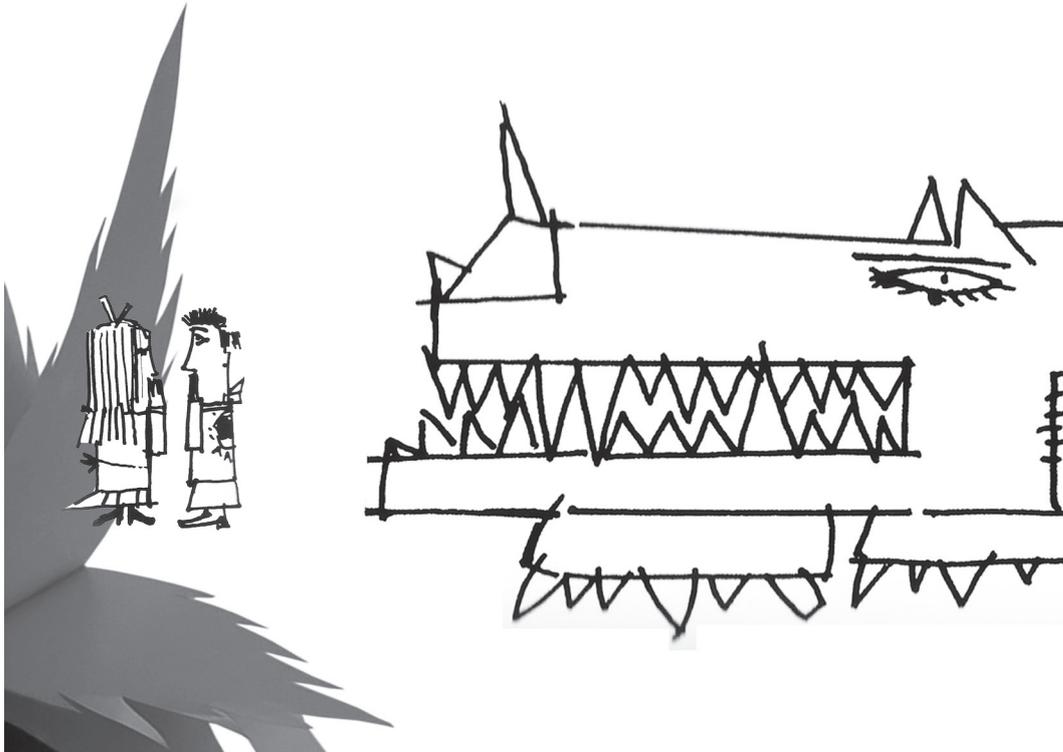


3. O LÚDICO NO LIVRO-OBJETO INFANTIL: RELAÇÕES ENTRE O DESIGN E O LEITOR



As crianças são as mensagens vivas que enviamos a um tempo que não veremos.

Neil Postman (2002, p.11)

Neste capítulo desenvolve-se uma reflexão sobre o surgimento, a evolução e a importância do livro-infantil, buscando analisar a sua presença na formação do conceito de infância e considerar o papel da ilustração no processo de criação do gênero infantil. Também examina-se a forma com que o desenvolvimento das tecnologias de reprodução do texto e da imagem acompanham o nascimento e o progressivo amadurecimento do gênero. Para tanto, percorremos alguns momentos decisivos da história do livro infantil.

Procurou-se, também, apresentar modos de produção do livro de literatura infantil no interior da indústria editorial e cultural, identificando a literatura infantil como um produto privilegiado, que promete retorno garantido para o mercado editorial, pelas características específicas de uma mercadoria que transita necessariamente em espaços escolares e familiares.

3.1 LITERATURA INFANTIL

Como podemos observar, os livros infantis inundam, hoje em dia, livrarias do mundo todo. De acordo com Goulart (2013, p.1), “a literatura infantil vive seu auge no mercado editorial”. Podem ser encontrados em vários gêneros, suportes materiais e formatos; com sons, cheiros e outros estímulos sensoriais. Na história da literatura infantil, esta proliferação de formas e de suportes é algo muito recente. Na Idade Média e no Renascimento, o acesso a livros era algo muito limitado a poucas crianças afortunadas e pouco se pareciam com o que identificamos hoje como livro infantil (ARIÈS, 1981, p.12).

Neste contexto, como seria possível pensar a literatura infantil sem pensar no seu leitor, a criança? A ela estão associados os livros com imagens ou ilustrações. Como seria possível olhar o livro infantil sem considerar a evolução que relaciona diretamente a ilustração com o desenvolvimento e os avanços tecnológicos dos métodos de impressão?

Em uma perspectiva histórica, é possível afirmar que até o século XVII não havia a definição diferenciada e separada de um mundo infantil, nem mesmo uma visão que singularizasse a infância. Crianças conviviam com adultos, compartilhavam os mesmos tipos de roupa, ambientes familiares e sociais. Segundo Flandrin (apud ARIÈS, 1981, p.8), a arte medieval representava a criança como um homem em escala reduzida. A criança era diferente do homem, mas apenas no tamanho e na força, enquanto outras características permaneciam iguais (ARIÈS, 1981, p.8). Na Idade Média, a educação decorria da aprendizagem; ou seja, a criança e o jovem aprendiam observando e auxiliando o adulto em suas práticas cotidianas ou profissionais. A heterogeneidade etária era uma característica decorrente dos processos de aprendizagem e, nessas condições, as classificações tradicionais por idade não podiam deixar de se embaçar e perder a sua razão de ser (ARIÈS, 1981, p.9). Não se escrevia, portanto, diretamente para crianças. Afinal, elas não conformavam uma singularidade de grupo social específico.

Apenas a partir do século XVIII, a criança passou a ser considerada um ser diferente do adulto, com suas características e necessidades próprias, promovendo um distanciamento da vida “adulta”. Para Ariès (1981, p.5), “a escola substituiu a aprendizagem como meio de educação. Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles”. Nesse momento, a criança passou a ser vista como um indivíduo que precisa de uma atenção especial, que é limitada pela idade. Então, passou a existir uma idealização da infância. O adulto reconheceu a criança como um indivíduo inocente e dependente, em razão de sua falta de experiência com o mundo, fazendo com que a criança passe a receber uma educação diferenciada, que a possa preparar para a vida.

Segundo Zilberman (1985, p.13),

[...] a concepção de uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica, só acontece em meio à Idade Moderna. Esta mudança se deveu a outro acontecimento da época: a emergência de uma nova noção de família, centrada não mais em amplas relações de parentesco, mas num núcleo unicelular, preocupado em manter sua privacidade (impedindo a intervenção dos parentes em seus negócios internos) e estimular o afeto entre seus membros).

Ainda, de acordo com a professora, é possível compreender que

a criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária (ZILBERMAN, 1987, p.17).

A história da literatura infantil tem origem em meados do século XVIII, com os projetos pedagógicos iluministas, que favoreceram o desenvolvimento de uma concepção de criança associada ao um “programa de remodelação da humanidade” (BENJAMIN, 1985, p.236). Neste sentido, a origem dessa literatura tem uma ligação direta com a Pedagogia, pois, surge com o intuito educativo, religioso e moral, a fim de demarcar claramente o bem a ser aprendido e o mal a ser desprezado. Com o surgimento da escola, a criança passou a ser habilitada para o consumo de obras impressas (ZILBERMAN, 1987, p.18). Nesses primórdios, não existia uma preocupação com o aspecto estético do livro, pois a atenção estava voltada para o conteúdo. O livro se limitava a ser um dispositivo para reunir e transmitir informações consideradas relevantes para a formação do indivíduo. Pela pesquisa desenvolvida até aqui, é possível afirmar que eles, os livros não eram apresentados às crianças como algo que pudesse despertar curiosidade, interesse e motivação. O livro infantil partia de uma intenção didático-pedagógica que predominava em face do entretenimento dos leitores e das experiências artísticas.

De acordo com os estudos desenvolvidos por Magalhães (1987, p.41), a origem da literatura infantil está associada a uma função de confirmação, de sustentação e de manutenção da organização social, validando instituições, costumes e crenças consensuais ou normalizadoras. A utilização do suporte livro como uma forma de retransmissão de lições de moral e de pedagogias oficiais que regulamentam os valores do mundo adulto é uma questão que coloca frente a frente a criança e o cidadão em que se converterá.

3.2 A ILUSTRAÇÃO NA LITERATURA INFANTIL

Em meados do século XVIII, surgiram os primeiros livros projetados para crianças. Segundo Hunt (2010, p.96), *A Little Pretty Pocket-Book* (*Um bonito livrinho de bolso*, de 1744), publicado por John Newbery⁸, pode ser considerado o primeiro livro infantil, em comparação com obras como *Orbis Sensualium Pictus* (*O mundo sensível em Imagens*), de 1658 de Amos Comenius⁹, que, para Hunt (2010), não pode ser considerada como livro infantil, pois nela o olhar dirigido à infância não combina com a percepção que temos da infância na contemporaneidade. Newbery, através de livros e objetos que, além de instruir, agradavam as crianças, conquistou um mercado até então não delimitado. Hunt (2010, p.96) considera esta obra de Newbery

“[...] trivial [...] sorrateira [...] comercial [...], mas não podemos deixar de observar nessas publicações um certo espírito infantil, seja no uso das ilustrações, seja no material utilizado”.

