

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS VISUAIS**

IVANA LEMOS

**TEXTOS VISUAIS E PARATEXTOS: POTENCIALIDADES
NARRATIVAS DO LIVRO ILUSTRADO.**

MONOGRAFIA

CURITIBA

2019

IVANA LEMOS

**TEXTOS VISUAIS E PARATEXTOS: POTENCIALIDADES
NARRATIVAS DO LIVRO ILUSTRADO.**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. MSc. José Aguiar
Oliveira da Silva

CURITIBA

2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

IVANA LEMOS

TEXTOS VISUAIS E PARATEXTOS: POTENCIALIDADES NARRATIVAS DO LIVRO ILUSTRADO

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Data de aprovação: 16 de fevereiro de 2020.

José Aguiar Oliveira da Silva, Mestre.
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Simone Landal, Mestre.
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Carolina Daros, Doutora.
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

A folha de aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Prof. MSc. José Aguiar Oliveira da Silva pela paciência, conhecimento e incentivo. Aos meus colegas de turma pelo companheirismo e alegrias; a coordenação e professores do curso, na figura da Prof.^a Simone Landal pela disponibilidade, à minha família, sempre presente e amorosa e ao Leandro, meu parceiro de vida.

Hoje eu atingi o reino das imagens,
o reino da despalavra. [...]
Que os poetas podem refazer o mundo
por imagens, por eflúvios, por afeto.
(BARROS, Manoel, 2015)

RESUMO

LEMOS, Ivana. **Textos visuais e paratextos:** potencialidades narrativas do livro ilustrado. 2019. 36 fls. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

O livro ilustrado é espaço de constantes indagações acerca de sua definição, seu público e suas características. Inserido a princípio na literatura infantil, o livro ilustrado na contemporaneidade vem rompendo barreiras no que diz respeito a relação entre texto verbal e texto visual, acrescentando ainda no debate a presença e a leitura dos paratextos e a relação de todos esses elementos na narrativa. Esta pesquisa apresenta uma breve introdução sobre literatura infantil, um sucinto histórico sobre o livro ilustrado, definições de diferentes autores sobre o livro ilustrado, uma breve reflexão sobre a leitura de imagens, apresentando também o conceito adotado para paratextos, relacionando todos esses elementos com a leitura na atualidade, com o objetivo de analisar livros ilustrados, compreendendo a potencialidade narrativa de todos estes tipos de textos no livro contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura Infantil. Livro ilustrado. Texto visual. Paratexto.

ABSTRACT

LEMOS, Ivana. Visual and Paratext Texts: Narrative potentials of the picturebook. 2019. 36 fls. Monograph (Specialization in Visual Narratives) - Federal Technology University - Paraná. Curitiba, 2019

The picturebook is a space of constant questions about its definition, its audience and its characteristics. Inserted at first in children's literature, the contemporary picturebook has been breaking down barriers regarding the relationship between verbal text and visual text, adding to the debate the presence and reading of the paratext and the relationship of all these elements on narrative. This research presents a brief introduction to children's literature, a brief history of the picturebook, different authors' definitions of the picturebook, a brief reflection on the reading of images, and also presents the concept adopted for paratext, relating all these elements to reading today, aiming to analyze illustrated books, understanding the narrative potentiality of all these types of texts in the contemporary book.

Keywords: Children's literature. Picturebook. Visual text. Paratext.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da 2ª edição do livro Ismália	26
Figura 2 – Quarta capa da 2ª edição do livro Ismália	27
Figura 3 – Lombada da 2ª edição do livro Ismália	27
Figura 4 – Capa e capa alternativa da 2ª edição do livro Ismália	28
Figura 5 – Capa alternativa da 2ª edição do livro Ismália	28
Figura 6 – Livro sanfonado aberto, 2ª edição do livro Ismália	29
Figura 7 – Folhas de guarda inicial da 2ª edição do livro Ismália	29
Figura 8 – Folhas de guarda final da 2ª edição do livro Ismália	30
Figura 9 – Trecho do anverso do livro Ismália	30
Figura 10 – Anverso do livro Ismália com os dados da publicação, a ficha catalográfica e os dados de impressão	31
Figura 11 – Anverso do livro Ismália com código de barras.	31
Figura 12 – Ilustração com margem da 2ª edição do livro Ismália	32
Figura 13 – Ilustração sem a margem com a indicação da dobra, 2ª edição do livro Ismália	33
Figura 14 – Ilustração com a margem, 2ª edição do livro Ismália	34
Figura 15 – Ilustração com a margem, 2ª edição do livro Ismália	34
Figura 16 – Conjunto de texto verbal e texto visual do anverso da 2ª edição do livro Ismália	35
Figura 17 – Livro sanfona aberto, 2ª edição do livro Ismália	36

