

## 6.

### O PROJETO GRÁFICO DOS LIVROS DE BOLSO

Procuraremos analisar os nove livros de bolso de literatura infanto-juvenil encontrados no 16º salão do livro da FNLIJ a partir de seus elementos constituintes, como formato, mancha gráfica, grid, capa e diagramação das páginas com ilustrações. Também dialogaremos com outros autores, como Haslam (2007), Samara (2007), Tschichold (2007) e Hendel (2009), procurando encontrar em suas obras questões que dialoguem com a materialidade e visualidade dos livros aqui pesquisados e que possibilitem um conhecimento maior sobre as maneiras como o design desses livros é apresentado aos jovens leitores.

#### 6.1

##### O Formato

A partir da definição de formato editorial proposta por Genette (*ibidem*), consideramos importante estudar a maneira como a forma do livro de bolso e suas dimensões são apresentadas aos seus leitores. Consideramos isto relevante devido ao fato de que a materialidade da obra impressa e seu formato orientam a recepção da obra perante os leitores, e, além disso, se relacionam com o modo como uma visão de projeto possivelmente própria aos livros de bolso é apresentada aos jovens leitores. O formato físico, baseado nas suas dimensões, é um elemento importante para a definição da totalidade de um texto literário impresso. O formato, assim como outros elementos presentes no design do livro de bolso, orienta atitudes modelo dos leitores, conforme afirma Goulemot (1999). Segundo o autor, existe uma fisiologia que guia o ato da leitura e a maneira como os leitores se relacionam com o texto a partir da relação entre corpo e objeto.

Concordamos com o pensamento de Hendel (2009) quando afirma que a forma física de um livro participa de sua definição e que cada escolha referente à maneira como o livro é apresentado ao leitor causa algum tipo de reação em sua

leitura. Através do formato, percebemos a noção de escala (LUPTON e PHILIPS, 2008). É a partir do formato que o livro se relaciona com o corpo do leitor e consegue estabelecer uma relação de escala entre estas duas instâncias (leitor e objeto).

Para Haslam (2007), o formato é elemento integrante daquilo que ele considera como a paleta do designer de livros. O autor rompe com a ideia de formato relacionada ao tamanho, afirmando que obras de diferentes tamanhos podem possuir o mesmo formato, como o retrato, a paisagem e o quadrado, por exemplo.

No entanto, nesta pesquisa, optamos por nos aproximar da definição de Linden (2011), que afirma que alguns manuais de diagramação apresentam a diferenciação do formato com base no tamanho do livro em relação à mão do leitor, ou sua fisiologia (GOULEMOT, 1999). Esta diferenciação é organizada em três categorias distintas: a primeira se refere aos livros que são facilmente segurados com apenas uma das mãos quando abertos; a segunda se refere a livros que são segurados com apenas uma das mãos quando fechados e com as duas quando abertos. Finalmente, a terceira é relacionada aos livros maiores, que precisam de duas mãos para segurá-los ou de um suporte para apoiá-los.

Além disso, também consideramos o fato de que a indústria gráfica utiliza frequentemente os termos formato fechado e formato aberto para a elaboração de projetos editoriais. Entendemos que no formato fechado, somente a capa ou quarta-capas é perceptível ao olhar do leitor. Em uma livraria, na maioria das vezes, nosso primeiro contato com um livro ocorre quando este apresenta formato fechado. Já o formato aberto se relaciona à maneira como o livro se apresenta no momento em que ocorre a leitura, onde duas páginas são apresentadas simultaneamente ao leitor.

Na imagem abaixo, disponibilizamos a representação da relação existente entre o corpo do leitor e um livro de grandes dimensões a partir da reflexão proporcionada por Linden (*ibidem*). O livro da imagem possui as dimensões de 24,5 cm x 30 cm em seu formato fechado e de 46,5 x 30 cm em seu formato aberto. Assim, para que sua leitura ocorra de maneira confortável, é necessário que seja apoiado em algum suporte.

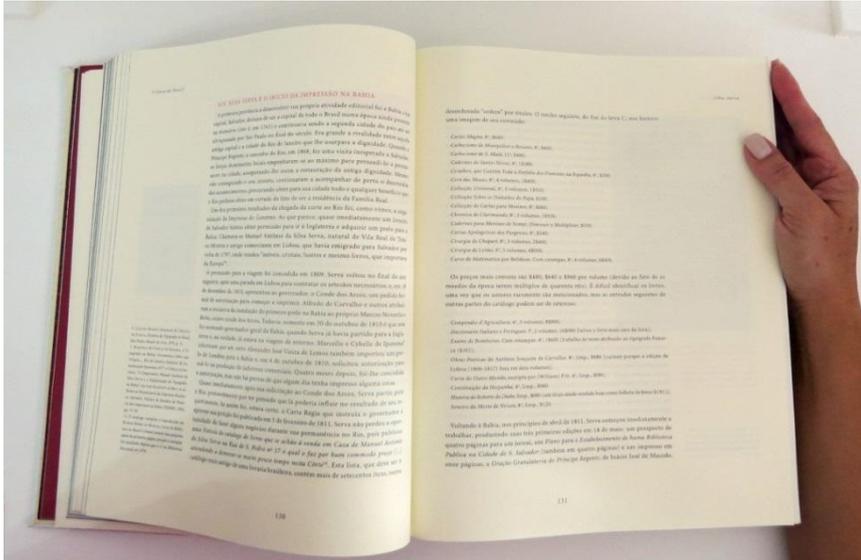


Figura 7: Relação entre a fisiologia do leitor e objeto em um livro de grandes dimensões

Na imagem disponibilizada abaixo está representada a relação existente entre o corpo do leitor e um livro considerado por nós como tradicional, a partir da reflexão proporcionada pela mesma autora. O livro da imagem possui as dimensões de 23,5 x 15 cm em seu formato fechado e de 27,2 x 15 cm em seu formato aberto. Desse modo, para que sua leitura ocorra de maneira confortável, é necessário que o leitor o segure com as duas mãos.



Figura 8: Relação entre a fisiologia do leitor e objeto em um livro com tamanho tradicional.

Em seguida disponibilizamos uma imagem que explicita a relação existente entre o corpo do leitor e um livro de bolso quando ocorre o ato da leitura. O livro da imagem possui as dimensões de 11 x 18 cm em seu formato fechado e de 20 x 18 cm em seu formato aberto. Assim, o leitor pode utilizar apenas uma de suas mãos para realizar a leitura de maneira confortável.



Figura 9: Relação entre a fisiologia do leitor e objeto em um livro de bolso

Os livros de bolso, através de suas características, se encaixam dentro da categoria de pequenos formatos estabelecida por Linden (2011). Além disso, percebemos que no caso dos livros de bolso aqui pesquisados, o formato utilizado é predominantemente o retrato, com altura maior que a largura. No caso de nove livros analisados na pesquisa, também verificamos que a maioria utiliza um formato que Haslam (2007) nomeia como derivado dos tamanhos dos papéis disponibilizados no mercado, em virtude da possibilidade de redução de custos que isto representa. Desse modo, percebemos uma ligação com o que Genette (2009) acredita ser a definição tradicional do formato, relacionada às dobraduras de papel necessárias para a construção de um fólio.

Entre os livros encontrados na pesquisa de campo, observamos três variações de tamanho. Os livros publicados pela editora L&PM possuem dimensões aproximadas de 11 x 18 cm em seu formato fechado. Já em seu formato aberto,

relacionado ao momento em que ocorre a leitura, estes livros possuem a dimensão de 20,6 x 18 cm.

Nas publicações de bolso vinculadas à editora Zahar, notamos a adoção de uma dimensão de largura maior com relação à publicação anteriormente citada. Os livros da coleção Bolso de Luxo caracterizam-se por possuírem dimensões de 12,5 x 18 cm em seu formato fechado, enquanto que no formato aberto, possuem dimensão de 23 x 18 cm.

Nos livros da coleção BestBolso, encontramos uma pequena variação de tamanho com relação ao livro da editora Zahar. Este livro possui dimensões de 12 x 18 cm em seu formato fechado e de 23 x 18 cm em seu formato aberto. Esta pequena variação ocorre possivelmente em virtude do livro ter sido produzido em brochura, ao contrário da publicação da editora Zahar, que possui capa dura, gerando uma pequena diferença de dimensões em seu formato fechado, onde a capa serve como parâmetro.

Sabemos que existe uma relação entre as dimensões das publicações e o papel utilizado para sua composição. Observamos que os livros da L&PM Pocket costumam utilizar predominantemente papel BB, o mais utilizado na indústria editorial, com medidas de 66 x 96 cm. Segundo Ribeiro (2007), para gerar um corte de aproximadamente 30 folhas, o formato deve corresponder às dimensões de 11 x 19,2 cm. No entanto, sabemos que no cenário editorial, os livros passam pelo processo de refile, o que gera uma pequena variação dessas dimensões. Já a partir da observação dos livros das coleções Bolso de Luxo e BestBolso, notamos a utilização da mesma folha, porém, com cortes que proporcionam a geração de 25 folhas.

Desse modo, com base na definição desenvolvida por Genette (2009), percebemos os livros de bolso como um formato editorial, no sentido de seu conceito mercadológico. Porém, não descartamos a relação existente entre formato e tamanho, entendendo que estas duas instâncias participam da aproximação entre texto e leitor e dialogam com a fisiologia da leitura.

Partilhamos o pensamento desenvolvido por Necyk (2007), de que os livros pequenos apresentam dimensões apropriadas para as mãos da criança e podem passar, com mais facilidade que os livros maiores, uma imagem considerada delicada. Assim, no caso dos livros de bolso pertencentes ao gênero da literatura infanto-juvenil, percebemos que o formato, se bem explorado e em conjunto com

os outros elementos constituintes do livro, pode se aproximar de modo efetivo de seus leitores.

## 6.2

### A Tipografia

Consideramos a tipografia como um dos elementos do design do livro que orienta as maneiras como os leitores recebem determinado texto e que participa ativamente dos processos de construção de sentido. É principalmente através desse elemento presente no projeto gráfico de qualquer livro que as palavras dos autores tornam-se visíveis aos seus leitores pela sua fixação em um espaço determinado.

Assim, demonstraremos brevemente como um texto é apresentado a seus leitores a partir das escolhas tipográficas presentes nos livros de bolso de literatura infanto-juvenil selecionados. Convém afirmar que nosso objetivo com esta análise é demonstrar como as escolhas tipográficas exercidas demonstram uma visão de projeto atrelada ao objeto, descartando qualquer pensamento relacionado à validade ou não dessas escolhas.

Partilhamos do pensamento de Lupton (2006, p. 67) quando declara que o design é uma atividade constituída pelo ato de espaçar. A autora afirma que, apesar de parecem naturais, os espaços e quebras existentes no texto são construções que tiveram origem após o surgimento do pensamento grego. Com a invenção da imprensa, a tipografia auxiliou a fixar as palavras em um determinado espaço graças ao aparato padronizado proporcionado pelas páginas impressas.

A tipografia manipula as dimensões silenciosas do alfabeto, empregando hábitos e técnicas que são vistos mas não ouvidos, tais como o espaçamento e a pontuação. Em vez de tornar-se um código transparente de gravação do discurso falado, o alfabeto desenvolveu recursos visuais próprios, ganhando poder tecnológico ao deixar para trás suas conexões com o mundo falado (p. 67).

Neste sentido, a tipografia auxiliou no processo de consolidação da noção literária do texto como objeto pertencente a um tempo e a um espaço específico. Cada texto torna-se único à medida que seus elementos tipográficos são organizados em uma edição, contribuindo, assim, para diferentes experiências literárias.

Hendel (2005) contribui com esse pensamento quando afirma que não é somente o assunto da obra que participa da definição de seu significado e construção de sentido. Para o autor, elementos como o formato e as escolhas tipográficas participam desse processo de definição e constituição de sentido.

Em seguida, o autor afirma que existem três abordagens principais que propiciam a maneira como o design do livro é elaborado através da escolha e organização dos elementos tipográficos. A **primeira** sugere uma neutralidade, através da adoção de uma tipografia que não remeta a uma época ou lugar específico. A **segunda** se caracteriza por ser alusiva, ou seja, por remeter a uma determinada época ou estilo. Finalmente, a **terceira** abordagem busca, através da escolha de uma tipografia nova, apresentar o texto de maneira única aos seus leitores.

Encontramos paralelos com a primeira abordagem através de Bringhurst (2005), quando este inicia sua obra afirmando que as letras apresentam vida e dignidade próprias. Além disso, o autor menciona que a tipografia deve servir ao seu conteúdo através de uma suposta neutralidade, legibilidade e atemporalidade frente ao texto.

Dentro desta mesma abordagem tipográfica, que visa neutralidade e legibilidade, encontramos o pensamento de Tschichold (2007), em que a tipografia do design de livros deve apresentar impessoalidade. Para o autor, o trabalho do designer de livros se distingue daquele do artista gráfico devido a esta impessoalidade. O designer de livros deve se manter fiel à fruição da palavra escrita, da neutralidade e da legibilidade, ao passo que o artista gráfico pode, em suas composições, buscar constantemente novos modos de expressão visual.

O autor também declara que a palavra impressa é um fenômeno que deve se dirigir a todos os tipos de pessoa, mais ou menos instruídas e de todas as idades. Desse modo, os autores acima citados estão inseridos dentro do grupo de tipógrafos que Cauduro (2003) identifica como logocentrista, ou funcionalista. Dentro deste paradigma, a tipografia é vista como uma modalidade padronizada da escrita, marcada por um ideal de neutralidade e de legibilidade, em que o sentido deve ser construído somente pela obra em si e não pelo suporte em que está inserida.

No entanto, não é somente a legibilidade que participa dos processos de fruição da leitura. A “leitabilidade” também é um fator a ser considerado nas escolhas tipográficas efetuadas pelo designer no ato de projetar um livro. Louren-

ço (2001) define brevemente estes dois conceitos em sua dissertação. Para ele, a legibilidade está relacionada aos aspectos formais da composição da letra ou de uma página, como o espaçamento, por exemplo. Além disso, está ligada aos níveis de velocidade de leitura e ao nível de fadiga do leitor.

Porém, um texto que apresenta legibilidade pode não oferecer leiturabilidade. Para o autor citado acima, a leiturabilidade é um aspecto que está relacionado aos níveis de cognição e de compreensão de um determinado texto. Desse modo, a legibilidade contribui para a leiturabilidade, participando ativamente do processo de construção de sentidos.

Alguns livros ilustrados de literatura infanto-juvenil, em especial os ilustrados, rompem com a visão logocentrista da tipografia em sua composição. Nesses casos, percebemos a valorização da tipografia como imagem participante do processo de construção de sentidos.

De acordo com Linden (2011), o texto pode convergir para a imagem por duas maneiras distintas: por apresentação de características plásticas formais ou por sua representação icônica. Quando são representados iconicamente aos seus leitores, os textos buscam agregar significados à obra através de sua visualidade (tipografia). Assim, um exemplo de representação icônica ocorre através de variações tipográficas no tamanho para expressar determinada distância. Já com relação às características plásticas formais, é comum o uso dos mesmos materiais para a composição tipográfica e para as ilustrações do livro.

Contrariamente aos casos dos livros de bolso aqui analisados, percebemos que majoritariamente, as escolhas tipográficas exercidas na etapa projetual privilegiam uma suposta visão de neutralidade, transparência e impessoalidade do designer, onde o significado deve ocorrer prioritariamente através das palavras do autor e não pelo meio em que estão dispostas aos leitores. Voltamos a ressaltar o fato de que esta neutralidade é somente uma suposição e uma visão de ideal de projeto, pois os dispositivos através dos quais o texto é apresentado ao seu leitor sempre participam ativamente da construção de significados. Consideramos a tipografia um desses dispositivos.

No livro *Peter Pan* (2011), de autoria de J.M Barrie, publicados pela editora L&PM, percebemos a adoção de uma família romana de tipos, que não faz nenhum tipo de alusão aos elementos da narrativa ou à época em que a obra foi escrita. Além disso, a tipografia não é utilizada para dar ênfase aos personagens

ou suas falas e não auxilia no estabelecimento de ritmo na obra, o que, segundo Ellen Lupton (2007), poderia ser estabelecido através de quebras, contrastes e variações de tamanho e posicionamento ao longo da página. De modo geral, todos os livros da mesma editora analisados nessa pesquisa seguem a mesma lógica de escolhas tipográficas.