Do ponto de vista de Benjamin (1985, p.237), as cartilhas, enciclopédias e dicionários ilustrados, como o *Orbis Pictus*, podem ser considerados como obras importantes e com valor na literatura infantil, pois, ainda que sejam talvez áridas para as crianças, podem ter oferecido grande contribuição para a educação infantil. Para ele, se observarmos a criança como um ser capaz de aceitar, absorver e compreender assuntos sérios e abstratos, esses textos desempenhariam um papel formador. Benjamin (1985, p.236) compara, ainda, alguns livros publicados na sua época (primeira metade do século XX) e os classificava como equívocos, pois, segundo ele, a linguagem adotada infantilizava os leitores, baseando-se em explicações de adultos a serem dadas a uma criança. As suas ilustrações não agregavam; ao contrário, precisavam ser previamente decodificadas, pois eram repletas de “caretas hilariantes, desenhadas por pretensos ‘amigos das crianças’”. Referindo-se às primeiras publicações infantis, Benjamin (1984, p.50) aponta que “um elemento salva o interesse mesmo das obras mais tendenciosas da época: ilustração”. Ainda segundo o autor, “a ilustração escapou ao controle das teorias filantrópicas e artistas e crianças entenderam-se rapidamente passando por cima da cabeça dos pedagogos.” (BENJAMIN, 1984, p.50).

⁸ John Newbery editor inglês do século XVIII, considerado o criador da literatura infanto-juvenil ao ajudar a consolidar e tornar o gênero, pela primeira vez sustentável e lucrativo no mercado literário. Em honra de suas realizações na publicação de livros infantis, foi criada a Medalha Newbery; ela é concedida anualmente desde então, para o melhor livro infantil publicado nos Estados Unidos da América.

⁹ Amos Comenius, escritor, bispo protestante, humanista, cientista e educador checo do século XVII. Como pedagogo, propôs um programa visando fazer a educação menos tediosa e mais prazerosa. Propôs um sistema de educação progressiva, que todos poderiam ter acesso, onde as crianças deveriam ter uma educação de aprendizado gradualmente, costurando ou tecendo de maneira natural conceitos elementares com conceitos mais complexos. É considerado o fundador da didática moderna.



Figura 7: *Orbis Sensualium Pictus* (O mundo sensível em Imagens), de 1658 de Amos Comenius. Disponível em: <http://www.wikiwand.com/de/Orbis_sensualium_pictus>. Acesso em: 10 out. 2015.

Orbis Sensualium Pictus é um guia ilustrado para crianças. A proposta de Comenius era tornar a educação mais prazerosa e menos entediante. Assim, no *Orbis Pictus*, Comenius procurava tornar a leitura mais divertida e reforçar a aquisição de conhecimento através da ilustração de caráter didático e de tipos móveis. Desde então, os livros infantis contam com a contribuição da ilustração como ajuda didática.



Figura 8: A Little Pretty Pocket-Book (Um bonito livrinho de bolso, de 1744), publicado por John Newbery. (LINDEN, 2011)

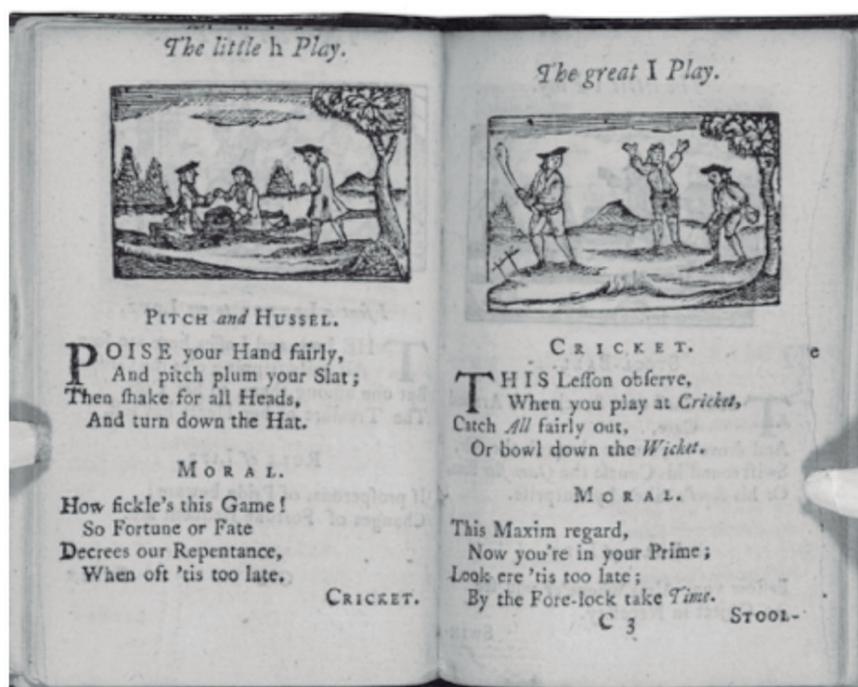


Figura 9: *A Little Pretty Pocket-Book* (Um bonito livrinho de bolso, de 1744), publicado por John Newbery. Disponível em: <<https://www.bl.uk/voices-of-science/sitecore/content/home/romantics-and-victorians/articles/the-origins-of-childrens-literature>>. Acesso em: 10 out. 2015.

Do século XVII até o final do XVIII, a xilogravura, gravura em madeira, foi a técnica que permitia a construção de páginas com tipos e imagens sem nenhuma dificuldade. Na Alemanha, a indústria xilográfica era próspera (FEBVRE; MARTIN, 2000, p.122) e o hábito de ilustrar obras populares cresceu junto com a evolução do domínio da técnica de ilustração. Sem muitos pormenores e precisão, suas possibilidades não incluíam muitos detalhes, apresentando traços grosseiros (LINDEN, 2011, p.11). Apesar do traço pouco preciso e das limitações técnicas, os primeiros livros direcionados para as crianças foram produzidos em xilogravura. No século XV, surgiu, na França, a *Bibliothèque Bleue*, ou “contos azuis”, “uma nova categoria de livros ilustrados: a dos livros de venda ambulante” (FEBVRE; MARTIN, 2000, p.138). Pequenos impressores e livreiros produziam edições onde os temas abordados eram muito populares, como jardinagem, medicina popular, astronomia, contos de cavalaria, milagres, curiosidades e transcrições de antigas histórias, originalmente de tradição oral, que, segundo Ariès (1981, p.109), eram “edições impressas de contos para o público rural que sabia ler”.

Esses livretos eram comercializados por vendedores ambulantes que recorriam às zonas rurais, onde o acesso ao livro não era comum. Apesar de nem sempre serem originalmente destinados para a criança, tanto o *Orbis Sensualium Pictus*, de Comenius, como os livros da *Bibliothèque Bleue*, por conterem muitas imagens com finalidade

de ajudar “um vasto público que muitas vezes mal sabe ler [...]”, na tentativa de “[...] explicar o texto por meio de imagem [...]” (FEBVRE; MARTIN, 2000, p.134), foram apropriados pelas crianças, que se sentiram atraídas pelas ilustrações.

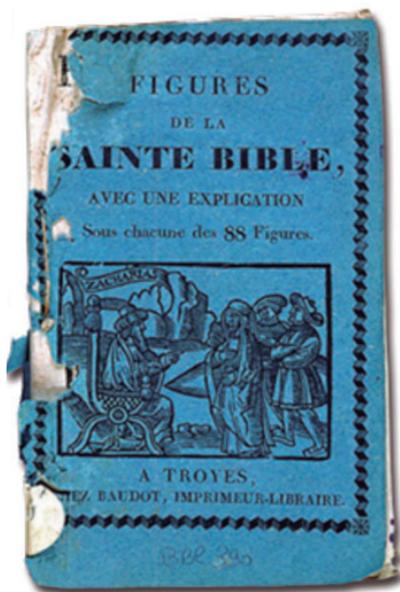


Figura 10: *Bibliothèque Bleue* (Contos azuis) Disponível em: <<http://www.societeacademiqueaube.fr/communications011.htm>>. Acesso em 10 out. 2015.

Outra técnica de impressão de gravuras utilizada desde o século XV foi o talho-doce. Esta técnica, criada no seio da ourivesaria, permitia traduzir melhor o jogo de luz e sombras e obter traços de grande finura (FEBVRE; MARTIN, 2000, p.134), permitindo também maior fineza e exatidão na execução do traço (LINDEN, 2011, p.12). Neste procedimento, não é possível situar texto e gravura na mesma página, já que, segundo Linden (2011, p.12), a impressão do texto por meio de caracteres em relevo se opõe à ilustração em gravura. A produção de livros com textos e imagens precisava ser gerada em ateliês diferentes, o que dificultava e encarecia a sua edição. Com a industrialização no século XVIII, a sociedade começou a se modernizar, a população migrou do campo para a cidade, fortalecendo a classe operária e intensificando a vida urbana. O livro ganhou, nesse processo, outra conotação, passando a ser produto de consumo da sociedade capitalista e atingindo, também, a massa popular.

