Comente.

Sim. Já muitas vezes, e desejo isso. Essa é uma afirmação que quando eu digo que eu não queria isso, eu reafirmo. Porque eu sei que quando o autor da imagem e do texto, os produtores gráficos das editoras, os editores, a gráfica, as pessoas que trabalham na gráfica elas tem uma intenção, mas sabendo que o leitor vai ler diferente. Não tem como eu prever o leitor. É esperado que haja um elemento entrópico, que haja vazios para que o leitor veja o que ele quiser.

6. Uma narrativa pode ser alterada se utilizar uma paleta, tipografia e outros elementos diferentes da proposta inicial? Comente.

7 - Um estilo de traço pode comunicar? Por quê?

Pode tudo. O traço é um elemento poderoso, e a gente vê isso tanto na palavra, quanto na imagem. A prova disso é que existem um bilhão de fontes tipográficas, e cada uma além de estar falando o que tá falando, em si, ela é uma fala.

Se você pega uma fonte art déco, ela é art déco. Quer dizer, automaticamente você vai para década de 30, de 20. E dentro da art déco, você encontra o art déco marajoara, ou algo mais cotton club.

Então, a forma da letra é um exemplo disso, usei a letra pra falar do traço, eu também gosto de pegar uma coisa pra falar da outra. E o que é que chamamos de traço? O traço como a linha que cria uma separação arbitrária e um artifício, arte artifício de fundo e figura? Ou o traço de um artista? Aí vão duas maneiras de entender o traço. Eu estou falando do traço traço mesmo. Esse que cria a separação entre fundo e elementos. Na Coreia me falaram que a porcelana foi a primeira coisa que o ser humano fez que não está na natureza. Achei isso sensacional, e depois constatar que muitas vezes a criação da palavra e a criação desse traço, está

vinculado a criação da porcelana. O segundo artifício, ou um artifício criado ao mesmo tempo.

Quando me perguntam o que aconteceu primeiro? O ser humano saiu da África e andou pelo mundo todo, as coisas não aconteceram da mesma maneira no mundo todo em todos os tempos. Em cada lugar se começou de uma maneira diferente, em algum lugar se começou a escrever em cima da porcelana, em outro lugar se começou a escrever em cima da pedra ao encrusta. Então o surgimento dessas coisas ele é ao mesmo tempo, ele acontece de uma maneira diferente.

Agora, voltando a sua pergunta, o estilo de traço pode comunicar? Pode, muitas vezes ele é feito de maneira premeditada, e em outros casos é feito de maneira não pensada. Se a gente for pensar na história do traço, algumas comunidades desenhavam de uma determinada maneira. Porque elas achavam que aquilo era bacana, porque aquilo ficava bem, ou porque aquilo era a melhor maneira expressar, ou porque aquela era a maneira mais fácil de reproduzir. Depois surge uma preocupação com a reprodução em grande escala, talvez porque isso não fosse uma preocupação antes. E tudo depende também do suporte! Mas o estilo de traço comunica diferente. Tanto que toda vez que se tentou fazer propaganda com o traço, esse traço é usado por todos que trabalham nessa engrenagem da propaganda.

8- O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

Não existe arte pura. Toda arte é híbrida, Eu faço teatro também. E o livro, a ilustração, a palavra influenciam meu teatro assim como influencia a minha produção de livros. Toda arte é impura, toda arte é híbrida. Muito interessante você falar sobre isso porque o livro é um objeto híbrido, é um objeto múltiplo, e, portanto, é híbrido. Não existe pureza em instância nenhuma, é igual as pessoas falarem em pureza humana. O ser humano é híbrido, e sempre foi, surgiu assim, se multiplicou assim. A medida que saiu da África pra colonizar o mundo desde o início, assim como não existe pureza de arte. A arte é feita de hibridismo, o pensamento é híbrido.

9- O que eu penso sobre o projeto gráfico? O quanto ele influencia na sua produção?

Influência o tempo todo! Eu nunca faço um livro a partir de um texto verbal, ou a partir de uma imagem solta. Sempre é uma boneca de livro. Assim que começo, já penso no papel, e todo meu sofrimento e o sofrimento de quem faz a produção também, porque a gente embarca junto, é de tentar fazer essa corporeidade do livro,

essa materialidade.

Uma espessura de papel, um papel normalmente fosco, o processo de feitura do livro. Aí você trabalha com esse obstáculo que é o papel, e o termo é obstáculo mesmo, anteparo. E muitas vezes eu vejo as pessoas dizendo: “Ah! Mas eu não queria que isso fosse assim.” E o bacana é você ir descobrindo que as artes gráficas te dão limites, mas esses limites não limitam.