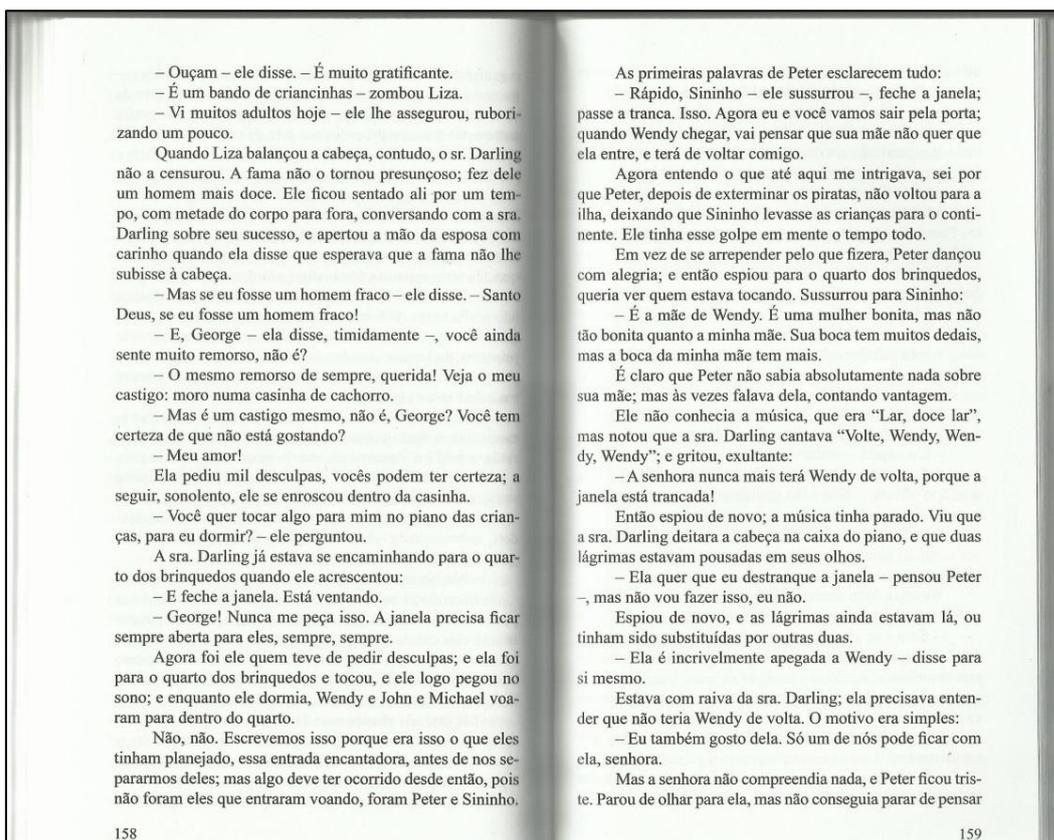


Figura 10: Páginas internas do livro Peter Pan (2011), publicados pela L&Pm

Em o *Mágico de Oz* (2014), publicado pela mesma editora, notamos a utilização de uma fonte tipográfica diferenciada na entrada dos capítulos e na numeração das páginas. Contudo, esta tipografia exerce apenas funções de ornamento e de hierarquia, que não rompem com a padronização tipográfica estabelecida no texto em si e mantêm uma visão que preza pela neutralidade dos elementos visuais da obra.

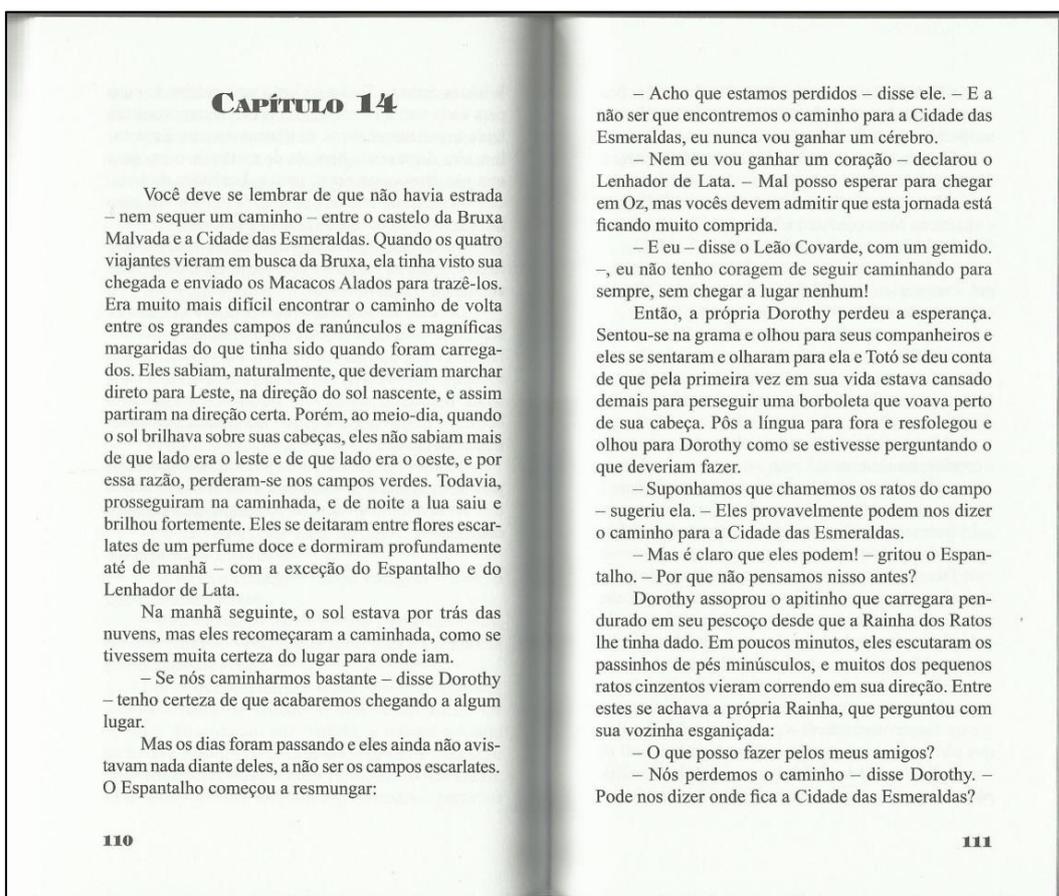


Figura 11: Páginas internas do livro *O mágico de Oz* (2011) publicados pela editora L&PM

Percebemos a mesma adoção de uma visão tipográfica logocentrada nos livros de bolso publicados pela editora Zahar. No livro *O Mágico de Oz* (2013), notamos que apesar do trabalho tipográfico estabelecer um espaçamento entre linhas maior que favorece a leitura da obra e adotar variação na família tipográfica no nome do livro e no nome do capítulo, a tipografia segue os princípios de impessoalidade e de legibilidade abordados por Tschichold (2007).

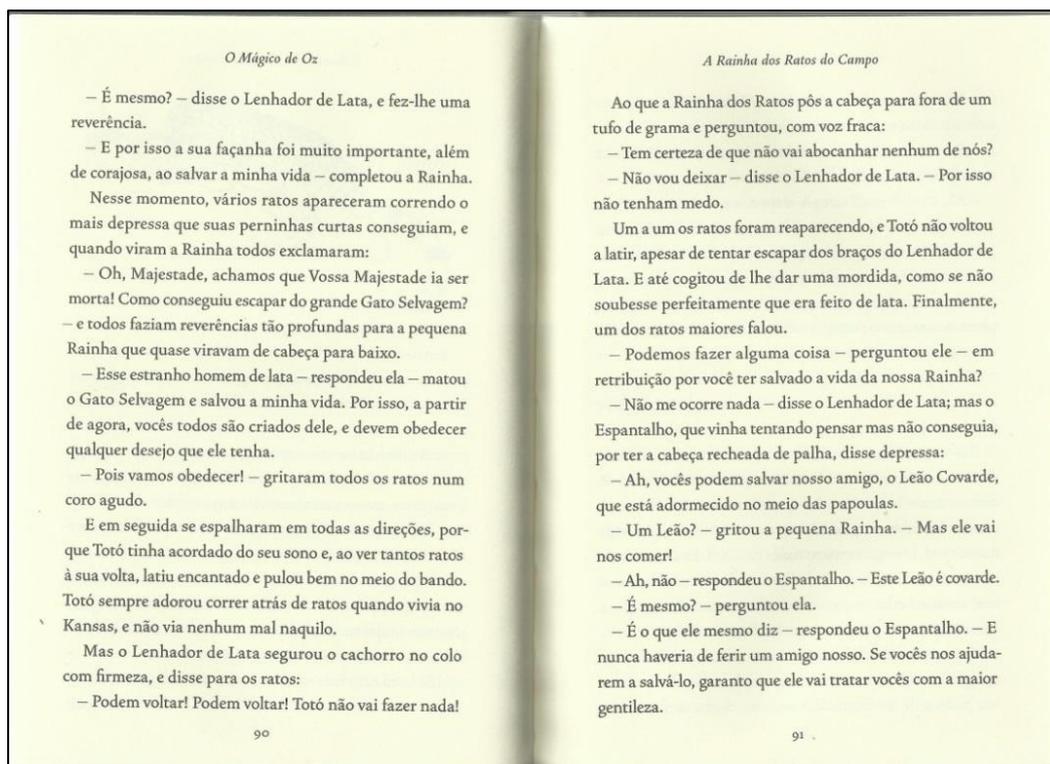


Figura 12: Páginas internas do livro *O Mágico de Oz* (2013) publicados pela editora Zahar

Em *Uma Casa na Floresta* (2012), de Laura Ingalls Wilder, publicado pela Best Bolso, notamos que é mantida uma visão logocentrista da tipografia. Apesar de utilizar o recurso de Versal Versalete, não se percebe, por exemplo, as variações que valorizam uma apreensão do significado da obra através da visualidade tipográfica nem a adoção de elementos voltados ao universo infantil, como a caligrafia, por exemplo.

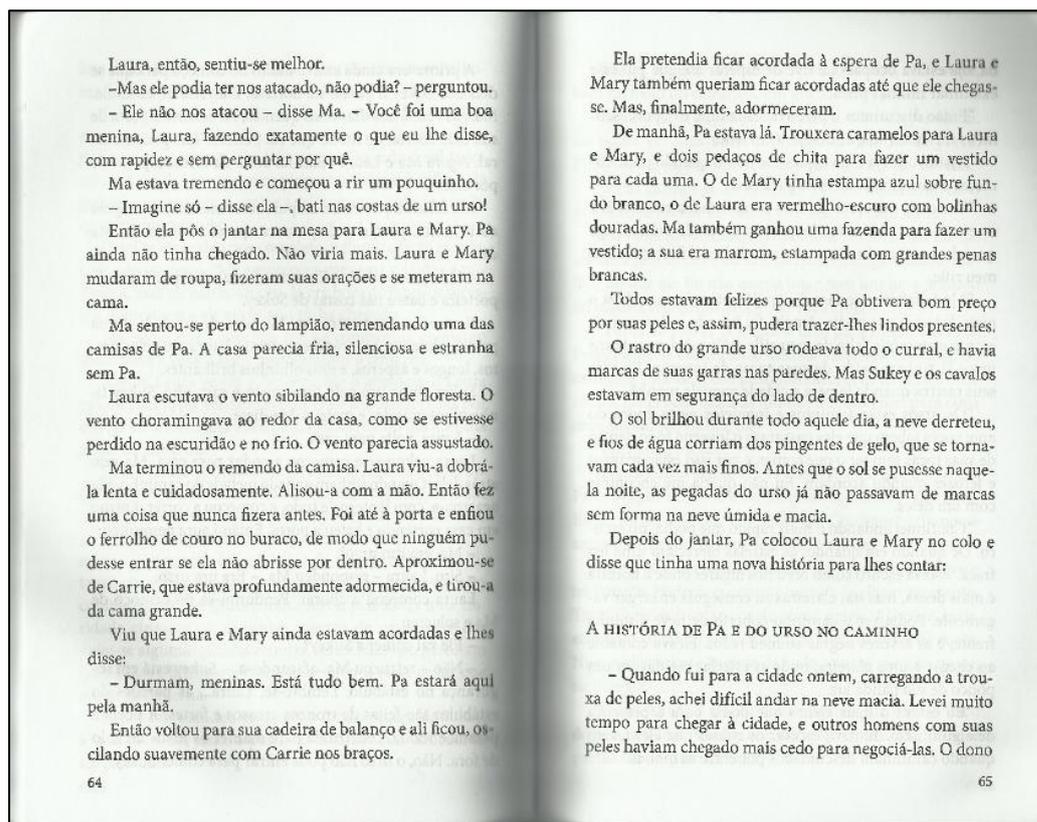


Figura 13: Páginas internas do livro *Uma Casa na Floresta* (2012) publicados pelo Grupo Editorial Record

Voltamos a afirmar que qualquer tipografia orienta o leitor na construção de sentidos, seja ela considerada neutra ou não, porém, nestes projetos gráficos de livros de bolso de literatura infanto-juvenil, as escolhas exercidas não demonstram intencionalidade de intervenção direta na fruição da leitura. A problemática torna-se ainda maior se considerarmos o público infantil e suas especificidades, pois questiona-se em que medida a manutenção de uma visão logocentrista nos projetos de livros de bolso potencializa ou não o design como agente mediador da experiência de leitura e da formação de novos leitores. Ao retomarmos os conceitos de legibilidade e leiturabilidade expostos anteriormente, podemos concluir que todos os livros analisados possuem legibilidade, pois as fontes tipográficas não possuem características que impossibilitem a leitura da obra. No entanto, a análise desses livros nos permitiu ver que não é estabelecida nenhuma relação tipográfica ou recurso visual que dialogue com o repertório infantil e enriqueça o conteúdo narrativo da obra. Desse modo, podemos perceber que a leiturabilidade dos livros de bolso do gênero infanto-juvenil poderia ser melhor explorada nos projetos grá-

ficos através da revisão do papel ocupado pela tipografia no conteúdo narrativo e visual.

### 6.3 Mancha gráfica e grid

Se através da tipografia as palavras do autor tornam-se legíveis aos seus leitores, é por meio da mancha gráfica e do grid que o conjunto dessas palavras é apresentado a eles. Ambos os elementos e sua relação com aquilo que não está impresso são fundamentais para a elaboração de uma unidade interna para qualquer tipo de publicação. O diálogo existente entre o espaço ativo de uma página e seu negativo, aquilo que não está impresso, participa ativamente da produção de sentido de uma obra e auxilia na compreensão de uma visão de projeto que envolve os livros de bolso enquanto objeto.

Sobre a questão que envolve o projeto da mancha gráfica de um livro de bolso e sua influência na construção de sentidos, nos apropriamos do pensamento de Valéry (1997, p. 138):

Mas ao lado e independente da leitura, existe e subsiste o aspecto de conjunto comum a toda coisa escrita. Uma página é uma imagem. Ela dá uma impressão total, presente como um bloco ou sistema de blocos e estratos, de negros e brancos, uma mancha cuja figura e intensidade é mais ou menos feliz.

O próprio grid é percebido por Lupton e Phillips (2008) como um fundamento do design. Para as autoras, o grid é constituído por uma rede de linhas que juntas estabelecem uma espécie de guia que auxilia o designer no alinhamento e na unificação dos elementos de um projeto editorial. Também é responsável pela organização dos textos e das imagens e participa da estruturação dos espaços em brancos de uma página, auxiliando dessa maneira o estabelecimento do ritmo.

Ambrose e Harris (2009) definem o grid como elemento que estabelece ordem e estrutura em uma composição visual. Para os autores, o grid tem como função principal a organização de informação em uma página e fornece estruturas que ajudam a criar referências que guiam o posicionamento dos elementos em uma página.

De acordo com Samara (2007), o grid consiste em um conjunto de relações de alinhamentos que trabalham como guias e auxiliam a distribuição de elementos

em um determinado formato de página. Além disso, o autor afirma que o grid proporciona uma ordem sistemática em layout, diferenciando as informações fornecidas e facilitando a navegação no projeto gráfico. Desse modo, podemos dizer que o grid auxilia os designers na etapa de elaboração do projeto e os leitores, que conseguem, através da organização visual, diferenciar os conteúdos fornecidos em determinado trabalho.