Em 1770, surgiu a xilografia de topo, criada por Thomas Bewick. De acordo com Linden (2011, p.12), esta técnica era realizada em cima de “uma prancha cujo corte transversal às fibras oferece uma superfície muito densa”, o que favorecia a gravação com grande precisão, permitindo alcançar uma textura mais fina e uma gama maior de tons para impressão, criando um novo conceito das linhas brancas sobre fundo

preto. As ilustrações ainda eram em preto e branco, mas algumas obras ganhavam colorido manual em oficinas especializadas, onde o trabalho em série realizado por crianças e mulheres instruídas na utilização de cores: uma só por operário para, assim, acelerar a produção. A autora também ressalta que a utilização da xilogravura como gravura em relevo ampliava o convívio entre imagem e texto na mesma página (LINDEN, 2011, p.12).

No começo do século XIX, o crescente interesse pela educação infantil motivou a busca de uma literatura mais próxima da nova condição da criança e, com isso, fomentou o desenvolvimento, a produção e a difusão sistemática do livro infantil. Neste momento, o livro infantil constitui-se como gênero em meio a transformações sociais. Segundo Coelho (1991, p.76), na criação deste novo gênero “não há nada, nessa produção, que seja gratuito ou tenha surgido como puro entretenimento sem importância, como muitos veem a Literatura Infantil em geral”.

As inovações técnicas e o mercado de livros infantis, mais estabelecido como novo produto, repercutem no meio artístico. A partir de então, começou a se dar importância à dimensão visual do livro; mas segundo Linden (2011, p.12), os primeiros livros destinados às crianças ainda comportavam poucas imagens. No começo do século XIX, havia uma predominância de livros com ilustração, compostos por um texto principal e poucas ilustrações em páginas isoladas.

As primeiras impressões em litografia surgiram na França, no início do século XIX. Esta técnica permitiu desenhar diretamente na pedra com lápis, pincel e penas através do acúmulo de gordura sobre a superfície da matriz (LINDEN, 2011, p.12). De acordo com a autora, a impressão acontece devido à incompatibilidade da água com um corpo gorduroso, a tinta. Destacamos, como um importante ilustrador desta técnica, Gustave Doré (1832-1883). Entre os livros infantis ilustrados por Doré, as *Fábulas de La Fontaine* (1867) e os *Contos de fada*, de Charles Perrault (1863) alcançaram grande circulação. Com a preocupação de oferecer aos jovens textos adequados à sua educação, a literatura infantil se confunde com as transformações vividas pelos contos de fadas no século XIX.

Associados ao gênero infantil, os contos de Perrault haviam sido anteriormente publicados visando ao público em geral, com origem em histórias que faziam parte da tradição oral e do imaginário popular, narrativas folclóricas contadas pelos camponeses e foram adaptadas ao público infantil. As ilustrações de Doré voltadas para o público infantil não diferem das ilustrações para o público adulto, com imagens em preto e branco caracterizadas principalmente pela grande riqueza de detalhes e pela representação naturalista – os personagens possuem proporções naturais e os animais não são antropomorfizados.



Figura 11: Conto popular *Chapeuzinho Vermelho*, ilustração de Gustave Doré. Disponível em: <<https://tarjapretarte.wordpress.com/2011/09/01/ilustracoes-do-original-de-gustave-dore-para-os-contos-de-perrault/>>. Acesso em: 10 out. 2015.

Outro exemplo do uso da litografia na literatura infantil é o do pedagogo Rodolphe Töpffer, que conseguiu dispor, na mesma página, desenhos acompanhados por textos manuscritos, descrevendo sua obra como de natureza mista (LINDEN, 2011, p.13). Linden aponta o seu trabalho de vinhetas articuladas como sendo o precursor das histórias em quadrinhos.

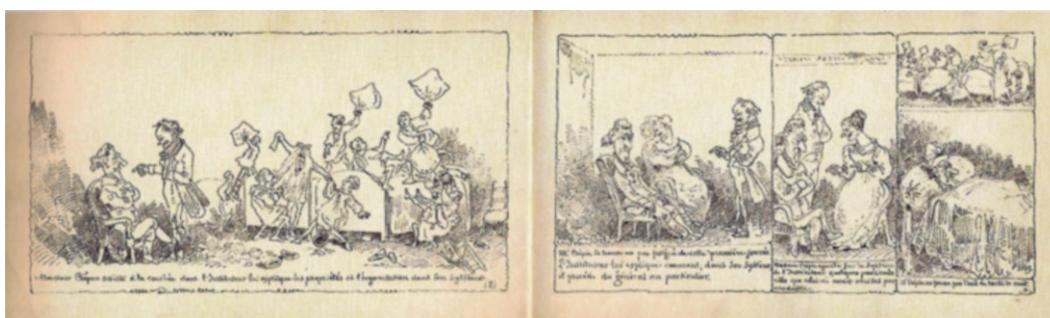


Figura 12: *Monsieur Crépinde* de Rodolphe Töpffer, 1837. Fonte: Linden (2011, p.13).

A ilustração do livro infantil foi ganhando características próprias, as imagens foram sofrendo uma estilização para o que se concebia como imagens para a criança; os personagens passam a ser representados de forma “infantilizada”; os animais ganham

características antropomórficas ou híbridas dos animais e objetos, além do uso abundante de cores.

A evolução da litografia levou à cromolitografia, técnica que permitia a impressão colorida das imagens. Com a introdução da cor e a redução do seu custo nos processos de reprodução, a ilustração a traço (uma cor) perdeu espaço para impressos coloridos, como os livros em policromia (quatro cores), processo utilizado nas publicações infantis contemporâneas. Começaram a surgir os livros ricamente ilustrados, dando lugar ao desenvolvimento da ilustração e esta ganha maior espaço dentro do mercado editorial.

Linden (2011, p.13) destaca a publicação da obra alemã *Struwwelpeter* (*João Felpudo*), de Heinrich Hoffmann, publicada em 1848, como promotora de “[...] um admirável diálogo entre a narrativa verbal e os desenhos”, utilizando a litografia, suas ilustrações, colorido, formato e disposição do texto em uma linguagem descontraída, de acordo com as novas vertentes da literatura para crianças.



Figura 13: *Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann, 1848 (*João Felpudo*, 1942) Fonte: Linden (2011, p.13).

Inúmeros ilustradores desempenharam papéis importantes na trajetória do livro infantil, mas Walter Crane, com seus *Toys Books* (Livros para Brincar), ficou conhecido como o pai do livro ilustrado para crianças. Para Power (2008, p.10), Crane “legitimou a incursão dos artistas sérios para ilustrarem contos de fadas e foi um verdadeiro marco na qualidade estética dos livros infantis”. De acordo com Linden (2011, p.14), as suas obras mostram “um particular interesse pelo suporte e seus recursos visuais, ao mesmo tempo que desenvolvem uma abordagem decorativa na ilustração”. Seus trabalhos apresentavam cores vivas, emoldurados por linhas negras e preço acessível.



Figura14: *The Alphabet of Old Friends*, Walter Crane's Toy Books; 1875, *Baby's Own Alphabet*, Walter Crane's Toy Books; 1865. Disponível em: <<http://www.artofthepicturebook.com/osborne-collection/>>. Acesso em: 10 out. 2015.



Figura 15: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, ilustrada por John Tenniel. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alice_par_John_Tenniel_25.png. Acesso em: 15 de out. 2015.

Outra importante publicação do século XIX é *Alice no País das Maravilhas* (1865), escrita por Lewis Carrol e ilustrada por John Tenniel. Como literatura infantil, pode-se considerar que *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País do Espelho* rompem com a ideia de que a literatura infantil precisa ter um cunho pedagógico, didático e tradicional. Segundo Nicolau Sevcenko¹⁰, em entrevista concedida ao site da Editora Cosac Naify, Alice é “a melhor lição de ética, de irreverência e de inconformismo, tanto

¹⁰Entrevista concedida em 2015 ao site da -Editora Cosac Naify. Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/10169/20/Alice-no-Pa%C3%ADs-das-Maravilhas.aspx>. Acesso em 12 de mar. 2016.

para crianças quanto para adultos”. O pesquisador e tradutor da obra de Carroll ainda aponta que “Alice é uma história com uma esplêndida força visual. É por isso que as ilustrações e os ilustradores sempre foram parte integrante e decisiva do livro”. Com isso, a literatura infantil passa a poder ser vista como arte.

Percorrendo esses caminhos da história, verifica-se que o desenvolvimento do livro infantil está atrelado ao conceito de criança e como a ilustração foi inicialmente utilizada como uma ajuda à leitura do texto. Além disso, percebe-se que o uso da imagem e a evolução de suas técnicas de reprodução ajudaram a literatura infantil a se constituir como gênero. A imagem, até então, ocupava o lugar de coadjuvante; segundo Linden (2011, p.12), o livro era composto por poucas ilustrações, em páginas isoladas, subordinadas ao texto principal. Com o desenvolvimento de novas técnicas que permitiam maior facilidade na utilização das imagens e de sua organização com o texto, as ilustrações começam a ganhar novo espaço, passando de meras representações pontuais do texto a parceiros na narrativa. Tomamos como exemplo o livro *The house that Jack Built*, de 1878, de Randolph Caldecott, apontado por Maurice Sendak “como o inventor do livro ilustrado moderno” (LINDEN, 2011, p.14) por apresentar em sua narrativa textos e imagens complementares, ou seja, para compreender a história é necessário o entrelaçamento das duas narrativas.