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O LUGAR DO LIVRO ILUSTRADO	12
3 O LIVRO ILUSTRADO – TEXTO VISUAL E PARATEXTOS	15
3.1 BREVE HISTÓRICO DO LIVRO ILUSTRADO NO MUNDO.....	15
3.1.1 A Definição de Livro Ilustrado, Texto Visual e Paratextos	17
4 ANÁLISE DOS LIVROS ILUSTRADOS.....	25
5 CONCLUSÃO.....	38
REFERÊNCIAS.....	40
ANEXO A - Poema Ismália, versão de 1923, de Alphonsus Guimaraens.....	42

1 INTRODUÇÃO

A experiência com o objeto livro para a maioria de nós começa ainda na infância a partir dos livros ilustrados. Eles permeiam os nossos primeiros anos e alimentam nosso repertório imagético e literário, mas aos poucos nos distanciamos desse tipo de objeto e leitura, entendendo que eles se destinam apenas ao público infantil. Isso se deve a ideia equivocada de que os textos dos livros ilustrados seriam mais simples em termos de sentido e que seriam destinados à um público não alfabetizado por conta das imagens (LINDEN, 2011).

O livro ilustrado está intimamente ligado ao desenvolvimento cultural e tecnológico da sociedade, pois, tanto os seus aspectos técnicos, em termos de impressão, qualidade na imagem, a inserção da cor, a possibilidade de reprodução e a comercialização, quanto seu desenvolvimento como uma linguagem, criando um sistema de códigos e convenções (OLIVEIRA, 2008) avançaram de acordo com pressupostos da modernidade e pós-modernidade. Se a literatura infantil, onde a princípio se insere o livro ilustrado, é destinada às crianças de seu tempo, é interessante refletir acerca do conceito de infância na contemporaneidade. Que tipo de livro é feito hoje? Como produzem sentido?

A seguinte pesquisa teve como objetivo analisar livro ilustrado a partir da relação entre texto visual e paratextos com a narrativa do livro, como eles potencializam os sentidos. Está dividida em duas etapas, sendo a primeira destinada a revisão de literatura e a segunda a análise do objeto de estudo.

Para a revisão de literatura a pesquisa se divide em duas seções, sendo a primeira seção uma aproximação sobre o lugar do livro ilustrado, que a princípio seria a literatura infantil; e na segunda seção faz-se um breve histórico sobre o livro ilustrado, apontando os momentos mais relevantes de sua trajetória até a atualidade, seguido por um levantamento das variadas definições para o que é um livro ilustrado e outros termos utilizados, em seguida, a discussão sobre o que são paratextos. Para tanto, autores como Ligia Cadematori (2010), Peter Hunt (2010), Cecília Meireles (2016), Nelly Coelho (2000), Salisbury e Styles (2013), Sophie Van der Linden (2011), Graça Ramos (2013), Nikolajeva e Scott (2011) foram fundamentais para traçar um breve panorama conceitual e histórico tanto da literatura infantil quanto do livro ilustrado, além de construir o conceito de imagens, leitura de imagem e paratextos junto com o autor Gérard Genett (2018), entre outros.

A segunda etapa da pesquisa propõe a análise dos elementos de texto visual e paratextos no livro ilustrado Ismália, (2014), a partir de critérios estabelecidos a partir da revisão de literatura.

A pesquisa a que se propõe este projeto é de caráter exploratório no que diz respeito aos objetivos, tendo em vista que parte de levantamento bibliográfico para a fundamentação teórica e posteriormente, a análise de exemplos, como sugere Gil (2002). Quanto a abordagem do problema e estratégias de investigação a pesquisa será qualitativa (GIL, 2002), pois partirá da análise de texto e imagem e estudos de teoria fundamentada.

Tendo em vista toda a complexidade do livro ilustrado, analisar esses elementos e suas relações com o texto verbal e, portanto, com a construção da narrativa do livro, é relevante para compreendermos o livro ilustrado na contemporaneidade com toda sua potencialidade narrativa, entendendo sua importância desde a formação de leitores de textos e leitores de imagens até cidadãos críticos e conscientes capazes de entenderem mensagens nos mais variados meios.

2 O LUGAR DO LIVRO ILUSTRADO

A literatura infantil é um gênero que carrega inúmeros estereótipos e na atualidade, ainda levanta discussões acerca de sua definição e qualidade. Segundo Peter Hunt (2010) alguns estudiosos a desqualificam justamente por não a considerarem um assunto diante da literatura dita como adulta, por ser considerada simples e acessível, destinada a um público imaturo.