Na maioria dos livros dedicados ao gênero romance ou em textos longos que não apresentam diferentes níveis de informação, percebemos predominantemente a adoção de um grid **retangular** em seu projeto. Samara (*ibidem*) afirma que esta estrutura é considerada mais simplificada e que possui duas estruturas. A primária é composta pelo bloco de texto e pelas margens que definem a posição desse bloco dentro da página. Já a secundária participa da definição de outros detalhes considerados importantes, como o número da página e o título corrente, se previsto no projeto.

Samara (2007) também alerta sobre a importância de manter o interesse visual na adoção do grid retangular. A proporção das margens e seu ajuste são, para ele, uma das principais maneiras de manter este interesse e de gerar conforto para a leitura de textos longos. De acordo com o autor, margens maiores auxiliam na permanência do foco visual, enquanto as margens estreitas aumentam a tensão dos leitores devido ao fato de que a mancha gráfica se apresenta muito próxima ao limite do formato, nesse caso, do livro de bolso.

O grid retangular pode apresentar variações e ser estruturado de modo que se apresente de maneira simétrica ou assimétrica. O grid simétrico é caracterizado por possuir as margens internas das páginas esquerda e direita com a mesma dimensão. Já o grid assimétrico possui variações nas margens laterais. Samara (*ibidem*) afirma que o grid simétrico é mais tradicional, enquanto o assimétrico, através dos intervalos maiores entre as margens, auxilia na criação de uma área de descanso maior durante a leitura.

Abaixo, disponibilizamos esquemas de grid simétrico e assimétrico.

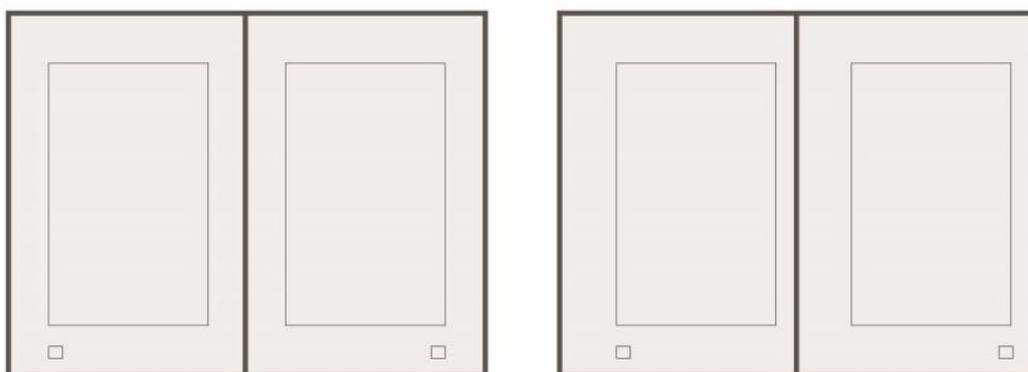


Figura 14: Representação de grid simétrico (à direita) e de grid assimétrico (à esquerda)

As proporções das margens das páginas de um grid retangular podem ser construídas a partir de vários parâmetros baseados em cálculos matemáticos. Parece-nos visível que os livros de bolso analisados nessa pesquisa optam por utilizar um grid simétrico com a adoção de margens na mesma proporção do formato. Haslam (2007) afirma que essa é uma das maneiras mais simplificadas de se obter o tamanho das margens nas páginas de um livro. Para a criação de páginas que se utilizam dessa proporção, o autor afirma que basta a marcação de duas diagonais que atravessam ambas as páginas; após esta marcação, desenha-se um novo retângulo, de modo que faça a intersecção com as diagonais marcadas anteriormente. O autor também afirma que o bloco oriundo dessas marcações pode sofrer alterações de posicionamento que visam aproximá-lo à parte superior da página. Com isso, são obtidas margens com tamanhos distintos, mas que possuem a mesma proporção do formato da página.

Explicitamos abaixo de maneira visual como é estabelecida a proporção das margens e da mancha gráfica a partir do formato do livro:

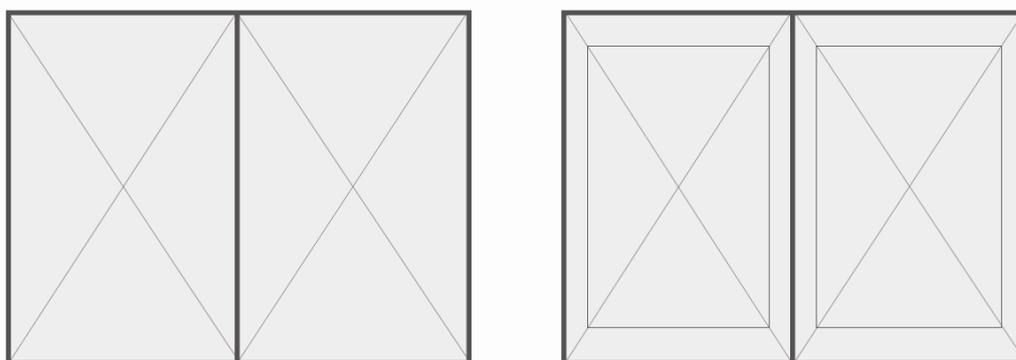


Figura 15: Margens e mancha gráfica adquiridas a partir da proporção do formato

Gostaríamos de apontar que o tamanho da mancha gráfica e das margens também participa da definição dos livros de bolso e nos auxilia na compreensão da visão de projeto que os acompanha. Encontramos relevância na classificação dos grids retangulares, realizada por Collaro (2010). O autor afirma que é possível diferenciar edições de luxo, normais e econômicas a partir da proporção do conteúdo impresso em uma página. Para ele, uma página ligada a uma edição de luxo deve apresentar 25% de espaço dedicado à mancha gráfica, enquanto os 75% restantes devem estar ocupados pelas margens. Para ser considerada normal, a edição deve apresentar 50% de conteúdo impresso e 50% de margens. Finalmente, para ser considerada econômica, a edição deve ter mais de 75% dos espaços de sua página dedicados aos conteúdos impressos do livro.

A relação entre tamanho da mancha gráfica e classificação das edições propostas por Collaro (*ibidem*) é ilustrada abaixo:

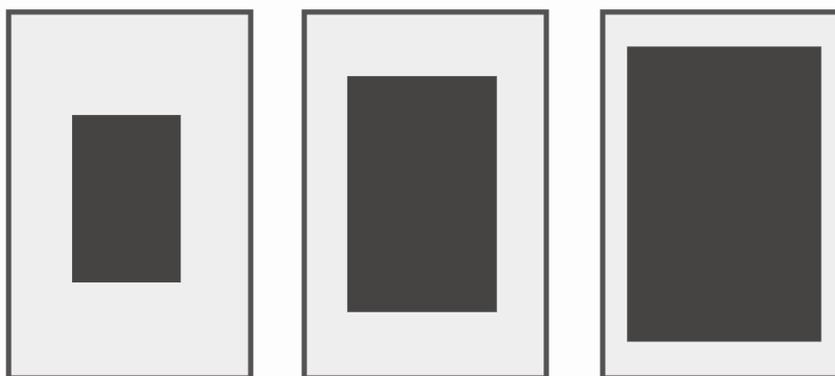


Figura 16: Relação entre tamanho da mancha gráfica e classificação das edições

Nos livros de bolso pesquisados nesta dissertação, encontramos a confirmação do que os autores citados anteriormente comentam sobre o grid e a mancha gráfica. No livro *Pinóquio* (2014), publicado pela editora L&PM e pertencente à coleção *L&Pm Pocket*, encontramos a aplicação de um grid retangular e simétrico em suas páginas. Aparentemente, o cálculo das margens foi adquirido com base nas proporções do formato e o tamanho da mancha gráfica, de 8,3 x 16 cm, corresponde ao que Collaro (2010) define como econômico.

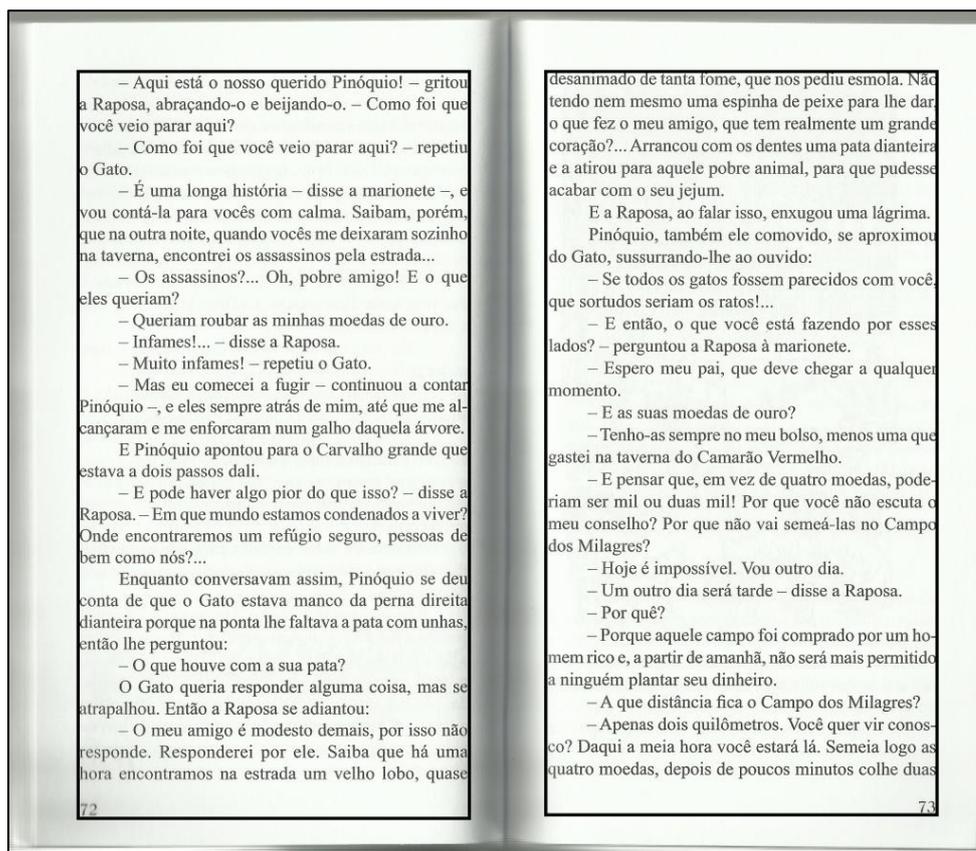


Figura 17: Página interna do livro *Pinóquio* (2014) com aplicação de grid simétrico

Situação semelhante foi encontrada no livro *Contos de Fada* (2010), publicado pela editora Zahar na Coleção Bolso de Luxo. Aqui também se encontra a aplicação de um grid retangular simétrico com suas margens calculadas com base na proporção do formato do livro. Embora a coleção se denomine de luxo, com relação à mancha gráfica, percebemos que é considerada econômica, pois possui ocupação maior do que 75% do total da página, com dimensões de 9 x 15 cm.

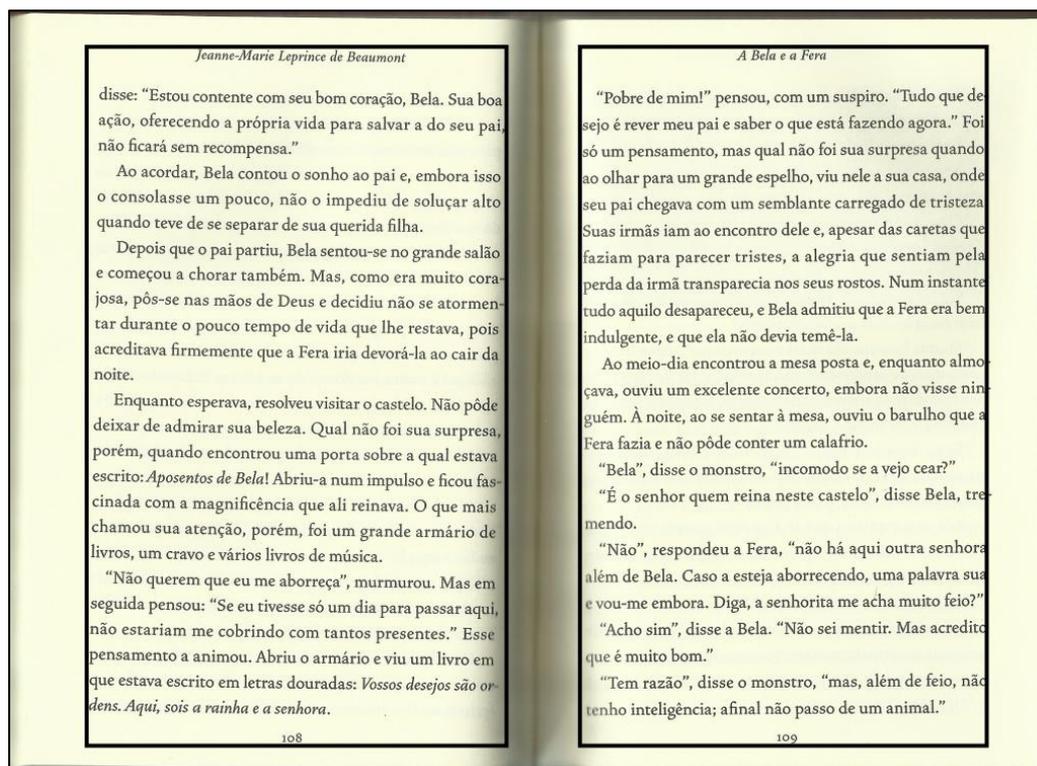


Figura 18: Página interna do livro *Contos de Fada* (2014) com ampla mancha gráfica

No livro *Uma Casa na Floresta* (2012), percebemos a adoção de um grid retangular simétrico. A mancha gráfica é bastante ampla e ocupa a maior parte da página, com dimensões de 9 x 16 cm. Tal fato sugere uma edição econômica, conforme definição de Collaro (2010). As proporções das manchas parecem ser baseadas na proporção do formato do livro; contudo, em virtude da lombada e da calha central alterarem a visualização da dimensão real das páginas internas, alertamos para o fato de que, por vezes, essa proporção pode não ser tão perceptível em um primeiro olhar.

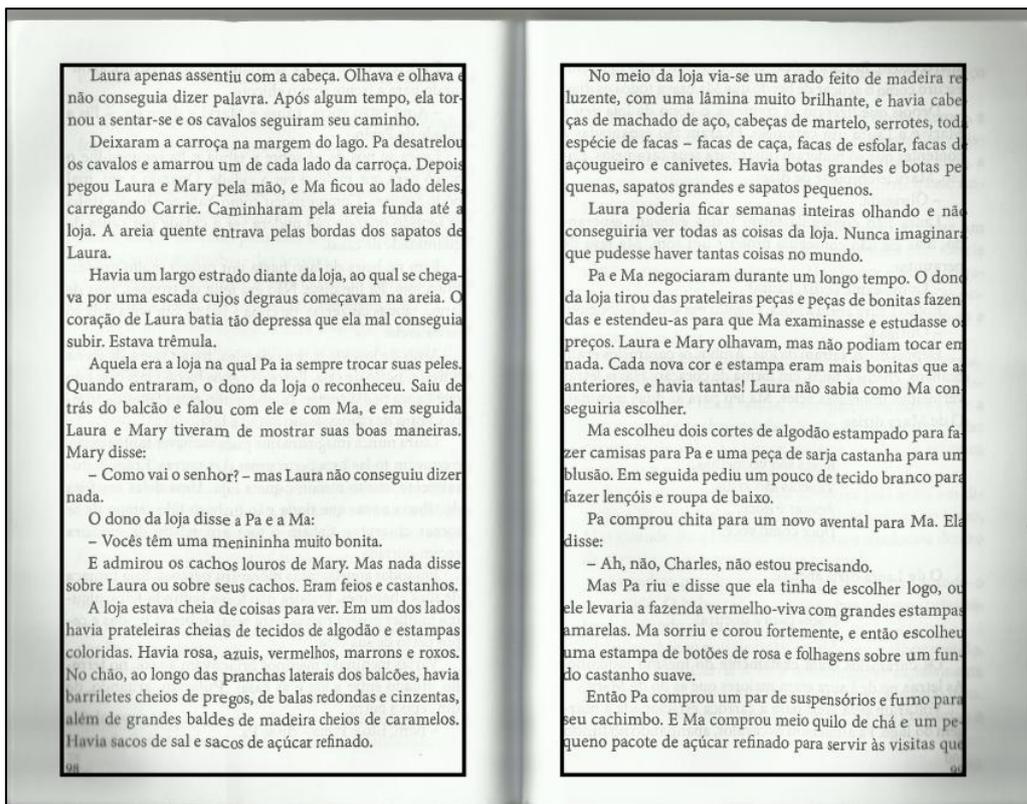


Figura 19: As páginas internas do livro *Uma Casa na Floresta* (2012) confirmam a predominância de manchas gráficas amplas nos livros de bolso

A análise da maneira como o grid dos livros de bolso é estruturado e como a mancha gráfica é disposta nas páginas internas de três publicações distintas e pertencentes cada a uma coleção diferente, nos leva a perceber que em um primeiro momento que os agentes produtores optam pela manutenção de determinados fatores em detrimento de pequenas mudanças estruturais que poderiam ser significativas na reaproximação dos jovens leitores a estas obras. Percebemos que todos os livros possuem um grid composto por uma única coluna e serem simétricos. Além disso, adoção de uma mancha gráfica que por vezes quase ocupa todos os espaços da página, nos leva a perceber que muitas vezes a questão de barateamento de custos se revela mais importante para os agentes produtores do que a questão da fruição da leitura. Finalmente, voltamos a afirmar que compreendemos que os livros de bolso, possuem características próprias que estão engendradas ao seu formato editorial e que as diferenciam dos demais tipos de publicação, a adoção de uma mancha gráfica ampla e de um grid predominantemente simétrico nos parecem ser algumas dessas características.