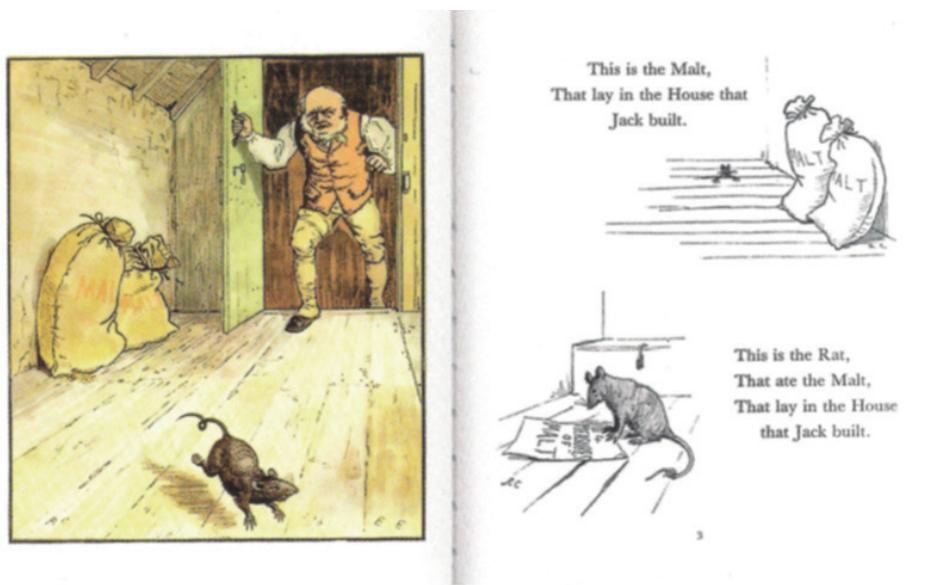


Figura 16: *The house that Jack Built*, de Randolph Caldecott, 1878. Fonte: Linden (2011, p.14)

Com a invenção da fotografia na primeira metade do século XIX, surgiu uma nova maneira de reprodução de imagens quimicamente. Com o seu desenvolvimento, “tornou-se possível separar as cores das imagens nas três cores da escala (ciano, magenta

e amarelo), e uma quarta tinta (preto)” (HASLAM, 2010, p.212). Com a combinação destas quatro cores (CMYK), tornou-se possível reproduzir imagens de meio-tom em quatro cores. O realismo da fotografia rompeu com as tradições pictóricas do desenho, da pintura e da gravura, que perderam o *status* de única forma de se reproduzir imagens. Isso fez com que ilustradores se voltassem mais ao estímulo à imaginação do que ao realismo, uma vez que este era domínio, agora, das técnicas fotográficas.

No século XX, o aparecimento e progresso de novas tecnologias ocorreram de forma acelerada, com a linotipia¹¹ – impressão a quente, em chumbo, e a impressão offset¹². Por fim, o computador. As novas técnicas e tecnologias proporcionaram uma transformação nos modos de impressão e de criação, expandindo as possibilidades de reprodução e de publicação de livros. Como abordado anteriormente no capítulo 2 ao nos referirmos ao universo do livro contemporâneo, o livro infantil acompanha e usufrui das infinitas possibilidades que as novas tecnologias e suportes para impressão oferecem.

De predominantemente textuais a imagéticos, o livro infantil no século XX tem a imagem, o suporte e o formato, como elementos importantes. Por exemplo, o livro *Macao et Cosmage* (1919), obra de Edy-Legrand, é apontado por Linden (2011, p.15) como um marco para o livro ilustrado contemporâneo. Segundo a autora,

[...] consagra a inversão da relação vigente predominante do texto sobre a imagem no livro com ilustração. Logo no prefácio, o olhar do jovem leitor é orientado para as imagens. O formato quadrado, na verdade, implica uma diagramação que as coloca em evidência (LINDEN, 2011, p.15).



Figura 17: *Macao et Cosmage* (1919), de Edy-Legrand. Fonte: Linden (2011, p.15)

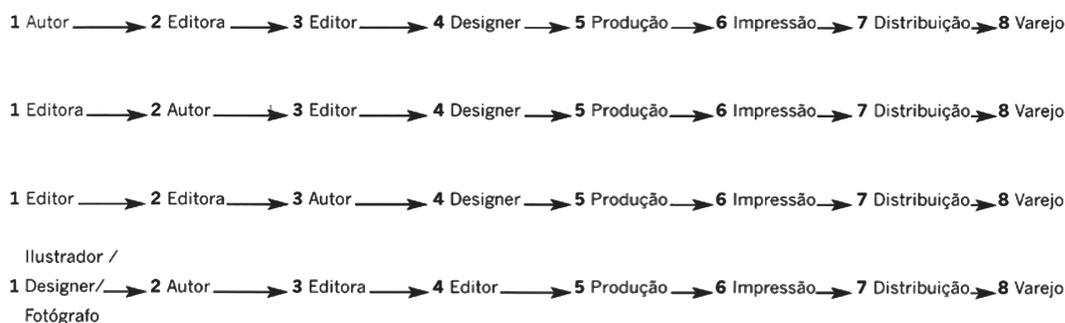
¹¹ “Método de impressão indireta em que a imagem ou os caracteres, gravados por processo fotoquímico em uma folha de metal flexível (chapa), geralmente zinco ou alumínio, são transferidos para o papel por intermédio de um cilindro de borracha” (VILANOVA, 2005, p.31).

¹² “Offset é um termo que abrange qualquer método de transferência de imagens de uma superfície para outra, usando uma terceira superfície intermediária. 2. Processo moderno de impressão por litografia de uma imagem gravada numa chapa flexível, reproduzida em papel, por meio de um cilindro de borracha aplicado para imprimir originais do artista e empregado extensivamente para reproduções comerciais” (VILANOVA, 2005, p.26).

3.3 O AUTOR, O EDITOR E O LEITOR

Como já foi abordado no capítulo 2, Haslam (2010, p.14) apresenta o livro, como resultado “de um processo colaborativo”, afirmando que a sua publicação envolve diferentes técnicas, maquinários e sujeitos que atuam como mediadores da leitura. Ao classificar os livros em catálogos para divulgação, a indústria editorial os transforma em produtos adequados às necessidades detectadas ou criadas para a criança. É exatamente dentro dessa necessidade produzida que se localiza o livro de literatura infantil, ao ser disponibilizado no mercado para o consumo.

De acordo com Haslam (2010, p.22), o processo tradicional da cadeia de desenvolvimento do livro começa no autor. Na contemporaneidade, a produção do livro pode adotar diferentes trajetórias dentro do processo editorial. O autor ressalta que a concepção do objeto livro pode surgir a partir de “[...] um conceito, uma ideia para uma coleção [...]” idealizados tanto como estratégia comercial de uma editora ou de editores, assim como de ilustradores, designers ou artistas plásticos. O autor propõe o seguinte quadro:



Quadro 1: Quadro com modelos do desenvolvimento do livro. Fonte: Haslam, 2010, p. 22.

Segundo Hunt (2010, pg.222), há três elementos no acesso do livro em direção a uma criança: o autor, o editor e a criança. O autor está em uma ponta e a criança em outra. Sendo assim, apropriando-nos dos modelos sugeridos por Haslam, cabe perguntar: como seria possível definir o autor nos livros-objeto contemporâneos, uma vez que a autoria deste objeto é cada vez mais híbrida?

3.3.1 O AUTOR

Segundo Haslam (2010, p.14), o autor é a “pessoa que elabora de forma inédita uma obra literária e a apresenta finalizada a um agente literário ou diretamente a uma casa editorial”. Até o aparecimento da imprensa, os autores não tinham como se manter apenas com a produção dos seus livros. Para eles, era muito difícil garantir o direito de propriedade sobre suas criações (FEBVRE; MARTIN, 2000, p.23). Ao longo da história, o papel do autor se estabeleceu e passou a ser reconhecido como o de alguém que produz uma obra escrita e que recebe o lucro da venda dos exemplares impressos (FEBVRE, 2000, p.218).

Os autores nem os copistas tinham monopólio sobre a obra e estas eram reproduzidas por outros copistas e posteriormente impressores, que não tinham como pagar ao autor pela obra reproduzida. Em vez disso, o autor passa a ter que arcar com a produção de um determinado número de exemplares. A maneira como o autor viabilizava seus livros era através dos mecenas (benfeitores), o que era bem visto e considerado muito mais honroso do que vender o próprio manuscrito a um editor. (FEBVRE, 2000, p.218). De acordo com Febvre e Martin (2000, p.23),

conseguir que um rei, um príncipe, ou algum grande senhor, aceite a dedicatória de uma obra e a oferta de um exemplar de luxo, garantirá ao autor, não somente a quase-certeza de receber a recompensa material pelo seu trabalho, mais ainda uma boa oportunidade para garantir uma carreira lisonjeira [...]

Segundo Chartier (1998b, p.23),

antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição de textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas.