As artes plásticas também te dão esses limites: você vai trabalhar em determinada superfície, em determinada área, em tal tamanho... mas a partir daí, tudo mais é liberdade, que papel, que textura, que gramatura, qual o formato, que cores. O que a gráfica no Brasil me permite, na China me permite, na Coreia me permite, porque tem coisas que são específicas de um lugar. Esse papel aqui não tem! Então vamos ver como fazer isso de outra maneira. E o tempo todo eu repito de certa maneira a trajetória do livro. Porque eu faço a boneca, e eu ando com ela pra cima e pra baixo, e ela fica estragada! Ela não é perene, ela não é eterna. E aí ela começa a conversar comigo.

O projeto gráfico é a coisa mais linda, e de novo, ele é um personagem. Como a Emília e do Elogio da Loucura do Erasmo de Rotterdam, porque são personagens não humanos ainda, então eles têm uma inveja do humano. Para eles se tornarem humanos terão que se materializar se encher de tripas, de órgãos internos. Então para boneca ficar real, ela vai na mochila, vai ter que viajar comigo! E só a partir daí que elas se modificaram.

10. É você que elabora o projeto gráfico de seus livros? Por quê? Se não é você: quem faz o projeto gráfico? Você participa do processo? Comente.

11. Já aconteceu de modificarem o projeto gráfico de algum de seus livros que alterou sua percepção ou leitura? Como se deu? Se não: você acha que alterar a composição gráfica do livro pode modificar sua forma de leitura? Comente.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa? O que é eficiência no livro literário?

13. Como você concebe um livro? Por demanda da editora? Por um problema que você observa? Por uma necessidade de se expressar? Outra?

RUI DE OLIVEIRA

1- O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

No meu caso pessoal o estilo da ilustração e a técnica, ou seja, o meio plástico que vou usar depende do texto e da semântica das palavras.

2- Um estilo de traço pode comunicar? Por quê?

Sim. Técnica, ou seja, o meio plástico escolhido pelo ilustrador deve ter a capacidade de materializar as questões literárias contidas no texto. Cada gênero de texto requer uma técnica diferente para representá-lo. Por este motivo o ilustrador deve ter um grande conhecimento de uso dos meios plásticos tradicionais: têmpera, pastel, aquarela, guache, acrílico, aguada, bico de pena, além de ter um domínio técnico de representação da figura humana.

3- Já aconteceu de usar uma cor, forma, traço com intuito de comunicar uma coisa e o resultado ser completamente diferente do esperado? Comente.

Claro que pode. Antes de tratar de questões de técnicas, o ilustrador tem que dominar a arte de desenhar. O desenho é o fundamento de tudo. O leitmotiv para todas as variações. Um mal desenho não representa nenhuma questão semântica da palavra. A narrativa visual só existe diante da narrativa verbal se o ilustrador domina os fundamentos da comunicação visual. Uma aquarela, com toda a potencialidade que esta técnica possui, não se sustenta em cima de um desenho inábil. Claro que os aspectos materiais, papel, impressão, todos estes requisitos atuam na qualidade do livro. Mas isto é uma limitação material e econômica. Estou falando do ato de ilustrar.

4- Materialidade do livro e técnica podem também afetar a narrativa visual e verbal?

É difícil prever qual será o tipo de solução visual que irei fazer sem ter o texto na frente. Como disse na primeira resposta, tudo advém da palavra. Foi publicado agora em janeiro pela Cia das Letrinhas o meu 142º livro. É o “ENTRE SONHOS E TEMPESTADES” com três peças de W. Shakespeare. Um livro muito difícil de ser ilustrado, além da complexidade de sua concepção e produção. Cada peça possuía demandas diferentes de espaço, ritmo, cor, composição, além das questões de indumentária e cenários. É bastante temerário dizer como vou solucionar o problema de forma e fundo ou de tempo e espaço sem ter a palavra escrita. Cada livro exige

soluções diferentes para os mesmos problemas.

5- Quando deseja expressar determinada reação, sentimento, tempo, espaço, que meios utiliza?

Nem sempre o que pensamos em fazer nos agrada quando chegamos ao final de sua realização. A distância, entre a abstração da ideia e a conclusão física desta ideia, é muito grande.

Quanto a reprodução de meu trabalho ela jamais será igual ao original. A tinta é outra, o suporte é outro. Eu espero sempre que a reprodução, o múltiplo, fique compatível com o que illustrei. Uso sempre esta palavra compatível. Ameniza mais a nossa decepção pela reprodução do que fizemos.

6- Você acredita que o material usado no livro pode influenciar no entendimento da narrativa?

Desculpe. Não entendi bem esta pergunta. Acho que de certa forma eu já respondi na questão anterior.

7- Qual o seu critério para escolha de uma determinada técnica de ilustração?