A seguir, veremos como são apresentadas nos livros de bolso as páginas que contêm em sua estrutura algum tipo de ilustração.

## 6.4

### O projeto gráfico das páginas ilustradas

Entendemos que o design dos livros de bolso é um dos meios que podem possibilitar a aproximação dos jovens leitores a esses tipos de textos e auxiliar na formação de novos leitores. Se a capa é o elemento através do qual o primeiro diálogo entre leitor e obra é estabelecido, é nas páginas internas que o leitor entra em contato com a narrativa de maneira intensa. A ilustração parece ser o elemento que pode trabalhar em conjunto com o texto para reforçar a construção da narrativa ou contradizer a textualidade, participando da criação de novos significados para os textos anteriores. Desse modo, a ilustração dos livros de bolso é tida como elemento relevante na participação dos processos de mediação pelo design e na construção de sentidos no ato da leitura.

Consideramos que a presença ou não de ilustração revela em muito a visão projetual que os agentes dedicados à produção dos livros de bolso possuem. Em geral, ela nos fornece pistas sobre o cuidado com a obra, nos casos em que o ilustrador é creditado na capa; a relação dos custos pelo aproveitamento de papel através da diagramação e o uso de cores, por exemplo. Além disso, sabemos que os livros ilustrados exercem uma aproximação maior perante o público infanto-juvenil. Desse modo, a presença ou não de ilustrações em um livro de bolso é um fator que consideramos como atrativo ou afastador desse público perante tais publicações. De fato, o texto é muitas vezes considerado primordial pelas editoras, mas a ilustração é um elemento que tem como potencial atrair os jovens leitores, acostumados com uma sociedade em que a imagem está superando a textualidade nos diferentes processos comunicativos.

Para o entendimento de como o design dos livros de bolso é apresentado aos jovens leitores através da diagramação das páginas internas, utilizamos a categorização estabelecida por Linden (2011). Assim, nossa primeira categorização para o estudo das ilustrações dos livros de bolso constitui na sua presença nas pá-

ginas internas dessa publicação. As categorias utilizadas estão apresentadas abaixo conforme as figuras abaixo:



Figura 20: Representação de livro com páginas sem ilustração e com páginas ilustradas

Dentro dos nove livros de bolso de literatura infanto-juvenil selecionados para a análise, encontramos seis exemplares que possuem ilustração na composição de suas páginas e três que não possuem nenhum tipo de trabalho ilustrativo em suas páginas internas. Os títulos encontrados que possuem algum trabalho ilustrativo em suas páginas internas são:

| <b>Título</b>                              | <b>Coleção</b>                          |
|--|---|
| <i>Pinóquio</i> (2005)                     | L&PM Pocket                             |
| <i>Alice</i> (2009)                        | Clássicos Zahar em Edição Bolso de Luxo |
| Contos de Fadas (2010)                     | Clássicos Zahar em Edição Bolso de Luxo |
| <i>Uma Casa na Floresta</i> (2012)         | BestBolso                               |
| <i>O Mágico de Oz</i> (2013),              | Clássicos Zahar em Edição Bolso de Luxo |
| <i>Alice no País das Maravilhas</i> (2014) | L&PM Pocket                             |

Tabela 3: Títulos encontrados com suas páginas internas ilustradas

Já os três livros de bolso encontrados que não possuem ilustração nas páginas internas são:

| <b>Título</b>                | <b>Coleção</b>                          |
|------------------------------|---|
| <i>Peter Pan</i> (2011)      | L&PM Pocket                             |
| <i>Peter Pan</i> (2013)      | Clássicos Zahar em Edição Bolso de Luxo |
| <i>O mágico de Oz</i> (2014) | Clássicos Zahar em Edição Bolso de Luxo |

Tabela 4: Livros que não possuem ilustrações em suas páginas internas.

O fato de que a maioria dos livros encontrados possui ilustração em suas páginas internas nos leva a considerar a possibilidade dos agentes produtores interpretarem a ilustração como uma linguagem associada à infância, pois em livros de outros gêneros literários e geralmente voltados ao público adulto, como a ficção, por exemplo, não se encontra o mesmo percentual de utilização da ilustração na composição das páginas internas.

O livro *Contos de Fadas* (2010) da editora Zahar foi o único exemplar encontrado com presença de ilustração em policromia nas páginas internas. Convém afirmar que muitas das ilustrações encontradas nas páginas internas desse livro são de autoria de Walter Crane e Gustave Doré, dois dos principais ilustradores de livros infantis da “fase dourada da infância” e grandes referências até os dias atuais. Neste livro, que possui um total de 284 páginas, encontramos 93 páginas que possuem algum trabalho ilustrativo em sua composição.

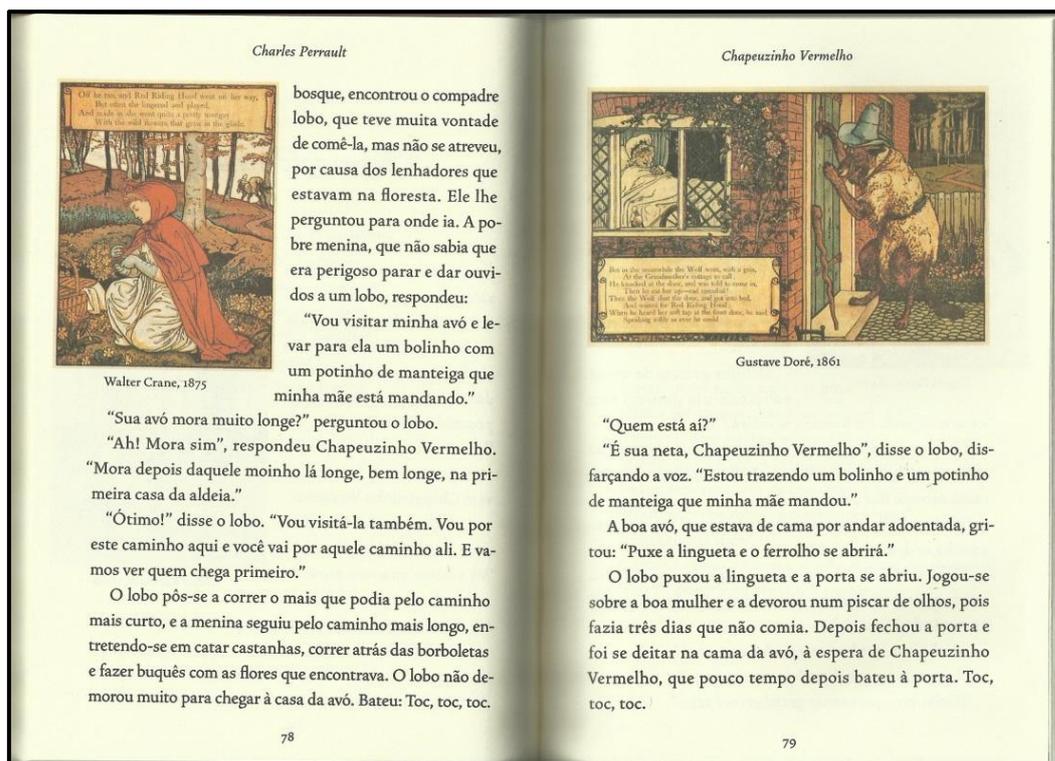


Figura 21: Páginas internas do livro Contos de Fadas (2010)

A partir da análise das páginas cima apresentadas, notamos que na página da esquerda existe uma maior interação entre texto e imagem. A imagem se encontra aparentemente "encaixada" no texto, enquanto na página situada à direita, a imagem está apartada do texto. A composição da página dupla indica que o designer incluiu as ilustrações no exato momento em que a cena aparece no diálogo do texto. Assim, consideramos que a abordagem utilizada para a composição da página é uma espécie de aproveitamento do que já existe, texto e ilustração.

Nossa preocupação neste momento consistia em saber como se dava a interação primária entre os elementos visuais e verbais presentes nessas obras. Para Linden (2011), o texto é apresentado como instância primária em um livro ilustrado quando sua leitura ocorre anteriormente à leitura da imagem presente em uma determinada página e quando se configura como principal vinculador da narrativa. Nesse caso, ainda segundo a autora, a imagem pode confirmar ou não os significados construídos através da leitura do texto. Do mesmo modo, a imagem pode se apresentar ao leitor como instância primária pelo fato de se apresentar de maneira preponderante no texto. No entanto, são frequentes os casos em que texto e imagem interagem e colaboram mutuamente para a construção de sentidos na leitura,

tornando possível uma leitura ambígua entre estas duas instâncias. Em todos os nove livros analisados neste capítulo, encontramos o texto como elemento que estabelece a interação primária. Este é o caso do livro *Alice no País das Maravilhas* (2005), publicado pela editora L&PM, em que a visualização das imagens ocorre separadamente e após a leitura do texto, sendo este o elemento principal para o desenvolvimento da narrativa. As ilustrações são de autoria de John Tenniel e estão presentes em 16 páginas do total de 171 dedicadas à obra em si.

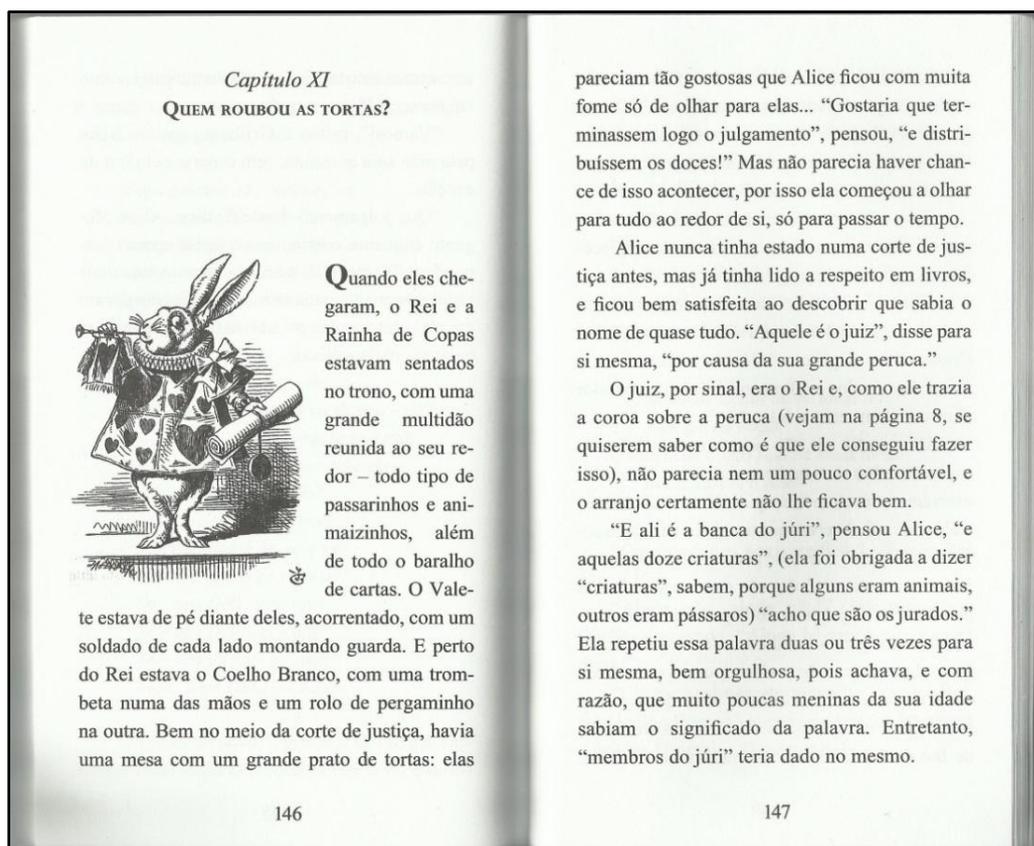


Figura 22: Página interna *Alice no País das Maravilhas* (2005)

Logo, percebemos que a maioria dos livros de bolso se utiliza de uma abordagem tradicional, em que a imagem apenas reforça os significados presente no texto e, na maioria das vezes, não acrescenta significados únicos à leitura. Conforme discutimos no capítulo 3, em uma sociedade marcada pela preponderância da visualidade, repensar as maneiras como ocorrem as instâncias primárias nos projetos editoriais dos livros de bolso é de fundamental importância para atrair os jovens ao ato da leitura e para propiciar a sua ressignificação na sociedade.

Em uma tentativa de compreender como os livros de bolso se configuraram através da interação entre aspectos verbais e visuais, nos centramos na categorização estabelecida por Linden (2011, p. 120-121). Para autora, os livros ilustrados possuem apenas três tipos de relações entre texto e imagem. Convém ressaltar que nesta categorização estamos considerando apenas os livros de bolso que possuem ilustração, desconsiderando nesta etapa os livros que não possuem nenhum tipo de trabalho ilustrativo em sua composição visual.

Portanto, as relações entre texto e imagem, de acordo com Linden (*ibidem*), são:

- **Relação de redundância:** neste tipo de interação, percebemos que texto e imagem não possuem sentidos suplementares, ou seja, ambos os aspectos remetem aos mesmos personagens e as ações e acontecimentos presentes na narrativa repetem-se tanto no texto quanto na imagem. Portanto, a sustentação dos aspectos narrativos é fortemente presente em uma dessas instâncias, independentemente da outra para que ocorra construção de sentido. Desse modo, a autora afirma que os conteúdos narrativos presentes nos livros ilustrados podem apresentar sobreposição total, quando nem texto e nem imagem vão além um do outro, ou sobreposição parcial, quando existe uma coerência no discurso, porém uma das instâncias se apresenta de maneira predominante ao leitor. Nesta dissertação categorizaremos os livros de bolso que apresentam tal relação entre texto e imagem de **livros de bolso com relação de redundância;**

- **Relação de colaboração:** nesta relação, texto e imagem participam igualmente do processo de construção de sentidos de forma que um consegue preencher as lacunas presentes no outro. O sentido, portanto, não é encontrado unicamente no texto ou na imagem, mas sim na união e interação estabelecida entre eles. Este tipo de relação está mais presente nos livros de bolso dedicados à histórias em quadrinhos. Aqui estão categorizados como **livros de bolso com relação de colaboração;**

- **Relação de disjunção:** na disjunção entre texto e imagem não é possível ao leitor encontrar qualquer tipo de relação entre os dois elementos. A autora também afirma que frequentemente são encontradas narrativas

paralelas e muitas vezes contraditórias entre texto e imagem. Essa contradição é marcada pela ausência de orientações para a construção de um sentido definido; com isso, o leitor exerce maiores possibilidades de interpretação. Estão categorizados aqui como **livros de bolso com relação de disjunção**.