Foi na segunda metade do século XVIII que o texto adquiriu uma identidade atribuída à subjetividade do autor e que este passou a receber os direitos sobre sua criação. A partir daí é que se constituiu uma relação entre a profissionalização da atividade literária e a autorepresentação. Os escritores passaram a ter garantia de remuneração sobre suas obras e, simultaneamente, passaram a considerar que a obra surge de uma inspiração, não mais a um dom divino. É dessa maneira que se faz a passagem do patronato ao mercado; ou seja, o lucro monetário é esperado a partir da venda dos escritos a um livreiro e não mais associado ao apadrinhamento por um mecenas (CHARTIER, 1994, p.42).

Em relação à autoria no livro infantil, o gênero se estabeleceu em meados do século XIX e passou a ser mais uma das mercadorias produzidas para o consumo pela indústria cultural, submetida às mesmas condições de direitos, produção, comercialização e consumo de outros produtos.

Não podemos esquecer que, ao percorrermos a história do livro infantil, demonstramos a ligação entre o uso da imagem como apoio descritivo das narrativas e o próprio texto. Inicialmente, o escritor enviava as suas histórias para um ilustrador, pretendendo reforçar o texto com algumas imagens pontuais, de algumas passagens do texto. Como já bordado, observamos que a evolução do livro para crianças caminhou juntamente com a evolução das possibilidades técnicas de impressão e suas possibilidades no uso da imagem e do texto. Com maiores possibilidades de reprodução da imagem, a interação entre imagem e texto foi potencializada. Com novas possibilidades de domínio gráfico das páginas do livro, o papel do ilustrador de livros surgiu e se consolidou. De meados do século XIX até o século XXI, acompanhamos como o protagonismo do texto e a tradicional submissão das imagens se transforma em um emaranhado de linguagens que se entrelaçam, tornando-se igualmente necessárias e carregadas de sentidos para a compreensão da obra. O protagonismo do texto não é mais evidente e hegemônico.

Considerando que a existência do texto só é possível se for aliado a uma materialidade, Cavallo e Chartier (1998, p.9) esclarecem que não existe um texto fora do suporte que possibilite a sua leitura:

Os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados – manejados de diferentes formas por leitores de carne e osso cujas maneiras de ler variam de acordo com as épocas, os lugares e os ambientes.

Quando Chartier (1994, p.13) salienta que é necessário “levar em conta que as formas produzem sentidos” e que conforme essas formas são acionadas, na construção do livro, o texto é investido de “uma significação e de um status inédito”. Sendo assim, a materialidade do objeto livro, influência na narrativa do texto verbal, participando ativamente na construção de sentido. Quando nos deparamos com essa paridade de importância, linguagem verbal, linguagem imagética e material, na compreensão de uma obra, diferentes linguagens narrando a história, surge uma nova posição para o ilustrador/designer/artista plástico: a de autor.

Maurice Sendak¹³, ao ser questionado sobre a ilustração em um livro, expõe:

Pode ser uma decoração ou uma expansão do texto. É a versão do texto feita pelo ilustrador, a sua própria interpretação. Está é a razão pela qual ele é sócio ativo no livro e não um mero eco do autor. Ser ilustrador é ser participante, é ser alguém que tem a mesma importância, ao expressar-se, que o autor do livro e, ocasionalmente, mais importância que ele, mas por certo não é ser um eco do escritor.

Conforme se pode observar, Sendak confere ao ilustrador a mesma autoridade atribuída ao autor do texto verbal, estabelecendo, então, uma dupla autoria. Coelho (2003, p.320-321) reforça essa ideia sobre o lugar do ilustrador afirmando que,

¹³ SENDAK, Maurice. Entrevista publicada na revista venezuelana, *Parapara* e transcrita no Boletim dos ilustradores – Ano I, no 0, Rio de Janeiro, junho de 1984.

quando elaborada com arte e inteligência [...], a imagem aprofunda o poder mágico da palavra literária e facilita ao pequeno leitor o convívio com os diferentes universos que os livros lhe desvendam.

Nos livros-objeto contemporâneos aqui estudados, as linguagens verbais, imagéticas e sensoriais/materiais, fazem parte na narrativa do livro, são fundamentais para a interação, apropriação, e expansão das narrativas. Sendo assim, o designer/ilustrador/artista plástico, passa do lugar de um “[...] mero prestador de serviço [...]” (LINS, 2004, p.42) a compartilhar a autoria da obra.

3.3.2 O EDITOR

Ao longo da história do livro, a figura do editor surge muitas vezes mesclada com a do impressor e a do livreiro. Até meados do século XVIII, quando se consolidou o papel do editor, era comum que impressores possuíssem uma loja onde vender os livros que imprimiam, muitas vezes encomendas que eram feitas ao livreiro, que assumia também o papel de editor (FEBVRE; MARTIN, 2000, p.190).

De acordo com Haslam (2010, p.13), o editor “é o responsável pela publicação de uma obra literária, assumindo todos os custos inerentes ao processo. Tanto pode ser uma pessoa física (editor) como uma pessoa jurídica (editora) [...]”. Entre as responsabilidades do editor estão as atividades de *marketing* e elaboração de catálogo geral das publicações, onde serão apresentadas a linha editorial ou as linhas editoriais. Segundo Chartier (1998, p.50), a profissão de editor apresenta uma natureza mista, tanto intelectual como comercial, se desdobrando em um leque de atividades que se desenrolam em “buscar textos, encontrar autores, [...] controlar o processo que vai da impressão da obra até sua distribuição”.

Desde os primórdios, a literatura infantil busca empatia com a criança. No tópico anterior, dedicado à reconstituição dos processos evolutivos da literatura infantil, apontamos produções como *Orbis Pictus (O mundo sensível em Imagens, de 1658)* e *Pretty Pocket-Book (Um bonito livrinho de bolso, de 1744)*. Ao tratar desses livros, apresentamos os seus autores/editores, Amos Comenius e John Newbery respectivamente, como observadores interessados nas possibilidades deste novo filão de mercado. Power (2008, p.11) descreve Newbery como “o mais eficiente dos autopromotores” na indústria do livro infantil, ao vincular livros e brinquedos como “um pacote mais barato” para que os pais pudessem instruir as crianças e, ao mesmo tempo, agradá-las. De acordo com Haslam (2010, p.22),

editores mais modernos e avançados encaram sua função não somente como a de veículos de boa literatura ou informação de qualidade, mas também se veem como fornecedores de um produto comercial. Algumas editoras tornaram-se fortes marcas por oferecerem uma grande variedade de produtos editoriais.

Chartier (2002) ressalta o duplo papel dos editores: por um lado, eles são os responsáveis por garantir a constituição do mercado e das escolhas editoriais; por outro, submetem os textos a uma circulação que se afasta da finalidade original de sua escrita, já que as significações se alteram quando mudam as formas de sua feitura ou de sua paginação. A materialidade do livro pode estar agregada a uma ação editorial marcada pela intencionalidade de conduzir o leitor a uma determinada leitura, o que de acordo com Fawcett-Tag (2007, p.11) é uma busca do mercado editorial de garantir a “longevidade” do objeto livro.

Através do uso da imagem, da narrativa imagética, material e sensorial possível ao longo da evolução das tecnologias do setor das reproduções gráficas, fica clara a busca do mercado editorial em demarcar um território dentro da literatura infantil, na busca por um lugar na mercantilização da infância (HUNT, 2010, p.224).

Como demonstramos anteriormente, a literatura infantil tem, na sua origem, uma ligação direta com a pedagogia. Com o surgimento da escola, cresceu a necessidade da produção do livro direcionado à criança, o que fortaleceu a consolidação do gênero. O livro de literatura infantil passou a ocupar um papel de produto com retorno garantido para o mercado editorial, com características de mercadoria que transita tanto no espaço escolar quanto nos ambientes familiares. Neste sentido, o conceito de indústria cultural é importante para a elucidação dos processos constitutivos do produto livro. O mercado editorial para crianças reconheceu um mercado consumidor em expansão e a sua instância mediadora da formação do gosto, as editoras, passaram a investir com mais agressividade no segmento infantil, direcionando para ele todas as suas ferramentas de *marketing* e desempenhando papel decisivo na formação de leitores ou de não-leitores.

O papel do editor/editora, fundamental na produção do livro, passou a compreender também uma espécie de previsão de comportamentos e de expectativas de consumo, passando a se relacionar diretamente com o mercado. Segundo Lajolo (2002, p.29), as estratégias de *marketing* utilizadas pela editoras através de catálogos, bibliografias, resenhas, capas, orelhas e similares refletem essa previsão. A professora esclarece que:

um bom catalogo vai muito além de divulgar os títulos que elenca: além de envolver, maquiagem e marcar o produto que anuncia, o catálogo acaba construindo uma das imagens pela qual seu produto fica conhecido. Ou seja, no caso dos livros, as informações que o catálogo fornece a respeito das obras que nele constam transformam-se, quando o usuário do catálogo transforma-se em leitor do livro, nas categorias que prioritariamente o leitor procurará e (com grande chance) encontrará no livro. (LAJOLO, 2002, p.29)

Baseado no quadro 1 (página 34) de modelos de desenvolvimento do livro apresentado por Haslam, observamos que, a criação de um livro-objeto pode partir de uma ação projetual de uma editora ou editor. Sendo assim, a autoria do livro é compartilhada entre a editora, pelo designer/ilustrador/artista plástico responsável pela materialidade do objeto e pelo autor do texto presente na obra.