Sinceramente. Eu diria, não sei se estou entendendo bem a sua pergunta, o estilo depende de cada livro. Qualquer meio plástico pode comunicar.

Um simples traço, uma forma, uma cor, uma textura, uma composição diferente pode perfeitamente se comunicar com a criança e o adolescente. Não existe uma fórmula pra isso.

Aproveito esta pergunta para dizer- em linhas gerais - como vejo a arte de ilustrar. O ilustrador não tem um estilo. Ele tem um método de abordagem. Ilustro há 44 anos de forma ininterrupta, confesso que não tenho fases em minha carreira, eu tenho livros. O que vai comunicar não é o estilo e sim o modo como estou entendendo o texto.

8. O que pensa sobre hibridismo de linguagens?

O hibridismo? Não sei bem o que você está se referindo. Ao cruzamento de meios plásticos? A utilização de técnica mista nos livros? Eu diria um princípio que é básico na pintura, arquitetura, cinema e todas as formas de arte: unidade na variedade. Ser

homogêneo no heterogêneo. Em qualquer imagem você vai encontrar uma forma dominante e as subsequentes são menores e em tamanhos diferentes. Os gregos já sabiam disso. Qualquer acúmulo de formas e materiais diversos sem organização corre o risco de virar um Kitsh. Aliás Leonardo já dizia: o sofisticado é simples.

9. O que pensa sobre o projeto gráfico do livro? O quanto ele influencia na sua produção?

O design de um livro é fundamental. O projeto gráfico cria o ritmo entre os espaços plenos e os espaços vazios no livro. Elementos fundamentais para que a leitura seja mais adequada, considerando que o livro que trabalho é geralmente para crianças e jovens. Repito: o design é inteligência visual, ele é básico para qualquer projeto que utilize imagens.

10. É você que elabora o projeto gráfico de seus livros? Por quê? Se não é você: quem faz o projeto gráfico? Você participa do processo? Comente.

Durante muitos anos eu mesmo fiz os projetos dos livros que ilustrei. Hoje em dia, em alguns livros, eu chamo um designer pra fazer. Alguém com quem me identifico. Esta atitude tem muita resistência pelos editores devido ao aumento do custo do livro.

11. Já aconteceu de modificarem o projeto gráfico de algum de seus livros que alterou sua percepção ou leitura? Como se deu? Se não: você acha que alterar a composição gráfica do livro pode modificar sua forma de leitura? Comente.

Não. Isso nunca aconteceu. Raramente eu mostro lay-outs. As editoras conhecem bem o meu trabalho.

Quando projeto um livro, eu estudo bastante o “caminho de ferro”. Observo como vai se processar o encadeamento das páginas. O ritmo das formas ilustradas, das manchas de texto e das cores. Os traços iniciais das páginas eu coloco na parede, como se fosse um story-board de desenho animado. Portanto, alterar a sequencialidade das formas num livro, sem dúvida, muda tudo.

12. O que um livro precisa ter para comunicar de forma eficiente uma narrativa? O que é eficiência no livro literário?

No caso do livro de imagem ou do álbum ilustrado, a eficiência da narrativa depende de como você faça o “caminho de ferro”, ou seja, lá no início do processo de criação.

Uma imagem que conta história deve possuir clareza, coerência formal e estrutura interior. Nenhuma criança se interessa por um mal desenho. Apesar de existir esta crença que a ilustração para criança tem que ser “infantil”. São os desenhos fofinhos, naifes e graciosos que procuram se aproximar das crianças por meio de um desenho que se assemelhe ao modo de desenhar das crianças. Isto é um profundo engano. A outra tendência é o oposto. O ilustrador na procura do chamado contemporâneo, pós moderno, traz para ilustração um gênero de imagem que fica coerente numa exposição de Basquiat, não em um livro para crianças. É muito comum livros para crianças super premiados pelos adultos e que as crianças os detestam. Isso não impede de o artista procurar sempre experimentar novas formas de se comunicar, mas jamais esquecer que a criança tem uma percepção e compreensão da forma de acordo com a evolução do seu olhar. Este olhar da criança num país como o nosso - depende de fatores sociais, educacionais, econômicos, familiares etc.

Apesar de todos estes fatores, a criança vê na ilustração a sua expectativa. Ela vê o que ela quer ver, não o que ilustrador desenhou.

13. Como você concebe um livro? Por demanda da editora? Por um problema que você observa? Por uma necessidade de se expressar? Outra?

Eu trabalhei ao longo de todos estes anos com três processos; por chamamento das editoras, por indicação do meu nome pelos escritores aos editores, e, finalmente nos últimos anos tenho trabalhado com projetos pessoais que apresento às editoras.

Resumindo. Gosto de trabalhar sobre textos alheios e também gosto muito de trabalhar sobre meus próprios projetos.