Em todos os nove livros de bolso dedicados ao gênero da literatura infanto-juvenil, encontramos a relação de redundância na composição das páginas internas. Nesses casos, como foi dito anteriormente, texto e imagem colaboram na construção de um único sentido. É o caso do livro *Pinóquio* (2005), disponibilizado na figura abaixo, que contém 27 de suas 189 páginas com ilustrações de Attilio Mussino e foi publicado dentro da coleção L&PM Pocket, na qual todas as ilustrações se relacionam com episódios narrados na textualidade da obra.

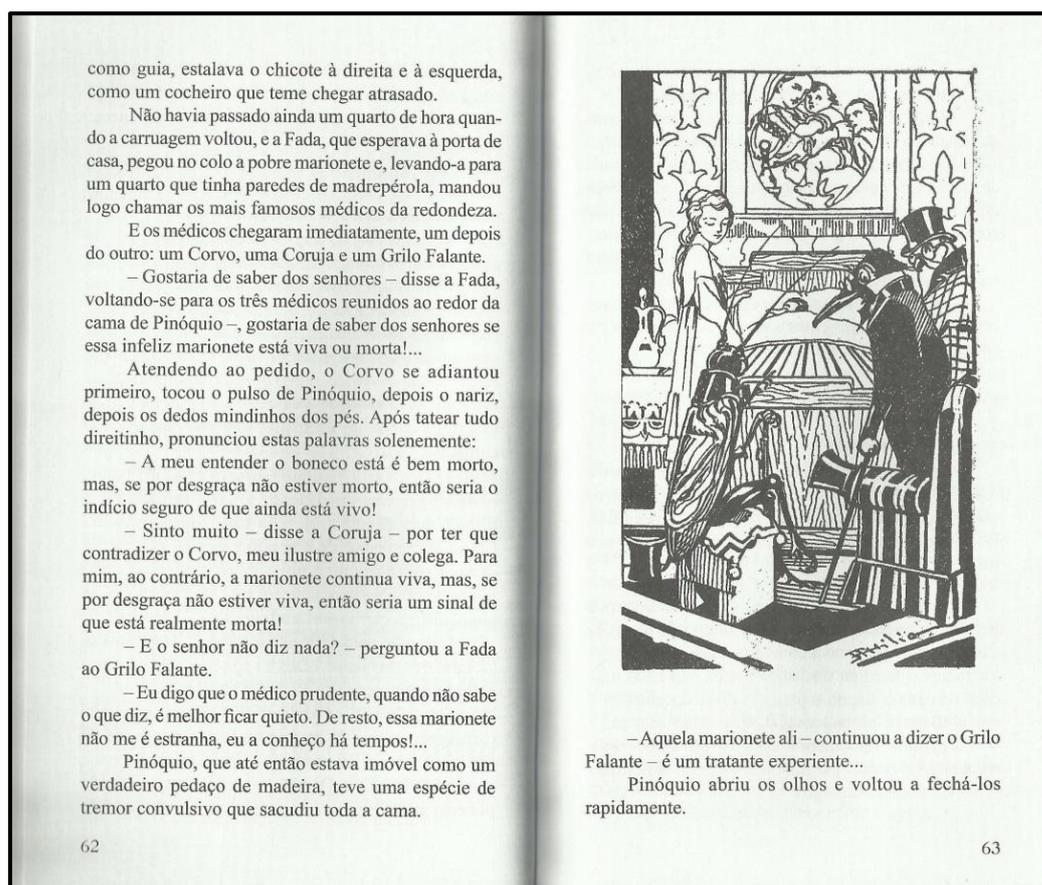


Figura 23: Página ilustrada em *Pinóquio* (2005) onde podemos perceber a relação de redundância entre texto e imagem.

As categorizações acima apresentadas nos orientam para as relações existentes entre texto e imagens nos livros que contém algum tipo de trabalho ilustrativo. No entanto, sabemos que é o Design de livros o responsável por apresentar graficamente tais relações aos jovens leitores. Assim, voltamos ao trabalho de Lindem (*ibidem*) e analisamos a tipologia da diagramação dos livros de bolso através de quatro categorizações distintas apresentadas pela autora. São elas:

A diagramação com **dissociação** é apresentada aos leitores quando o texto e imagem se encontram em páginas separadas pela dobra do livro de modo que a leitura ocorre de maneira alternada. A autora afirma que neste tipo de diagramação a imagem geralmente ocupa a “página nobre”, a da direita, pois o é nesta que o olhar do leitor se detém ao abrir o texto, enquanto que o texto é mais comumente encontrado à esquerda.

Aqui podemos encontrar paralelo com o pensamento de Nikolajeva & A Scott (2011) quando afirmam que a reflexão sobre as possibilidades estabelecidas através da interação entre as páginas pares e ímpares auxilia na criação de tensão e movimento da narrativa. As autoras se apropriam de uma noção diferente de Linden (2011) ao afirmarem que a página da esquerda, a par, é na maioria das vezes, configurada como página narrativa (ou página segura), enquanto que a da direita é apresentada como página remota (ou página aventureira). Assim, encontramos outra justificativa para que as ilustrações encontradas em uma diagramação de dissociação sejam encontradas na maioria das vezes nas páginas ímpares dos livros de bolso.

Em *Uma casa na floresta* (2014), publicado pela coleção *BestBolso*, ilustrado por Maurício Veneza e disponibilizado na figura abaixo, percebemos a utilização da diagramação de dissociação em todas as suas páginas ilustradas. O livro possui 142 páginas e apenas seis delas possuem algum trabalho ilustrativo em sua composição. As ilustrações são todas em preto e branco e utilizam apenas o contorno para sua composição. Em virtude do papel utilizado para a composição possuir baixa gramatura, elementos de outra página frequentemente aparecem no fundo da página ilustrada. O mesmo ocorre nas páginas dedicadas ao texto da obra analisada.

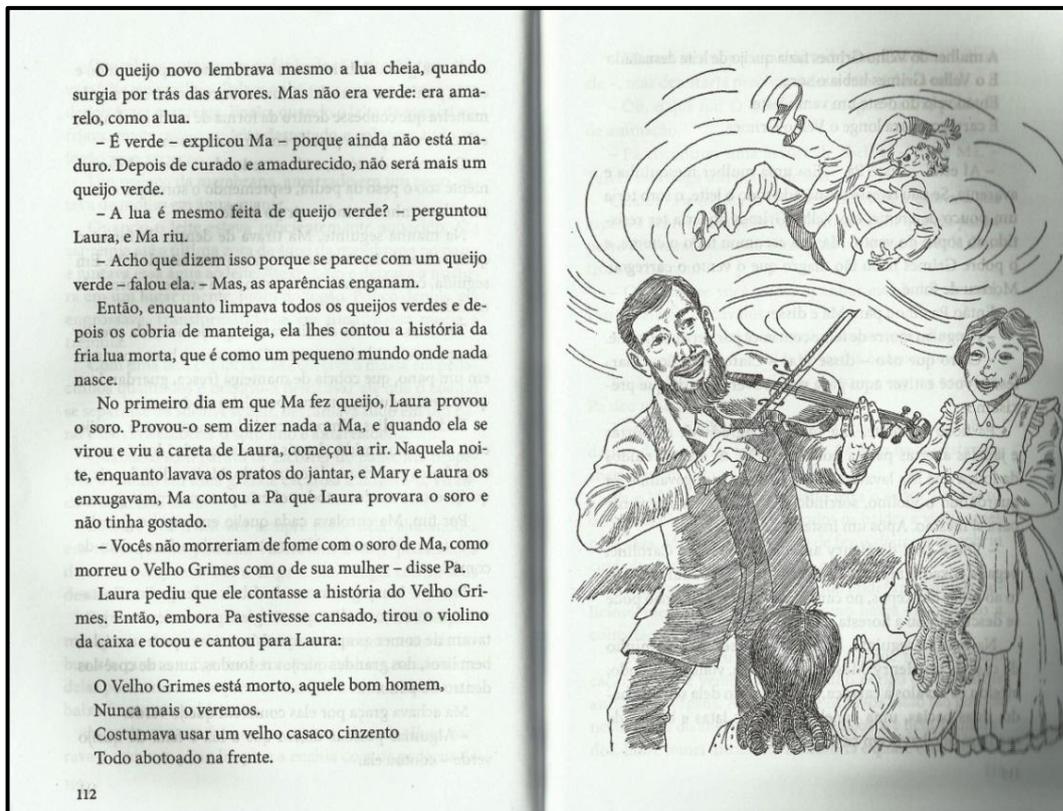


Figura 24: Páginas em *Uma casa na floresta* (2012) onde é presente a diagramação de dissociação em todas as páginas ilustradas

Já a diagramação de **associação** é apresentada por Linden (*ibidem*) como responsável por reunir enunciados verbais e visuais em uma mesma página, podendo se organizar de várias maneiras. Nesse tipo de diagramação, a leitura geralmente se apresenta de modo mais dinâmico graças à sucessão de imagens e textos curtos nas páginas dos livros. No livro *O Mágico de Oz* (2013), publicado pela editora Zahar, percebemos a utilização de uma diagramação de associação em toda sua composição. As ilustrações presentes neste livro são de autoria de W.W Denslow e ocupam 45 páginas de seu total de 223.

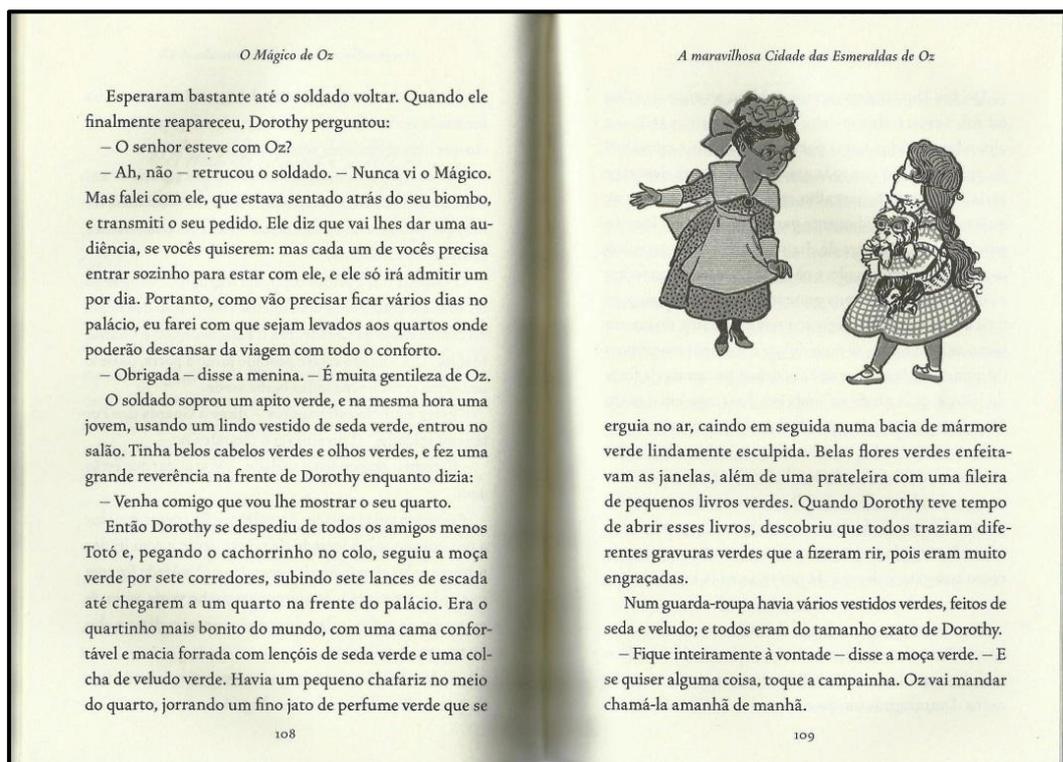


Figura 25: Página interna de *O mágico de Oz* (2013), publicado pela editora Zahar onde percebemos a adoção de uma diagramação de associação em suas páginas.

Nesta pesquisa, encontramos alguns livros que possuem a diagramação das páginas ilustradas ora em associação, ora em dissociação. Para dar conta de tais casos, foi elaborada a categoria **associação e dissociação**. É o caso do livro *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Alice através do espelho* (2009), onde por vezes encontramos uma diagramação de associação, com as ilustrações ocupando a totalidade da página impressa, e por outras, de dissociação, onde texto e imagem dividem o espaço da página. As ilustrações desse livro são de autoria de John Tenniel e estão presentes em 44 páginas de seu total composto por 187 páginas.

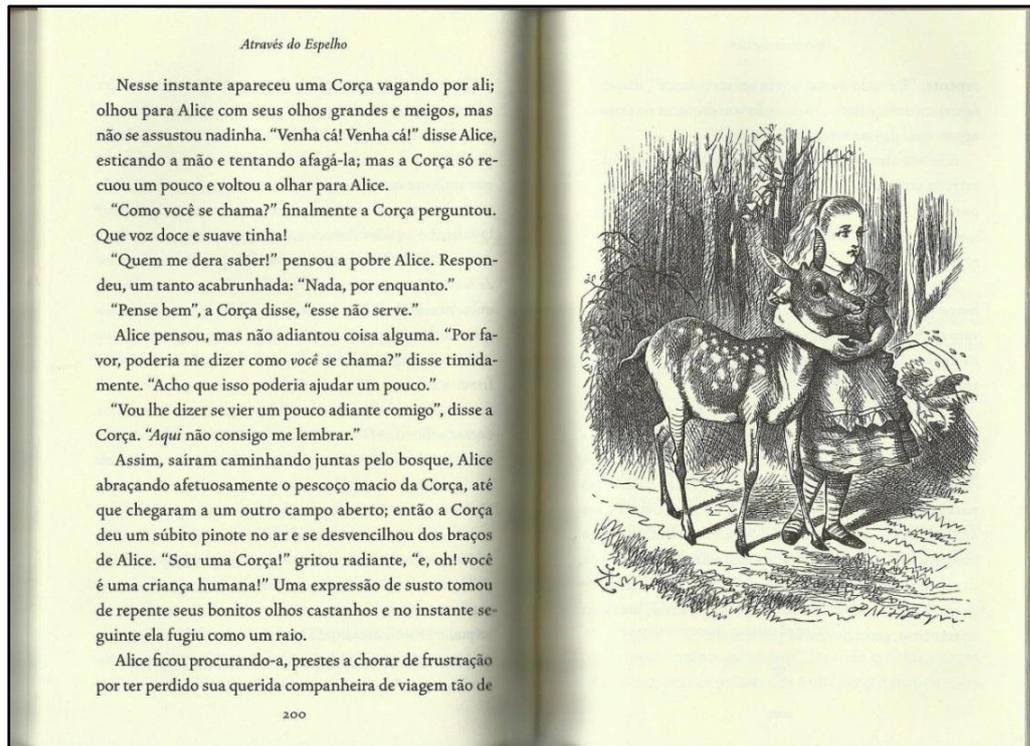


Figura 26: Página interna de *Alice* (2014), publicado pela editora Zahar onde percebemos a adoção de uma diagramação de dissociação em suas páginas.