3.3.3 O LEITOR

Como a compreensão é um estado zero, no final só há uma pessoa capaz de dizer se um indivíduo compreende algo ou não, e essa pessoa é esse indivíduo específico.

Frank Smith

O leitor aqui abordado é o leitor criança, Hunt (2010, p. 94-95) aponta como essencial ter em conta a multiplicidade de concepções de infância ante a análise de obras dedicadas a elas. Segundo o autor, “[...] a infância não é hoje (se é que alguma vez foi) um conceito estável”, sendo assim, não se pode esperar que a literatura definida para ela seja estável “[...], pois os conceitos de infância vão alterar radicalmente o texto e são muito mais instáveis que os conceitos referentes aos adultos [...] a cultura do livro toma decisões sobre a infância, e em diversos sentidos a cria ou a destrói” (HUNT, 2010, p.94-95).

Ainda segundo o autor (HUNT, 2010, p.225), “os livros para crianças são únicos no sentido de que a maioria não é comprada pelo usuário final”, e sim por intermediários, selecionadores de livros, como professores, bibliotecários, pais, avós, ou seja, por adultos. O livro de literatura infantil é mais uma das mercadorias produzidas pela indústria cultural para o consumo. Através da publicidade livresca, atuando principalmente junto às escolas em negociações administrativas e políticas, a indústria cultural manipula, transforma, fomenta e direciona todas as formas de consumo da cultura. Landsberg (1998, apud HUNT, 2010, p.226) aponta os bibliotecários como tendo um papel de destaque, como “dentes de engrenagem na máquina de consumo”. Hunt (2010, p.226) ainda nos adverte que as “linhas de transmissão, do autor à criança, podem ser invertidas: os filhos influenciam os pais, que influenciam os professores, que influenciam as livrarias, que influenciam as editoras, que influenciam os autores”. Ainda segundo Hunt (2010, p.225), é muito comum, mesmo em famílias de pais leitores, investirem na compra de livros infantis desavisadamente, sem participarem do processo de seleção dos livros e sem acompanham seus filhos em suas descobertas na leitura.

Para Chartier (1998b, p.77), “a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados”. Acessar esses significados depende da capacidade de cada um de decodificar signos. Ao falarmos de um leitor criança, nos deparamos com um leitor em desenvolvimento (HUNT, 2010, p.135), que ainda não dominou os códigos, as regras do “jogo” da leitura, tendo assim, maiores chances de se apossar do texto criando significados “privados”. Não podemos esquecer que é também o adulto que escreve livros direcionados às crianças, livros que, do ponto de vista do adulto, podem ser interessantes para a criança. Alguns livros para crianças apresentam uma linguagem simplória ao extremo, considerando-as como seres menores e oferecendo textos de menor qualidade, que não acrescentam significação ao leitor. Dessa forma, subestima a capacidade intelectual da criança. Benjamin (1984, p.55) destaca que “a criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não infantil. Muito menos aquilo que o adulto costuma considerar como tal”.

Para Hunt (2010, p.), para que um texto se “realize” é preciso controlar o poder exercido sobre o leitor, através de técnicas que controlam a leitura e o que se partilha. De acordo com Zilberman (2003, p.26 apud SAMORI, 2011, p.48),

a literatura infantil atinge o estatuto de arte literária e se distancia de sua origem comprometida com a pedagogia, quando apresenta textos de valor artístico a seus pequenos leitores; e não é porque estes ainda não alcançaram o *status* de adulto que merecem uma produção literária menor.

O livro infantil precisa agradar os pequenos leitores e, ainda, atender às expectativas dos adultos responsáveis pela formação deste público. No entanto, as representações dos leitores são alteradas no tempo e no espaço em virtude dos novos olhares que transformam e constituem a literatura infantil. Da mesma maneira que, ao abordarmos a literatura infantil, nos deparamos com o surgimento e o desenvolvimento do conceito de infância possibilitando o surgimento e a consolidação do gênero, hoje nos deparamos com uma criança muito diferente daquelas, tomadas por indivíduos inocentes, vistas pelos adultos como alguém a ser protegido. A noção de criança como um ser inocente e dependente do adulto foi abalada pelo domínio, por parte das crianças, do território da TV, do cinema, da música, dos *games* e da *internet*. Vivemos um momento em que a tecnologia tem ocupado cada vez mais espaço na vida das crianças, oferecendo todo tipo de informação, muitas vezes sem a mediação do adulto selecionador de informações e substituindo o tempo, antes dedicado à leitura de livros. Mas para que leitores são produzidos os livros infantis contemporâneos? De acordo com Canclini (2008, p.18), o leitor de hoje, está acostumado à interação das linguagens e de múltiplas informações, este leitor, necessita ser formado para além da leitura de livros. Faz-se necessário preparar “espectadores de artes visuais.” O livro precisa da aprovação da criança e atender suas necessidades, só assim, o livro infantil passa a ser considerado

literatura infantil. O simples fato de saber ler não transforma o indivíduo em leitor competente, mas sim, na medida em que são desafiados por leituras progressivamente mais complexas, que possam decodificar, e com as quais possam compartilhar as suas visões de mundo.

3.4 O LIVRO-OBJETO INFANTIL CONTEMPORÂNEO

Nos tópicos anteriores, abordamos o surgimento do conceito de infância, o nascimento da literatura infantil e identificamos como esses conceitos foram sendo elaborados “conforme a época, o lugar, os grupos sociais e seus valores.” (CORSINO, 2015, p. 113) (ARIÈS, 1981).

O que nos interessa aqui nesta dissertação se refere ao leitor-criança contemporâneo. Sobre este leitor, Graça Ramos (2011, p.30) esclarece que “[...] estão cada vez mais mergulhados na cultura audiovisual, portanto, recebem vários estímulos carregados de imagens [...]”, ao que Ramos e Panozzo (2012, p. 40) complementam explicitando que

o leitor contemporâneo defronta-se com imagens, sons, movimentos e com a escrita. Elementos diversos: visuais, sonoros, gestuais, linguísticos que – combinados – alteram conceitos como o de letramento.

O impacto dos novos meios de comunicação e dos novos modos de vida contemporâneos sobre os indivíduos, especialmente sobre as crianças, é objeto de constante debate. Em seu livro, *O Desaparecimento da Infância*, Neil Postman (1999), intelectual estadunidense afirma que o acesso à informação cria uma barreira entre adultos e crianças: os que sabem ler e ter acesso direto à informação e os que não o tem. O autor estabelece uma relação direta entre as transformações nos meios de comunicação e o surgimento do conceito de infância, ao defender que

quando a prensa tipográfica fez a sua jogada, tornou-se evidente que uma nova espécie de idade adulta tinha sido inventada. A partir daí a idade adulta tinha de ser conquistada. Tornou-se uma realização simbólica e não biológica. Depois da prensa tipográfica, os jovens teriam de se tornar adultos e, para isso, teriam de aprender a ler, entrar no mundo da tipografia. E para realizar isso precisariam de educação. Portanto a civilização europeia reinventou as escolas. E, ao fazê-lo, transformou a infância numa necessidade (POSTMAN, 1999, p. 50).

Postman relata, também, como no novo ambiente midiático, com suas condições niveladoras de informações entre adultos e crianças, a infância está desaparecendo. Para o autor, “sem segredos, evidentemente, não pode haver uma coisa como infância” (1999, p.94).

As dinâmicas familiares contemporâneas exigem que a criança seja capaz de se ocupar sozinha e que possa acessar a informação sem a ajuda constante de um adulto (POSTMAN, 2002, p.164-165). De acordo com Fagundes e Ramos (2014, p.14 e 16), é possível observar que os meios de comunicação exercem um papel muito influente no processo de formação e desenvolvimento cognitivo da criança e é necessário pensar “[...] que medidas podem ser construídas para [...] adequar a cultura moderna ao comportamento das crianças [...], ‘alfabetizadas’” pelos meios de comunicação. Neste sentido, o livro-objeto possibilita a formação de um novo leitor, que seja capaz de resistir à vertiginosa quantidade e saturação de informações que lhe são “expostas indistintamente de categoria criança e adulto” (POSTMAN, 2002, p. 93) pela TV e pela *internet*.

O segmento de livros infanto-juvenis tem se mostrado como um dos mais produtivos em termos de vendas. Segundo Ramos, “a literatura infantil vive seu auge no mercado editorial (2011, p. 14). É possível afirmar que a busca do mercado editorial é por “fidelizar” ou conquistar um nicho crescente de mercado, que precisa do consumo da informação. Porém, como se caracteriza o livro para crianças da era digital? Como apreender a atenção e a curiosidade de um público habituado ao entretenimento fácil, rápido e repleto de estímulos visuais e sonoros? Como estimular o interesse pelo livro? A concorrência das mídias digitais torna os livros um desafio social da contemporaneidade. Neste sentido, Canclini (2008, p. 18) salienta que:

[...] formar leitores de livros, e, à parte, espectadores de artes visuais (quase nunca de televisão), enquanto a indústria está unindo as linguagens e combinando os espaços: ela produz livros e também áudio-livros, filmes para o cinema e para o sofá e o celular.

Para Ramos (2011, p. 30), “[...] fazer frente a tais apelos [...] é uma tarefa “[...] complexa, daí a necessidade de excelentes escritores, ilustradores e artistas gráficos trabalharem juntos”, realizando um objeto com autoria híbrida. De acordo com Canclini, acreditamos na necessidade de se educar o olhar; isto é, preparar sujeitos leitores para a leitura e para a construção de significados, a partir do universo icônico que os rodeia. A grande influência que a imagem exerce no mundo contemporâneo, é observada por Panozzo (2000, p. 3) como “[...] geradora de sentidos para o ser humano, de seu imaginário e de seus ‘frutos culturais’”.

Segundo Jean Perrot, novas tendências “demonstram uma nova conscientização por parte de nossos criadores de arte e de nossas editoras, mostrando como a sensibilidade do público leitor moderno encontra-se profundamente afetada pelo espírito das brincadeiras e dos jogos” (PERROT, 1998, p.). Com esta preocupação, o autor demonstra que “as formas que esses livros assumem realçam e estimulam o gosto pela leitura, por prenderem o leitor ao prazer do mundo encantado das surpresas literárias”,

ao manipular o livro-objeto, ao abrir e a fechar o livro repetidas vezes, num processo de releitura e exploração do uso de suas cores, suas ilustrações e de sua materialidade, o pequeno leitor amplia a perspectiva do imaginário exercendo o mesmo encantamento que um brinquedo. (PERROT, 1987, p.) Além disto, Perrot afirma que “a criança leitora, ao mesmo tempo em que decifra os códigos sociais, vai formando sua própria concepção de literacidade que a levará a construções mentais mais complexas e mais marcantes, do ponto de vista afetivo dos significados das regras sociais”. O prazer do manuseio destes objetos, desperta interesse crescente na criança, despertando emoções, estimulando os sentidos e mobilizando a energia da criança na interação do objeto, ajudando-a no seu desenvolvimento. (PERROT, 1987)

Ao referir-se ao livro infantil contemporâneo, Linden (2011, p. 95) aponta que o texto pode estar integrado à imagem de forma a ser produzido com as mesmas técnicas e ferramentas trabalhando a plasticidade das mensagens linguísticas. A autora cita Anne-Marie Cristin (CHRISTIN, apud, LINDEN, 2011, p.89) como meio de esclarecimento,

a escrita nasceu da imagem, daí sua vocação para associar novamente a ela. A fórmula texto e imagem só tem alguma significação se for reconhecido nesse ‘e’, não a marca indiferente de uma colaboração acidental, mas o indício de um vínculo essencial entre os elementos heterogêneos do visível reunidos num mesmo suporte, que está na origem da escrita. Mas para isso é indispensável também admitir que o olhar não consiste em identificar objetos ou em matar o outro e sim em compreender os vazios, ou seja, em inventar.

O livro infantil, tem ao longo de sua existência como categoria, a característica do uso de signos verbais e visuais. Nos deparamos ao longo da história do desenvolvimento do livro com diferentes características físicas, influenciadas pelos diversos suportes e tecnologias usados para a sua construção. Quando *Orbis Pictus*, de Comenius, foi apresentado como fazendo parte da pré-história do livro infantil, destacamos a importância da articulação no uso da imagem, o que, para seu autor, era fundamental no aprendizado e na aquisição de linguagem, e portando, na obtenção de conhecimento. Comenius, surpreendeu a pedagogia e o ensino com sua obra, criou através do uso da imagem uma aproximação da realidade, onde descreve um mundo visível em desenhos para ensinar o Latim. A obra de Comenius se destacou por “sua inventividade por tornar tão próxima a relação entre a palavra e a imagem, criando uma sinergia, soma de forças entre os dois elementos” (RAMOS, 2011, p.50). O exemplo do *Orbis Pictus*, aponta que a necessidade de pensar como o enlace de diferentes linguagens no objeto livro acompanha o próprio objeto através de sua história. A ilustração, na literatura infantil, surge com a função de iluminar o texto e ao longo da história conquista um outro lugar, não mais como uma tradução ou explicação do texto verbal, e sim o lugar de diálogo, procurando recriar, ampliar e completar a história.

Nos livros infantis contemporâneos são encontradas as maiores variedades e diversidades de publicações que se utilizam das mais diversas experiências gráficas, através da exploração de novos suportes, diferentes técnicas de impressão e sofisticados acabamentos, possibilitando produções experimentais pois estes estão livres da clássica diagramação para livros. Com o predomínio da narrativa visual e sensória, caracteriza-se cada vez mais pela articulação de diversos regimes de linguagens: visuais, verbais, sonoras, olfativas e táteis, configurando-se como objeto híbrido. Esta tessitura de imagens, sons, movimentos, formatos e texturas, alteram a experiência com o objeto livro ao ampliar suas narrativas e os limites da percepção do pequeno leitor passam a ser explorados na concepção dos projetos gráficos.

Como produto multissensorial, o livro-objeto, além de possibilitar a multiplicação de leituras possíveis, permite ao leitor que passe de mero espectador/receptor a espectador/atuante. Em sua leitura atenta de Gibson (apud SANTAELLA, 2005a, p.76), Santaella esclarece sobre essa busca pela materialidade e reforça a importância da concretude do objeto livro, ao destacar que

[...] os sentidos não são meros produtores de sensações visuais, táteis, sonoras, gustativas ou olfativas. Os sentidos são tratados como mecanismos ativos de busca e de seleção de informação.

No livro infantil contemporâneo, o leitor tem oportunidade de entrar em contato com a leitura de diversas maneiras, e o design contribui na construção dos sentidos. Haslam ao abordar a literatura infantil, destaca que os papéis desempenhados pelo designer e pelo ilustrador se misturam ou hibridizam no momento em que, “em algumas situações o próprio designer pode criar as ilustrações necessárias”, tornando-se um designer/ilustrador/artista plástico. (2010, p. 17) Essa hibridização dos papéis na construção da literatura infantil se exemplifica na autoria da construção de sentido, “o leitor capta a posição emocional que permeia o design, enquanto absorve o conteúdo” (HASLAM, 2010, p. 26). No livro-objeto, a miscigenação de linguagens possibilitam, a partir do conhecimento prévio do leitor, a atribuição de maior significado ao texto.

Ao observar o contato de uma criança com um livro, nota-se a procura pela materialidade. O primeiro contato se dá através do toque e da visualidade, da busca por imagens, informações visuais e sensações que possam ser captadas através da manipulação, segundo Ramos, “a criança gosta do jogo entre a segurança do conhecimento e a surpresa do inusitado.” (2011, p. 23) Pode-se dizer que o primeiro estímulo captado pela criança se dá através das sensações imagéticas e táteis que o livro transmite/desperta, “[...] no caso da relação das crianças com as ilustrações dos livros, as imagens se tornam de fundamental importância para a adesão delas à história narrada.” (RAMOS, 2011, p. 23)

[...] crianças aprendem rapidamente a língua das imagens, porque estão em uma fase do desenvolvimento em que as sensações, vinculadas às formas, cores e texturas, ainda estão a flor da pele, não sofreram influência excessiva dos efeitos da racionalização. (RAMOS, 2011, p. 41)

Ao que Santaella (2005, p. 75) corrobora quando expõe que:

as linguagens que advêm do olho, as inscrições, desenhos etc. adquiriram muito cedo autonomia, pois elas desprendem imediatamente do corpo ao se fixarem em suportes materiais.

Se considerarmos que a literatura infantil contemporânea recorre sistematicamente a entrecruzamentos de linguagens (hibridismo), verifica-se que as variáveis para o projeto de qualquer livro multiplicam os resultados possíveis do objeto final e podem modificar significativamente a qualidade da interação entre o leitor e o livro. A interação entre diferentes “unidades de comunicação” é a força motriz da constituição de um objeto híbrido. De acordo com Braida (2012, p.106)

[...] o aparecimento de uma nova linguagem não pressupõe a anulação de nenhuma das que lhe precede”, o entrecruzamento destas linguagens se apresentam como novas unidades de comunicação.

Os processos intersemióticos, neste caso, seriam pressupostos para a leitura e condições indispensáveis para que se possa ler um objeto artístico híbrido, como os livros-objeto.

3.4.1 O LIVRO-OBJETO COMO EXPERIMENTOS SENSORIAIS

O livro inclinado, de Peter Newell, publicado originalmente em 1910, rompeu com a forma tradicional do livro, utilizando-o para integrar literatura, ilustração e projeto gráfico. Uma faca especial, diagonal, no pé e na cabeça do livro altera a leitura da imagem de um carrinho de bebê desgovernado, que desliza ladeira abaixo. O formato contribui para a narrativa. Mesmo que os textos verbal e imagético ocupem páginas opostas, o livro foi pensado de modo a integrar os elementos: o posicionamento da ilustração em relação à página, ao texto, à imagem e ao formato interferem na estrutura do livro. Em 1912, Newell publica *O livro do foguete* com um inovador e belíssimo projeto gráfico, onde mais uma vez a ilustração, a literatura e o design interagem de forma decisiva. Ao folhear o livro, o leitor acompanha todo o trajeto de um foguete aceso no porão de um edifício. O foguete dispara prédio acima, atravessando todos os apartamentos – e, ao mesmo tempo, perfura as páginas do livro. As ilustrações indicam expressões de surpresa dos personagens acompanhando e interagindo com a situação, sem entenderem o que acontece,

enquanto os furos produzidos pela passagem do foguete atingem o último andar do edifício.