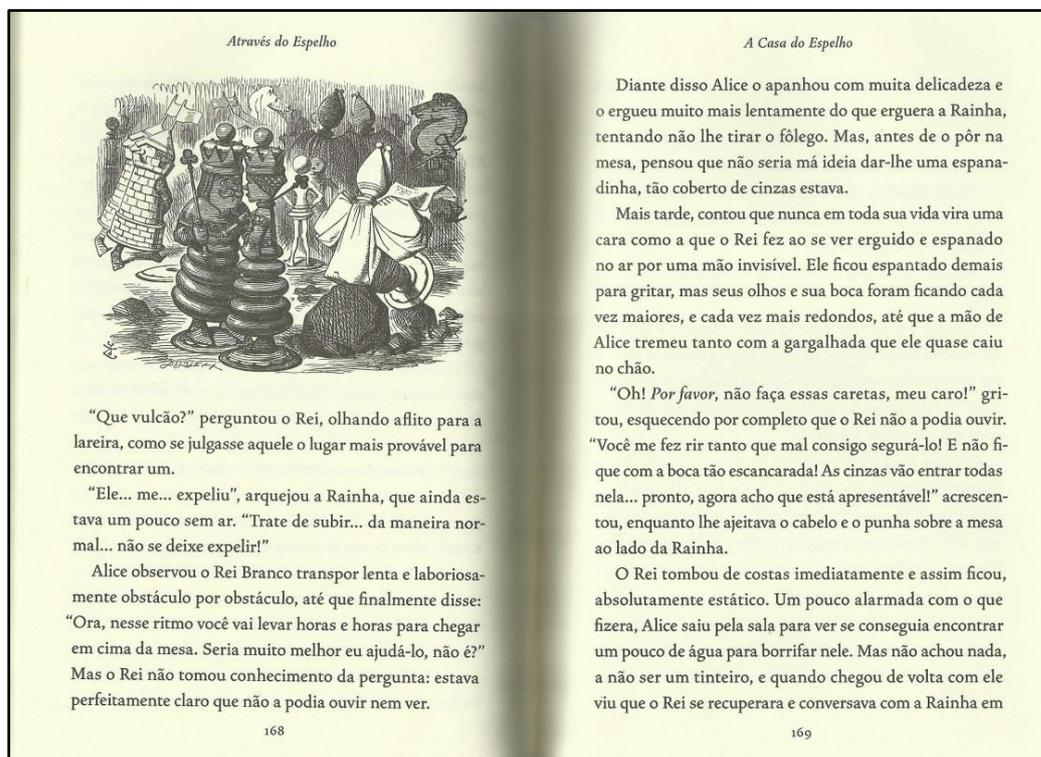


Figura 27: Página interna de *Alice* (2014), publicado pela editora Zahar onde percebemos a adoção de uma diagramação de associação em suas páginas.

Desse modo, podemos dizer que as páginas ilustradas dos livros de bolso optam pela manutenção de determinados padrões, como a predominância de imagens que utilizam apenas uma cor para sua composição. A redução de custos na impressão pode ser um dos fatores que justificam esta escolha por parte das editoras. Também notamos a manutenção desse padrão no fato de que o texto sempre estabelece a interação primária na comunicação e que a relação de redundância é predominante nos processos interativos entre texto e imagem.

Além disso, percebemos que nos livros analisados, o número de páginas que possuem trabalho ilustrativo em sua composição é bastante pequeno, sendo sempre inferior a 50%. Isso nos leva a concluir que nestes livros a narrativa não é dependente do recurso ilustrativo, embora as ilustrações participem da construção de sentido. Este dado contrasta bastante com outras publicações voltadas ao público infantil, onde muitas vezes cerca 100% das páginas possuem ilustração em sua composição.

Consideramos o fato de que estas ilustrações não foram produzidas para o projeto gráfico do livro de bolso, com exceção de *Uma Casa na Floresta* (2014). Na maioria dos livros analisados, encontramos ilustrações de autores consagrados e com obras pertencentes ao domínio público. Assim, no que diz respeito à ilustração dos livros de bolso, nada parece ter sido criado especialmente para estas publicações. Convém afirmar que a encomenda de ilustrações incide diretamente nos custos do projeto editorial, e parece que estas edições de livros de bolso não contam com estes recursos.

Desse modo, consideramos importante repensar os lugares ocupados pela ilustração nesses livros, para que possam se aproximar dos jovens leitores, acostumados a novos processos de leitura. Isso é importante pois uma das funções da ilustração é a de produzir novos significados no texto escrito e produzir novas experiências literárias e assim aproximar os jovens leitores dos livros de bolso.

## 6.5

### Análise das capas dos livros de bolso

Conforme explicitado anteriormente, sabemos que o livro de bolso possui características projetuais intrínsecas que tornam possível e fácil seu reconhecimento perante o público leitor. A capa, ao estabelecer os primeiros contatos entre leitor e texto, anuncia expectativas com relação à obra, ao gênero do livro e influencia a maneira como ocorre a produção de sentidos na leitura. Além disso, a capa também possibilita o conhecimento das maneiras como as editoras pretendem se aproximar dos seus leitores. Ao projetar a linguagem gráfica na capa de um livro, os designers auxiliam o estabelecimento do gênero de uma obra e participam dos processos de delimitação do público leitor, pois a capa que dialoga com o público infanto-juvenil nem sempre é adequada ao público adulto, por exemplo. No caso dos livros de bolso, a capa pode auxiliar no processo de identificação de uma coleção através da utilização de uma paleta de cores, de uma tipografia padronizada e do tratamento gráfico das imagens utilizadas, por exemplo. Assim, nestes livros, a capa estabelece não somente expectativas com relação à narrativa, mas também com relação aos interesses comerciais abrangidos pelo universo editorial.

Haslam (2007) afirma que a capa possui duas funções distintas com relação ao livro: a primeira é referente à sua funcionalidade, pois as capas protegem as páginas internas; a segunda está ligada ao aspecto conceitual, já que elas também indicam o conteúdo da obra. O autor afirma que a capa de um livro pode ser vista como uma promessa realizada pela editora, que utiliza do nome do autor e se dirige ao seu leitor. Nesse sentido, a capa, além de estabelecer expectativas, possui uma função mercadológica, pois participa dos processos de convencimento do leitor para que uma obra seja comprada ou deixada de lado nas estantes das livrarias.

Powers (2008) confirma a importância da capa no estabelecimento do primeiro contato com os leitores, pois esta se constitui como elemento importante nos processos de envolvimento físico entre sujeito e obra. Embora a capa não possa ser visualizada nos momentos em que ocorre a leitura, a mesma participa da definição do livro enquanto objeto a ser lido ou descartado pelo leitor. O autor

também diferencia as capas de livros ilustrados e de romances juvenis, afirmando que a capa de um livro ilustrado possibilita que o leitor identifique anúncios com relação à temática e aos episódios presentes na obra. Já em um romance juvenil, a capa é na maioria das vezes o único elemento impresso em cores, considerada pelo autor como o elemento mais atraente do livro. Nos livros de bolso analisados em nosso trabalho, confirmamos esta afirmação de Powers (2008), pois a utilização de cores dentro do projeto gráfico do miolo só foi encontrada no livro *Contos de Fadas* (2010), publicado pela editora Zahar. Com isso, podemos considerar que as capas dos livros de bolso, assim como a de romances juvenis de livros tradicionais, exerce em um primeiro momento uma função mercadológica de contato e aproximação do leitor com a obra disponibilizada no livro.

Com os processos de disseminação de vendas de publicações em meios digitais, a capa como elemento visual comunicador da obra e o designer como agente mediador apresentam maior importância nesses primeiros contatos e no estabelecimento de expectativas com relação à leitura. Partilhamos a afirmação de Powers (*ibidem*) quando este afirma que com este processo, a capa passou a ser um substituto simbólico do livro em si. Isso ocorre devido ao fato de que na maioria das lojas online, a capa é o único elemento da publicação em que o leitor consegue adquirir uma imagem tangível da obra. A capa, portanto, adquire cada vez mais importância na formação de expectativas por parte dos leitores.

Dentro desse mesmo argumento, Linden (2011) também colabora com a ideia de que a capa estabelece pistas do que o leitor encontrará no livro, pois ela conduz informações que permitem a apreensão de discursos, de ilustrações e do gênero da obra. Assim, a capa pode construir expectativas que introduzem o leitor aos elementos textuais, levando-o à interpretação de uma falsa pista do que será encontrado nas páginas internas do livro.

Cabe-nos agora realizar uma análise do conjunto formado pela primeira capa, lombada e pela quarta capa dos livros de bolso. Para compreender o diálogo dessas três partes encontradas nos livros, voltamos ao pensamento de Haslam (2007), quando afirma que a primeira capa proclama o que o leitor encontrará na obra, enquanto a quarta capa é responsável pelo seu encerramento. Em conjunto com a lombada, a primeira e a quarta capas são trabalhadas, em princípio, para promover a venda do livro. A partir do momento em que um livro é lido e coloca-

do na estante do leitor, a lombada do livro passa a exercer uma função de identificação e diferenciação da obra e/ou da coleção através de seu design.

O autor desenvolve ainda uma categorização envolvendo os estilos de capas, os quais, segundo ele, refletem o espectro do público leitor da obra. Uma dessas categorias abordadas é referente às capas que são elaboradas com a intenção de reforçar a marca da editora. Um exemplo clássico citado pelo autor são as primeiras capas dos livros publicados pela *Penguin*, onde a marca ganha mais destaque que o título da obra e o nome do autor. Desse modo, as capas feitas para determinada coleção de livros atentam também para um propósito mercadológico, pois além de auxiliar o leitor na identificação dos títulos pertencentes à coleção, influem nos processos de diferenciação entre a coleção e as demais obras dispostas nas prateleiras de venda das livrarias.

O autor também cita outros exemplos de estilo de capas encontradas no mercado editorial. Uma delas é a capa projetada a partir de uma visão documental, onde é estabelecida uma relação direta entre capa e o conteúdo encontrado no interior do livro. Haslam (*ibidem*) afirma que nessas capas encontramos a presença de um título tipográfico ou de uma seleção de imagens consideradas relevantes ao conteúdo da obra. Elas são mais utilizadas em obras de não-ficção, onde existe maior preocupação em estabelecer um diálogo com o leitor de maneira direta.

As chamadas **capas conceituais** constituem outra categoria de estilo abordada por Haslam (*ibidem*). De acordo com o autor, estas capas se caracterizam por produzir uma abordagem que utiliza alegorias visuais para se aproximar dos possíveis leitores da obra. Podemos afirmar que a composição dessas capas busca frequentemente representar o conteúdo narrativo através da utilização de elementos visuais que estabelecem diálogos com o repertório cultural do leitor.

Finalmente, as capas **expressionistas** são elaboradas na maioria das vezes para romances e contos. Segundo o autor, estas capas possuem como característica visual a utilização de ilustrações ou fotografias, de modo que sua disposição fornece pistas de leitura e instiga o leitor sobre a narrativa da obra. Nessas capas, encontramos muitas vezes uma ambiguidade poética que dialoga com o leitor e proporciona uma reflexão sobre a obra.

Após o conhecimento dessas categorizações elaboradas por Haslam (2007) e pelas reflexões abordadas pelos autores supracitados, passamos a nos questionar se as capas dos livros de bolso pertencentes ao gênero infanto-juvenil estabelecem

diálogo com os seus leitores e se são elaboradas a partir de uma perspectiva documental, conceitual ou expressionista para gerar diálogo entre conteúdo e forma. Além dessas três formas de estabelecer contato com os leitores, sabemos que por pertencerem às coleções, os livros de bolso podem frequentemente promover em suas capas a marca da editora ou do selo editorial com vistas a se destacar diante das outras publicações encontradas no mercado. Consideramos também que essa promoção da marca em uma capa pode ser apresentada ao leitor de maneira direta ou sutil, através da repetição de elementos visuais ou da utilização de uma mesma tipografia, paleta de cores e do mesmo tratamento gráfico dado à ilustração ou fotografia, por exemplo.

Neste trabalho, buscamos analisar o conjunto proporcionado pela capa, lombada e quarta capa. Optamos por perceber este conjunto graças ao nosso entendimento de que estes três elementos são participantes dos processos de aproximação dos possíveis leitores com a narrativa. A lombada, por exemplo, é o principal meio de aproximação, se for considerado o fato de que em muitas livrarias os livros de bolso são agrupados lado a lado, de forma que suas capas não sejam visíveis. A quarta capa é o espaço onde os leitores procuram informações extras sobre a narrativa encontrada no interior do livro, como a apresentação do autor ou o resumo da obra, por exemplo. Desse modo, expomos abaixo como os livros de bolso são apresentados através da união do conjunto representado pela capa, lombada e quarta capa aos seus jovens leitores.

A capa do livro de bolso *Contos de Fadas* (2010) caracteriza-se por ser dura e possuir uma textura em seu fundo que remete a um papel de parede no estilo vitoriano. Na parte superior da primeira capa, encontramos a identificação dos contos que constam no livro e a utilização de uma fonte tipográfica alusiva para o título da obra. A ilustração dos personagens encontrados nos contos também está presente na capa e atravessa a lombada e a contracapa, proporcionando unidade a estes elementos. Na lombada, vemos a utilização da mesma fonte tipográfica utilizada para o título da capa, além da identificação da editora através da utilização de seu símbolo. Na quarta capa, encontramos um texto de apresentação e uma citação que serve para legitimar a importância da obra. Também encontramos a identificação de outras obras encontradas na coleção e seu selo, assim como o número de ISBN e o código de barras. A capa do livro utiliza uma abordagem expressionista na sua composição.

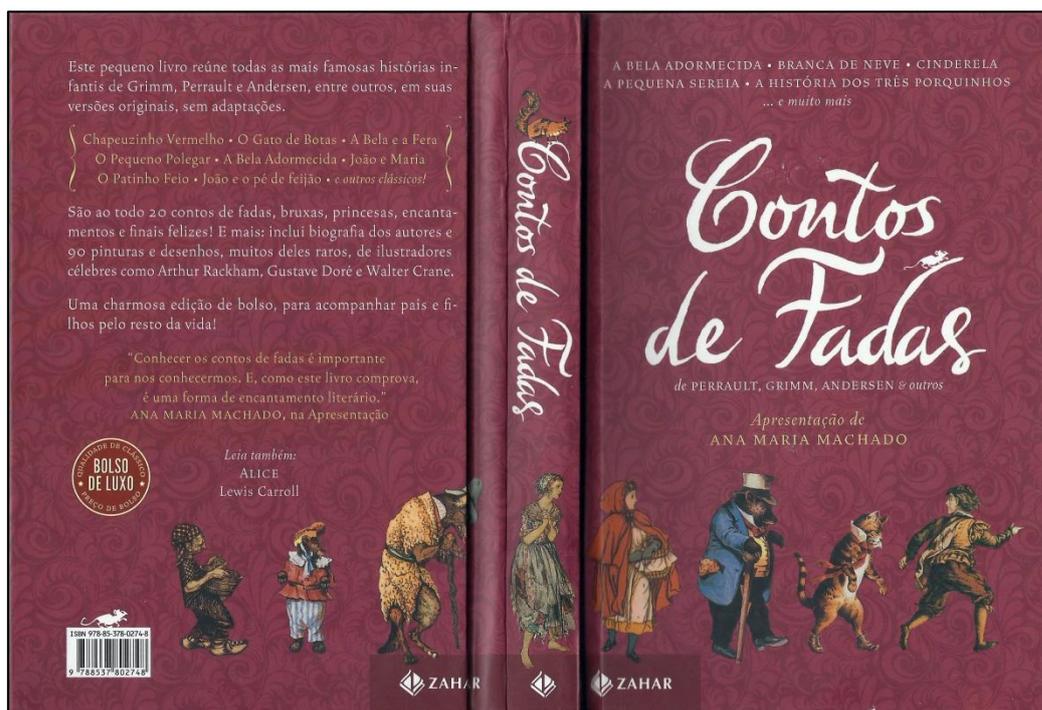


Figura 28: Capa, lombada e quarta capa do livro *Contos de Fadas* (2010) publicado pela editora Zahar.

Em *O Mágico de Oz* (2013), publicado pela mesma editora, encontramos a utilização de capa dura e a reprodução em cores de ilustrações utilizadas no miolo do livro. Nesta capa também encontramos o nome do autor e da obra em fonte tipográfica em caixa alta e sem serifa. Na palavra “Oz”, percebemos que na letra “o”, o espaço em oco (Lupton, 2006) foi utilizado como elemento ativo, pois foi construída uma janela para uma ilustração que remete a Oz. Utilizando uma abordagem expressionista, notamos que a cor verde é predominante e é utilizada como fundo da composição. Também encontramos um grafismo que representa uma moldura, envolvendo o título, o autor e a ilustração. A marca da editora também está inserida dentro dessa moldura, porém o box que a compõe ultrapassa este grafismo, criando um diálogo entre os elementos pertencentes à narrativa e o objeto em si. Outro diálogo encontrado de maneira sutil entre a narrativa e a marca da editora pode ser estabelecido a partir da observação da posição do leão, um dos personagens da obra, acima desta marca. Na lombada utiliza-se um tom mais claro de verde para o fundo. Encontramos a presença do nome do autor e da obra na mesma tipografia utilizada na capa, porém em cores distintas. O símbolo da editora é disponibilizado em um fundo mais escuro na parte inferior da composição. Na

quarta capa, encontramos o mesmo grafismo que remete a uma moldura, onde estão inseridos o texto de apresentação da obra e uma citação de legitimação. A presença de 50 ilustrações é reforçada como o diferencial do livro, assim como a identificação de que o texto está disponibilizado ao leitor de maneira integral. Percebemos que o tradutor é o único agente produtor da obra (que não seja o autor), sendo citado na capa e na contracapa do livro. Logo abaixo, os nomes de outros títulos que são encontrados na mesma coleção são disponibilizados aos leitores, além do código de barras, do número de ISBN e da marca da coleção, que remete a um selo. Também é possível visualizar a marca da editora, que dialoga com as ilustrações que remetem aos objetos dos personagens e que estão disponibilizadas na parte inferior da quarta capa.