Figura 18: *O Livro inclinado*, de Peter Newell 1910. Disponível em: https://imagesna.sslimagesamazon.com/images/I/51HE6zWKAgl_SX258_BO1,204,203,200_.jpg. Acesso em: 15 nov. De 2015

Figura 19: *O Livro do Foguete*, de Peter Newell 1912. Disponível em: https://images-na.ssl-imagesamazon.com/images/I/51HE6zWKAglSX258_BO1,204,203,200_.jpg. Acessado em: 15 nov. De 2015

O artista italiano Bruno Munari é um dos mais fecundos autores de livros para crianças. Munari prenunciou, com os seus projetos, boa parte do que viria a ser adotado no campo do livro infantil nas últimas décadas, explorando formatos, cortes e dobras, texturas, suportes e acabamentos. Bruno Munari revolucionou a linguagem do livro quando o encarou como objeto capaz de comunicação, independente dos textos.



Figura 20: *Livros Illegíveis*, Bruno Munari, 1950. Disponível em: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51HE6zWKAgl_SX258_BO1,204,203,200_.jpg. Acesso em: 15 nov. 2015

Pensando nas crianças que ainda não foram alfabetizadas, criou na década de 1950 os *Livros ilegíveis*, utilizando uma infinidade de combinações de papéis coloridos recortados que exploravam apenas a visualidade dos recursos gráficos, sem utilizar nenhum texto.

Em 1980, Munari criou *Os Pré-Livros* e, sobre esse projeto, o autor comenta que:

transmitem todo tipo de sensação, foram idealizados para crianças que ainda não sabem ler. Eles passam sensações cromáticas, táteis, térmicas, sonoras, cada significado sendo interpretado, já que a criança, nessa idade, explora o mundo à sua volta com todos os seus sentidos. Assim, ela se lembrará dos livros como algo agradável, que revela surpresas quando aberto” (MUNARI, apud, LINDEN, 2011, p.56).

Composto como uma pequena biblioteca, *Os Pré-Livros* foram compostos como uma coletânea de doze pequenos livros com o mesmo tamanho e formato; mas, as suas cores, texturas, seus suportes e acabamentos são completamente diferentes entre si. Todos se chamam “Livro” e são “como os volumes de uma enciclopédia que contém todo o saber ou, pelo menos, muitas e diferentes informações” (MUNARI, 2002, p.223-224). Assim, todos são parecidos na forma, mas por dentro são bastante diferentes entre si. Cada livro estimula os sentidos, convidam ao toque de sua superfície lisa ou áspera, macia ou dura, despertando sensações táteis, materiais, térmicas, sonoras, olfativas.

Sobre a experiência com *Os Pré-Livros*, D’Angelo (2013, p.42) afirma que os

Pre-Livros são pensados e ilustrados para se adaptarem a mãos pequenas e estimulam a fantasia e o imaginário pelo conjunto original de materiais, cores e encadernações. É uma experiência surpreendente, até pela presença de materiais térmicos que oferecem, assim, uma variedade de estímulos, sensações e emoções que provêm da aproximação de percepções e imagens. Trata-se de livros no estágio primigênio, Ur-livros, “Livros” quase segundo um discurso essencialista. É como se Munari confirmasse que todos os livros deveriam ser feitos desse conjunto de surpresas.

Os livros de Munari foram pensados para estimular a imaginação e para aguçar a curiosidade da uma criança. Segundo o autor (2002, p.210), existia pouco interesse pelo suporte, pelas cores, pelos acabamentos, encadernações e formatos com que se realizam os livros como objetos. O autor defendia a experimentação como caminho para conhecer as possibilidades de comunicação dos materiais que compõem o objeto livro (MUNARI, 2002, p.210). *Os Pré-Livros* foram criados para a exploração e interação com a materialidade do objeto, tal como o autor projetou: “uma espécie de catálogo de amostras das sensações que poderão ser experimentadas numa vida de leitor” (MIRABEL, apud, LINDEN, 2011, p.56), acreditando que cada um destes elementos comunica as suas próprias características e que isso pode ser usado em combinação com outros elementos para produzir outros conhecimentos.



Figura 21: *Os Pré-Livros*, de Bruno Munari, 1980. Disponível em: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51HE6zWKAgl._SX258_BO1,204,203,200_.jpg. Acessado em: 15 nov. De 2015

Dondis (1997, p.6) defende que as informações visual e material são apreendidas pela criança de muitas maneiras. A percepção e a sinestesia possibilitam a interação e a absorção de informações retidas pelas crianças. A autora pontua que

a primeira experiência por que passa uma criança em seu processo de aprendizagem ocorre através da consciência tátil. Além desse conhecimento 'manual', o reconhecimento inclui o olfato, a audição e o paladar, num intenso e fecundo contato com o meio ambiente. Esses sentidos são rapidamente intensificados e superados pelo plano icônico – capacidade de ver, reconhecer e compreender, em termos visuais, as forças ambientais e emocionais (DONDIS, 1997, p.6).

O livro-objeto permite à criança uma apreciação mais completa da obra ao abordar várias linguagens, “sejam elas visuais, verbais ou táteis, as mensagens se revelam conjunta e globalmente [...]” (Linden, 2011, p.43). Segundo Linden, os criadores contemporâneos, através da liberdade e dos desdobramentos das técnicas de ilustração e projetos gráficos abrem novas possibilidades e “caminhos de expressão para o livro ilustrado”. A autora afirma que, “com o surgimento do livro-objeto, os artistas/ilustradores/designers exploram cada vez mais a infinidade de possibilidades entre a escrita e a ilustração, indo muito além de um simples contar histórias. O livro chama o leitor para dentro dele, faz com que o leitor, participe e faça parte do enredo” (LINDEN, 2011, p. 67-68).

Ainda segundo Linden,

ao segurarmos um livro ilustrado fechado, não há como prever sua organização interna. Alternância de páginas de texto e imagens, sequência de vinhetas ou intercalação dos enunciados na página dupla... o livro ilustrado é o espaço de todas as possibilidades (2011, p. 67).

Esse é o caso do livro-objeto *Le Petit Chaperon Rouge* (1965), da artista suíça Warja Honegger-Lavater. A ilustradora descreve visualmente as personagens e os lugares usando formas geométricas, cores fortes, diferentes proporções ou tamanhos. A narrativa aparece dispersa em

um livro-faixa de quase 5 metros de largura, todo coberto de pontinho, onde o ponto azul é a vozinha, o caçador é um ponto marrom e o lobo um ponto preto. Cada personagem do conto de fada é “narrado” por meio de sinais indicativos, ícones alusivos ou códigos que devem ser devidamente lidos e interpretados (D’ANGELO, 2013, p. 40).

Warja, apresenta a linguagem dos símbolos através da narração gráfica, estimulando a capacidade de decodificação e a imaginação. Para Linden,

[...] a diagramação condiciona em boa parte o discurso veiculado ou os efeitos almeçados. Saber o que implica uma opção de diagramação permite, sem dúvida, melhor apreciação desse veículo” (LINDEN, 2001, p. 67).



Figura 22 - *Le Petit Chaperon Rouge*, Warja Honegger-Lavater, 1965. Disponível em: < <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ce/43/d0/ce43d0ecec5e3d342e53cef8490b99c.jpg>>. Acessado em: 1 nov. De 2015

Rompendo com as fronteiras atribuídas aos livros de leitura, o livro-objeto não está limitado a padrões de forma ou de funcionalidade. Ele ultrapassa o conceito tradicional de livro para se assumir como objeto de arte, de percepção. Segundo Lins, “o uso de técnicas diferentes enriquece o universo visual da criança, estimula sua percepção, sua apreciação estética e sua própria criação plástica” (2003, p.52). O contato com as cores e com as formas despertam, na criança, algo muito peculiar: a curiosidade. Elas instigam os desejos e os sentidos infantis. As crianças são induzidas à observação e à

análise dos signos visuais para que possam perceber os significados construídos a partir deles e descobrir novos sentidos do texto verbal. Com as ilustrações e a manipulação do objeto livro, descobrem-se verdadeiros emaranhados de sentidos, que exigem um olhar mais crítico para perceber o mundo mágico que se passa no plano da interação das linguagens. Esse é o caso dos livros da artista plástica Kveta Packovska, e do designer e ilustrador Roger Mello, cujos trabalhos ressaltam o ponto essencial de nossa pesquisa. O uso da forma, da ilustração, de cores, suportes, recortes e acabamentos produzem recursos que não se limitam a ser um meros ornamentos ou meros dispositivos técnicos; mais do que isto, afetam, significativamente a construção da literalidade de suas obras.