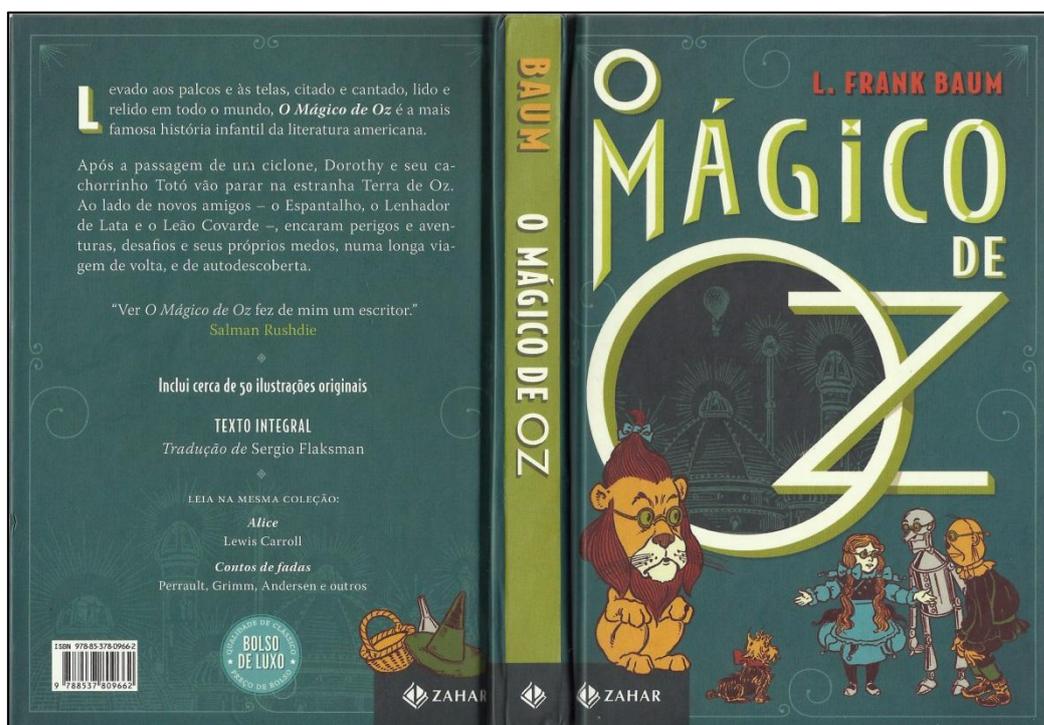


Figura 29: Capa, lombada e quarta capa do livro *O Mágico de Oz* (2013) publicado pela editora Zahar.

A capa de *Peter Pan* (2013) também é dura e possui ilustrações que remetem aos personagens principais e à cidade em que se passa a narrativa. Estas ilustrações participam da elaboração de uma abordagem expressionista, e a partir da interação entre positivo e negativo, remetem à ideia de sombras constituídas pela silhueta dos personagens. O azul é a cor predominante e é utilizado como fundo da composição. Nas ilustrações de elementos que estão relacionados à ideia

de luz (como as estrelas e a lua), foi utilizado um tom de azul mais claro do que o fundo. O nome da obra, composto por uma tipografia alusiva, está centralizado na capa ao lado do nome do autor, também em tipografia alusiva, mas que dialoga com as ilustrações dos personagens pela utilização da cor preta. Assim como nas outras capas apresentadas anteriormente, a marca da editora está disponibilizada na parte inferior e alinhada à esquerda da composição, porém com variação da cor do box em que está inserida. Na lombada encontramos o nome do autor, seguido da ilustração de uma das personagens, nome da obra e o símbolo da editora. Na quarta capa está o texto de apresentação da obra, a identificação de que o texto é integral, as citações de legitimação com o nome de seus autores na cor preta, as outras obras pertencentes à coleção e sua marca ao lado. Também encontramos o código de barras, o número de ISBN e a marca de editora. Convém afirmar que além da utilização de uma família tipográfica, o diálogo entre capa e contracapa está presente no fato de que a ilustração que remete à cidade em que se passa a narrativa perpassa os espaços deste livro.

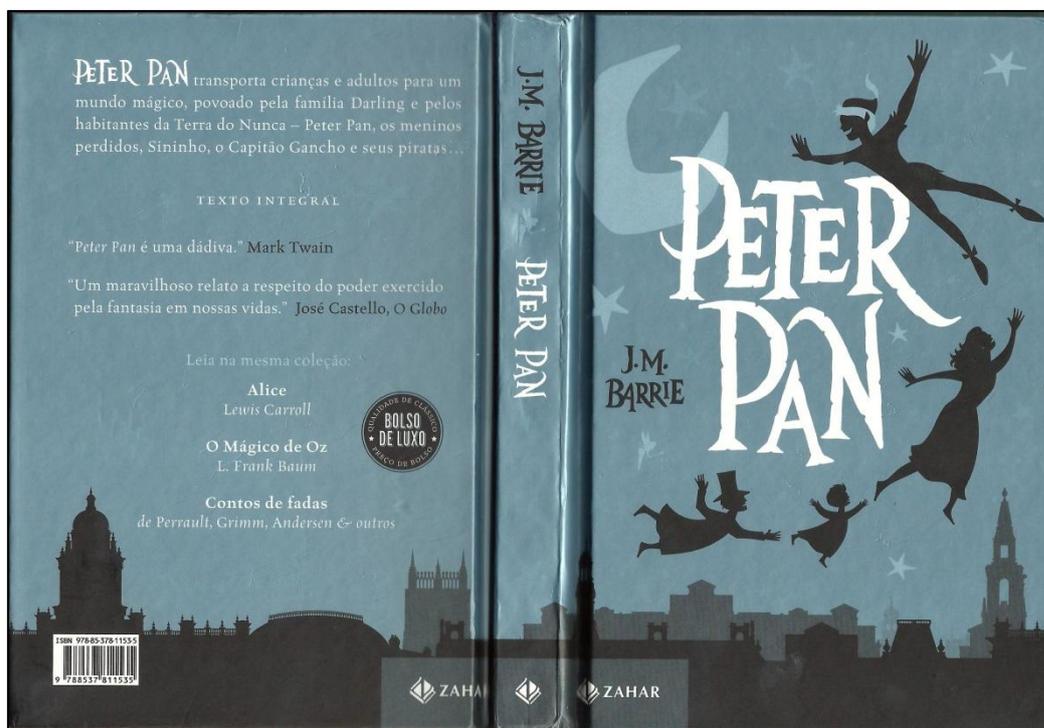


Figura 30: Capa, lombada e quarta capa do livro *Peter Pan* (2013) publicado pela editora Zahar.

Em *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Alice através do espelho* (2009), também publicado pela editora Zahar, percebemos na capa dura a utiliza-

ção de ilustrações em cores que também são disponibilizadas no miolo do livro, porém em preto e branco. Através de uma abordagem expressionista, a ilustração também é empregada como moldura na capa, e o vazão criado pela interação figura e fundo é utilizado como espaço para inserção do nome da obra, do autor e do ilustrador. A tipografia do nome principal da obra e do autor é a mesma e alude a uma escrita caligráfica. A cor utilizada como fundo é amarela e a marca da editora está disponibilizada na parte inferior, alinhada à esquerda. Na lombada, encontramos a mudança da cor de fundo, porém a unidade com a capa é estabelecida pelo fato que o nome do autor está em amarelo e que para o nome da obra é utilizada a mesma tipografia da capa. O símbolo da editora também está presente na lombada nas mesmas cores utilizadas na capa e na contracapa. Na quarta capa, encontramos um texto de apresentação da obra, onde a tipografia utilizada anteriormente para o nome da obra é disponibilizada como capitular desse texto. Além disso, encontramos a identificação de outras obras encontradas na coleção e sua marca. Finalmente, observa-se outra ilustração ampliada e em cores que também é encontrada no miolo do livro, além do código de barras, o número de ISBN e a marca da editora alinhada à direita da composição.

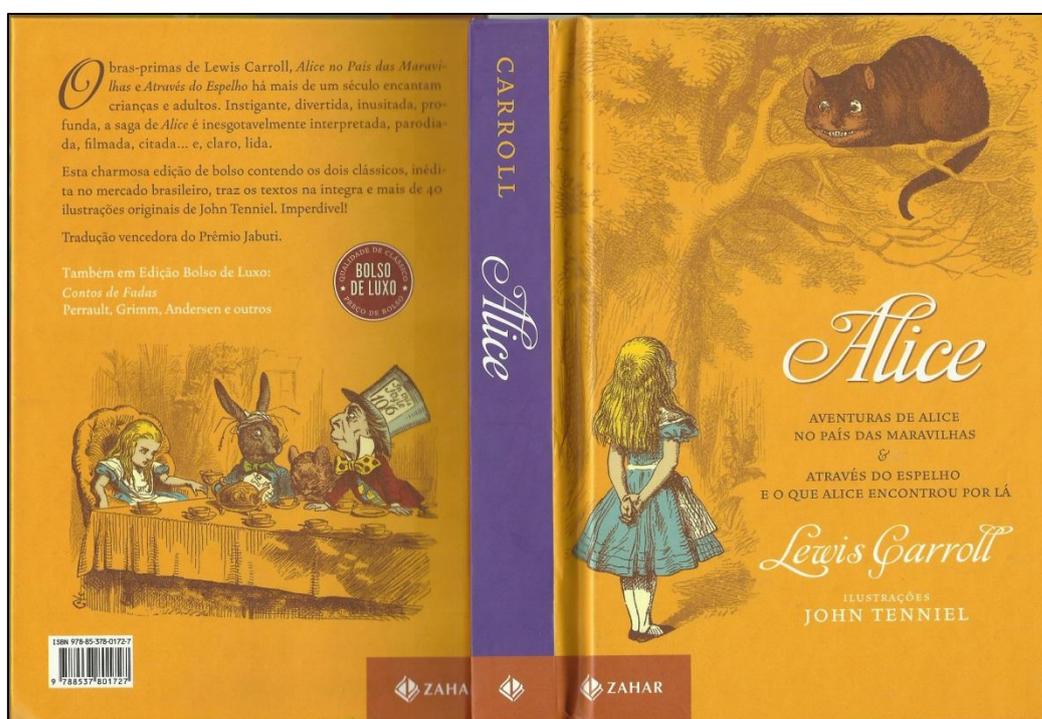


Figura 31: Capa, lombada e quarta capa do livro *Alice* (2009), publicado pela editora Zahar.

Os livros de bolso elaborados pela editora Zahar apresentam elementos que permitem que o leitor perceba o conjunto das obras da coleção de maneira sutil. Todas as obras da coleção se caracterizam por possuírem capa dura, elemento que pode transmitir simbolicamente aos leitores a ideia de que a obra pertence a um conjunto seletivo, considerado de luxo. Além disso, a maneira como o projeto gráfico é apresentado possibilita ao leitor reconhecer que as obras pertencem a um conjunto maior, em virtude da disposição dos elementos, do tratamento gráfico e das ilustrações disponibilizadas em suas capas.

Outro fator que reforça a ideia de conjunto das obras e da preocupação da editora em associar os livros a uma ideia de artigo luxuoso e sofisticado é a presença de textura em todas as guardas dos livros analisados. Sabemos que as guardas possuem a função principal de unir a capa, geralmente dura, com o material encontrado em seu miolo. Também consideramos que as guardas podem exercer uma função simbólica, na medida em que podem ser elaboradas tanto para parecerem invisíveis aos olhos de seus leitores, como para reforçar as ideias propostas pela editora na concepção do projeto do livro. Desse modo, por possuírem uma guarda impressa em cores e que utiliza textura em sua composição, os livros lançados pela coleção *Zahar Bolso de Luxo* reforçam aos seus leitores a noção de que as obras da coleção pertencem a um conjunto que pretende ser considerado como valioso.

Abaixo estão disponibilizadas as guardas dos livros analisados da coleção *Zahar Bolso de Luxo*.



Figura 32: Guardas dos livros *Contos de Fadas* (2010), *Alice* (2009), *Peter Pan* (2013) e de *O Mágico de Oz* (2013), publicados pela editora Zahar.

A edição de *O Mágico de Oz* (2014) publicada pela editora L&PM apresenta na capa uma ilustração de um episódio encontrado na narrativa. Além disso, observamos o nome do autor e o título da obra em uma tipografia alusiva e inseridos dentro de um box centralizado na cor preta. A marca da coleção também está inserida em um box na cor preta e está centralizada, porém se localiza na parte inferior da capa. Na parte superior da lombada, utiliza-se um recorte da ilustração usada na capa, seguido do nome da obra na mesma tipografia da capa, do número da obra dentro da coleção de forma horizontal, seguido da marca da editora. Na quarta capa, encontramos uma disposição dos elementos e estrutura formal que é considerada por nós como padrão dos livros publicados nessa coleção. Primeiramente, o nome da obra é apresentado em caixa alta e em vermelho, seguido de um texto que apresenta a narrativa. Abaixo, a biografia do autor é apresentada em itálico. O site da editora está centralizado e recebe destaque na quarta capa e é seguido de seu slogan, impresso na cor vermelha. A identificação de que o texto disponibilizado no livro de bolso é integral é apresentada juntamente com a marca da coleção, impressa aqui com fundo vermelho, acompanhada de seu slogan. São apresentadas de maneira próxima ao leitor, o que nos leva a acreditar que a editora

procura fortalecer sua imagem perante seu público. O código de barras e o número de ISBN também são disponibilizados na parte inferior da quarta capa.



Figura 33: Capa, lombada e quarta capa do livro *O Mágico de Oz* (2014), publicado pela editora L&PM.

Em *Peter Pan* (2011) também publicado pela editora L&PM, encontramos variação com a estrutura da capa de *O Mágico de Oz* (2014), publicado pela mesma editora. Nesta capa, notamos a presença centralizada do nome do autor na parte superior em caixa alta, seguido do nome principal da obra em destaque pelo contraste proporcionado pela cor utilizada e pelas características da tipografia em itálico. Logo abaixo, encontramos os nomes de duas narrativas presentes no livro na mesma tipografia usada para o nome do autor, porém com tamanho menor. A ilustração em cores, que retrata um episódio da narrativa, foi ampliada para o uso na capa e recebe destaque, pois ocupa cerca de 2/3 da mesma. Embora o miolo deste livro não seja ilustrado, percebemos que os editores consideraram a importância da ilustração na capa para o estabelecimento dos primeiros contatos com seus leitores. Nesta capa, a marca da coleção está verticalizada e alinhada à direita, recebendo menor destaque. Na lombada, encontramos as mesmas cores e

tipografia utilizadas na capa para designar o nome do autor e da obra. Aqui também encontramos o número indicativo da obra dentro da coleção de maneira horizontal e a marca da editora verticalizada. Na quarta capa, percebemos que a estrutura padrão elaborada pela editora é mantida através do uso da mesma paleta de cores, elementos gráficos e textuais e tipografia, porém com variação do título do texto de apresentação, que aqui sintetiza a obra, e do texto, que apresenta apenas as narrativas encontradas neste livro de bolso.

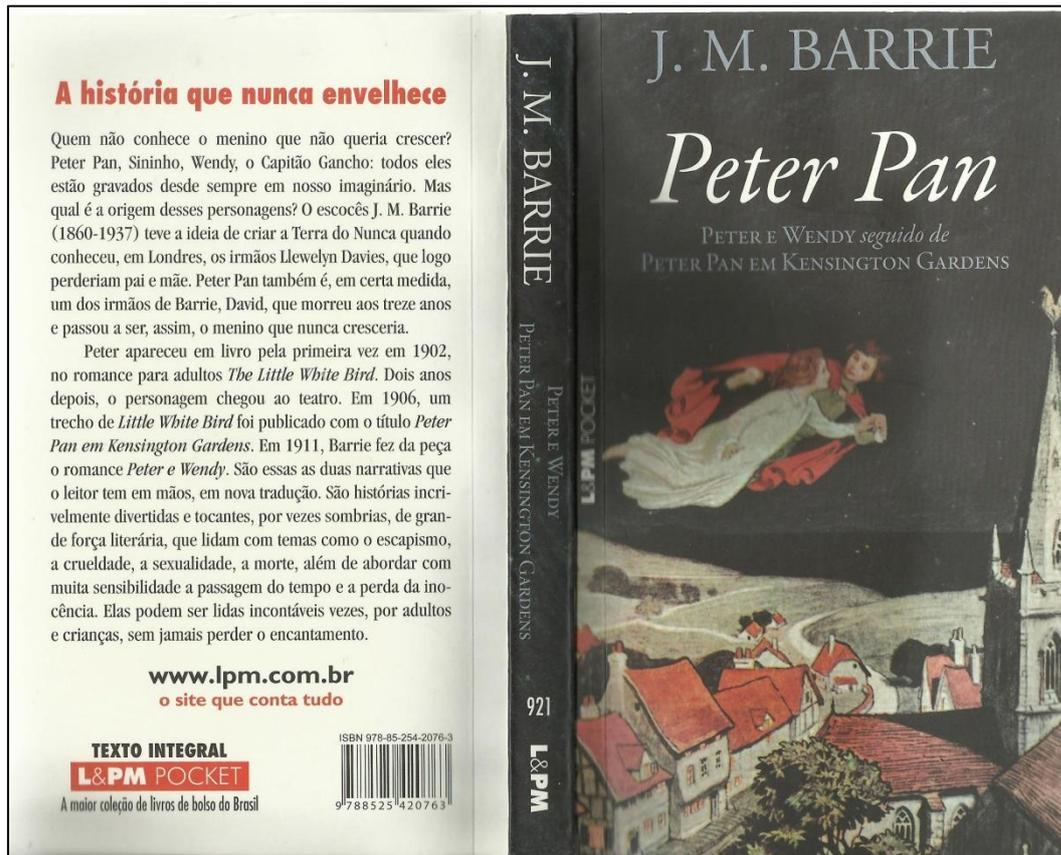


Figura 34: Capa, lombada e quarta capa do livro *Peter Pan* (2013), publicado pela editora L&PM.

A capa do livro *Pinóquio* (2005), publicada pela mesma editora, utiliza a cor amarela como predominante. Em sua parte superior e centralizada, notamos que o nome do autor recebe destaque através do contraste proporcionado pela cor da tipografia com o fundo da capa. Para o nome da obra, uma tipografia alusiva que remete a um sistema de roldanas foi utilizada. Na parte superior da capa, notamos a presença de um fundo sutil que simula uma textura. A ilustração, que remete a um episódio da narrativa, recebe destaque na composição da página, pois a mesma foi ampliada e ocupa cerca de 2/3 da página. Convém afirmar que não foi encontrado o uso da mesma ilustração nas páginas internas deste livro. A mar-

ca da coleção está inserida de maneira vertical e alinhada à esquerda da composição, posicionada de forma que seu fundo é constituído por uma pequena parte da ilustração. Na lombada, a textura utilizada na capa é adotada como fundo; encontramos também o uso das mesmas tipografias da capa, porém com uma ilustração reduzida do personagem, que separa o nome do autor e o título da obra. O número de referência da obra e a marca da editora estão presentes, assim como os outros livros da mesma coleção. Na quarta capa, também notamos a repetição da estrutura elaborada para os livros anteriormente analisados, porém com a presença de uma citação que sintetiza aos leitores a importância e os aproxima do tema retratado na obra.

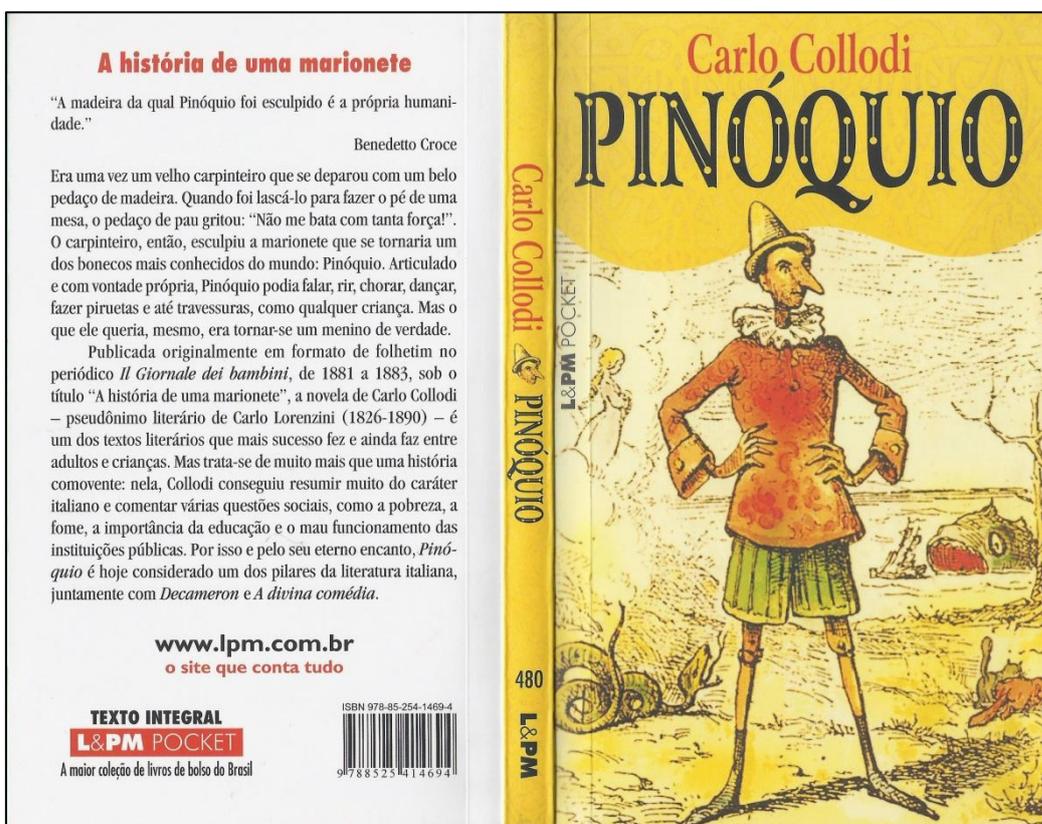


Figura 35: Capa, lombada e quarta capa do livro *Pinóquio* (2005), publicado pela editora L&PM.

Em *Alice no País das Maravilhas* (2005), também publicado pela L&PM, percebemos que a ilustração de um episódio da narrativa se encontra inserida dentro de uma moldura. Conforme Nikolajeva e Scott (2011) a presença dessa moldura auxilia na criação de um sentido de afastamento. Também percebemos aqui que, de maneira sutil, a moldura cria uma espécie de janela entre o título e o nome do autor e a narrativa, simbolizada pela ilustração. A cor preta é predominantemente empregada como fundo, sendo que o contraste da tipografia é

estabelecido pela cor amarela, predominante na ilustração, e pela sua escala. Na parte superior encontramos de maneira centralizada o nome do autor em caixa alta e o nome da obra na mesma tipografia. Entre o nome do autor e título foi utilizado um fio para reforçar a separação dessas informações. A marca da coleção está na horizontal e aparece em branco, sendo disponibilizada de maneira centralizada na parte inferior da capa. Na lombada, encontramos a mesma paleta de cores e a mesma família tipográfica utilizadas na capa, porém o nome da obra está em branco. Como estrutura padrão, também encontramos o número de referência da obra dentro da coleção de maneira horizontal e a marca da editora na vertical. A estrutura gráfica da quarta capa se mantém a mesma já abordada anteriormente.



Figura 36: Capa, lombada e quarta capa do livro *Alice no País das Maravilhas* (2005), publicado pela editora L&PM.

Os livros de bolso elaborados pela editora L&PM apresentam poucos elementos visuais que permitem que o leitor perceba o conjunto das obras da coleção. De maneira geral, essa identificação ocorre nos elementos presentes na quarta capa e na disposição da marca da coleção e do número da obra encontrado na lombada. Embora todas as capas utilizem uma abordagem predominantemente expressionista na composição, encontramos grande variação de cores, disposição

dos elementos, fonte tipográfica e tratamento gráfico dado às ilustrações. Assim, os livros analisados parecem reforçar mais a marca em seu conteúdo textual (através da utilização de slogans na quarta capa, por exemplo) do que na composição visual da capa.

A capa de *Uma Casa na Floresta* (2012) publicada pela BestBolso é a única a utilizar fotografia para a sua composição, criando uma abordagem expressionista. A fotografia retrata duas meninas com diferença de idade pequena, sugerindo que a história é voltada a crianças dessa faixa etária e gênero. Além disso, nesta fotografia as meninas estão sentadas em cima de uma árvore, o que gera uma aproximação com a narrativa do livro. Na parte superior, encontramos o nome da autora, seguido da marca da série *Little House*, da qual a obra faz parte. O nome da obra está inserido dentro de uma área que simula uma placa de madeira e o gênero aventura também é mencionado neste mesmo espaço. A marca da coleção, de característica tipográfica, é disponibilizada ao lado da informação de que o texto está escrito dentro dos padrões ortográficos criados em 2014. Essas informações estão inseridas de maneira verticalizada na parte superior e alinhadas à esquerda da capa. Encontramos também o número da obra dentro da série *Little House* na capa, situada na parte inferior e alinhada à esquerda. Essa informação está inserida em um box em vermelho, mesma cor utilizada para a elaboração da marca da série. Na lombada, estão disponíveis de maneira verticalizada o nome da autora e da obra; entre estas duas informações está inserida, de maneira horizontal, o número da obra dentro da série em um box em um tom mais claro de vermelho. Na parte inferior da obra, é possível observar a presença de uma faixa neste mesmo tom de vermelho. Já na quarta capa, percebemos a predominância da cor vermelha como fundo, ao passo que as tipografias utilizadas estão na cor branca. Também percebemos na parte superior a utilização da fotografia da autora da obra em preto e branco. Abaixo desta fotografia, encontramos a ilustração de uma casa que funciona como ornamento dentro da composição. Nessa ilustração, a fumaça que sai da chaminé da casa perpassa o título de apresentação da obra. Acima deste título e ao lado da obra está uma citação que legitima sua importância. A parte inferior da quarta capa está em branco, e é nessa obra que encontramos algumas informações editoriais, com a utilização de tipografia reduzida na cor preta. É nesta área que estão disponibilizados aos leitores o código de

barras e o número de ISBN, além da informação de que o texto é clássico e está presente em sua integralidade no livro. Finalmente, dentro desse mesmo espaço da quarta capa, encontramos o slogan da coleção, que visa estabelecer um diálogo entre formato e preço, além do site da coleção.

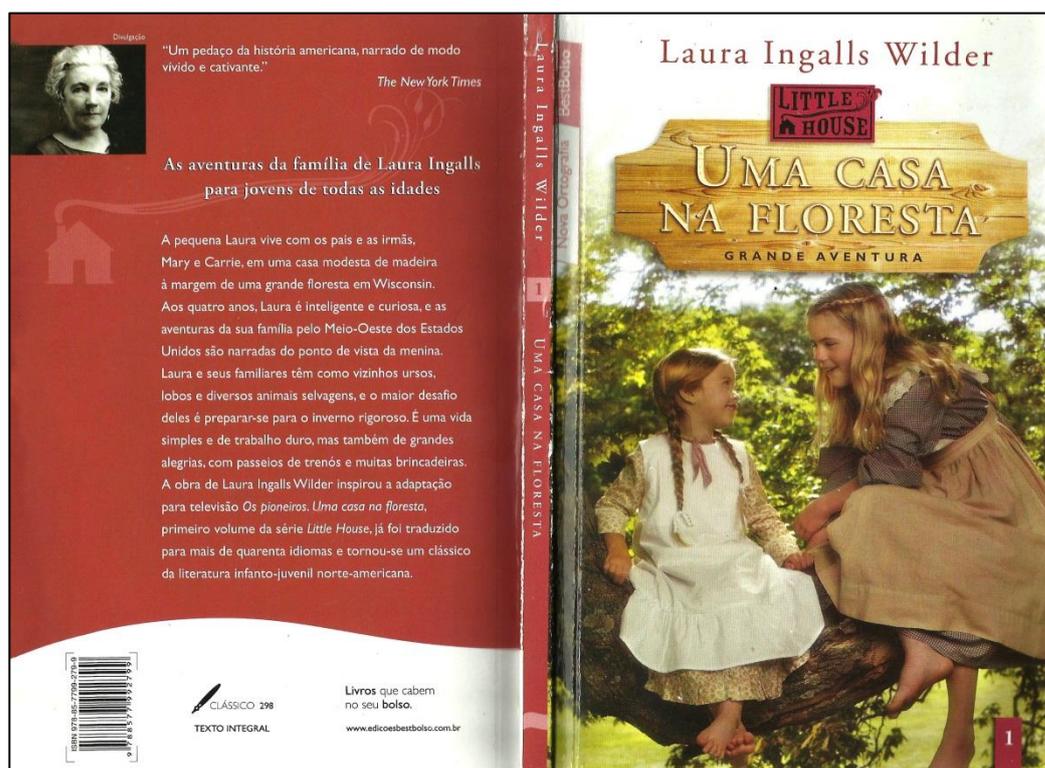


Figura 37: Capa, lombada e quarta capa do livro *Uma Casa na Floresta* (2012), publicado pela coleção *BestBolso*.

Desse modo, podemos afirmar que a análise do conjunto proporcionado pelas capas, lombadas e quartas capas dos livros de bolso de literatura infanto-juvenil permitiu-nos perceber a predominância da adoção de uma linguagem expressivista, segundo a noção de Haslam (2007). No entanto, por pertencerem a coleções, notamos que, por vezes, existe uma valorização da coleção e da editora, com a presença de sua marca e de elementos textuais, como o slogan, que servem para reforçar a apresentação da coleção a seus possíveis leitores. Assim, as capas dos livros de bolso buscam, ao mesmo tempo, situar o leitor em relação à narrativa e reforçar a ideia de que a obra se situa em um conjunto maior, neste caso, a coleção.

Também pudemos notar que a ilustração é amplamente utilizada nas capas com vistas a proporcionar pistas de leitura sobre narrativa da obra. Em apenas uma das coleções encontramos coerência no tratamento gráfico dado a elas e à tipografia, as quais reforçavam a ideia de conjunto existente em uma coleção. Nas capas das outras duas coleções analisadas, encontramos uma grande variação de tratamento gráfico, tipografia e posicionamento, que não possibilitava a identificação das obras como pertencentes ao mesmo grupo. Isso ocorria mais pela marca da editora e pelos textos de apresentação do que pelos elementos visuais encontrados. Sabemos que a capa é o elemento no qual os designers possuem maior liberdade compositiva, conforme explicitado por Hendel (2005), e ela aproxima os primeiros olhares e primeiros contatos com seus leitores, podendo seduzi-los ou afastá-los do ato da leitura. Assim, consideramos que repensar novas alternativas de produção das capas, lombadas e contra-capas dos livros de bolso pode ser uma das maneiras de garantir sua permanência, ou até mesmo sua inserção, dentro do cenário editorial voltado a crianças e jovens.

Desse modo, explicitamos na tabela abaixo algumas das características comuns encontradas nos projetos gráficos dos livros de bolso analisados:

|                                  |  |
|----------------------------------|--|
| <b>Formato</b>                   | Pequenos formatos (Linden, 2011)   |
| <b>Tipografia</b>                | Preponderância de uma visão projetual que privilegia a neutralidade e a legibilidade no corpo de texto   |
| <b>Mancha gráfica e grid</b>     | Grid retangular, simétrico.<br>Proporção da mancha gráfica adquirida a partir do formato<br>Ampla mancha gráfica   |
| <b>Páginas ilustradas</b>        | Maioria em preto e branco<br>Ilustrações pertencentes ao domínio público<br>Texto como instância primária de significação e relação de redundância (Linden, 2011)<br>Número de páginas ilustradas inferior a 50% do total. |
| <b>Capas dos livros de bolso</b> | Valorização da coleção e da editora<br>Identificação de “texto integral”<br>Abordagem expressionista (Haslam, 2007)  |

Tabela 5: Características comuns dos livros de bolso analisados