Nesse sentido Coelho (2000) relaciona o prazer e a distração que os livros belos e coloridos causam às crianças com o fato da literatura infantil ser minimizada como criação literária, conseqüentemente sendo considerada um gênero menor, “como se o mundo secreto da infância fosse, na verdade, tão fácil, tão simples...” (MEIRELES, 2016, p. 18).

Cecília Meireles, em 1951, já propunha reflexões acerca do tema quando questionava se a literatura infantil fazia parte dessa literatura geral, se existia uma literatura infantil de fato e ainda como caracterizá-la (2016). Na opinião da autora “tudo é uma Literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil” (MEIRELES, 2016, p. 15) e que seria na verdade, a criança, a delimitar o que de fato é literatura infantil, a partir do que elas leem.

Ligia Cadematori (2010) reflete sobre o endereçamento dos textos às crianças, em que a idade é levada em conta, assim como, todos os elementos do livro devem estar de acordo com o que ela chama de competência de leitura que o leitor já adquiriu (CADEMATORI, 2010).

É claro que as noções do que é adequado ou apropriado para a literatura infantil vão modificando-se com o decorrer do tempo e de acordo com a cultura (SALISBURY, STYLES, 2013).

Ao falar de crianças é interessante levar em consideração o que se entende por criança, tendo em vista que a literatura faz parte de um sistema atrelado a cultura vigente o conceito de criança está intimamente ligado à forma como a sociedade encara a criança e a infância (HUNT, 2010). Coelho (2000) inclusive aponta o fato de, em diferentes momentos da história a criança ser vista como um “adulto em miniatura” e que, portanto, “os primeiros textos infantis resultaram da adaptação ou da minimização de textos escritos para adultos” (COELHO, 2000, p. 29).

O fato é que os livros para crianças ao longo da história, sempre tiveram uma grande influência social. Cadematori (2010) vai situá-los enquanto gênero em dois sistemas, o literário e o educacional, o que permite a convivência de critérios estéticos e pedagógicos na sua análise.

Desde o século XVIII, a literatura infantil aparece como um tipo de texto (HUNT, 2010) e contribui em relação à história e a literatura, mas sobretudo, na contemporaneidade se destacam pela alfabetização visual e cultural, “além de estarem no auge da vanguarda da relação entre palavra imagem nas narrativas” (HUNT, 2010, p. 43).

Mesmo com a dificuldade em se conceituar a literatura infantil, ela amplia suas fronteiras ao longo da história e abarca uma série de tipos de livros. Para Ligia Cadematori “coexistem diversas modalidades e processos textuais, tanto verbais quanto visuais” (CADEMATORI, 2010, p. 16).

Hunt (2010) vai especificar os tipos de texto incluídos na literatura infantil como:

a narrativa para a escola, textos dirigidos a cada um dos sexos, propaganda religiosa e social, fantasia, conto popular e conto de fadas, interpretações de mito e lenda, o livro ilustrado (em oposição ao livro com ilustração) e o texto multimídias (HUNT, 2010, p.44).

Meireles, por sua vez, inclui nesse gênero:

os livros de aprender a ler, e as séries de leituras graduadas que os completam; os livros das diferentes disciplinas escolares; os livros que não são utilizados na aprendizagem formal e, se caracterizam mais como de recreação. Naturalmente, os livros sem palavras, os chamados “álbuns de gravuras”, destinados aos pequeninos, e que representam uma comunicação visual - pelo desenho - anterior às letras, são também casos especiais (MEIRELES, 2016, p. 16).

Em ambos os casos o livro ilustrado, ou como MEIRELES (2016) chama ‘álbuns de gravuras’, é entendido como parte integrante do que é a literatura infantil, e essa relação entre texto e imagem se estende além do livro ilustrado, e pode na contemporaneidade abranger “livros só com imagens; livros com imagens e palavras e, situação menos provável, livros só com palavras” (CADEMATORI, 2010, p. 17).

O livro ilustrado tem na relação texto e imagem o seu elemento primordial e de grande transformação para a literatura infantil e pode se dar a partir de diferentes níveis, Cadematori (2010) diz que:

A relação do texto visual com o texto verbal pode se dar de diferentes maneiras e em graus diversos de complexidade: pode ser de autonomia ou de relação complementar, pode ter sentido de confirmação ou de contraponto. Há obras em que os sentidos da leitura se expandem na interação entre as duas linguagens, mesmo quando elas se contradizem. O texto imagístico pode se opor ao que diz o texto com palavras, caso em que o escritor e ilustrador utilizam as diferentes qualidades de suas respectivas artes para comunicar informações diversas” (CADEMATORI, 2010, p. 18).

“Inicialmente destinado aos mais jovens, *a priori* menos experientes em matéria de leitura, ele se consolida como uma forma de expressão por seu todo, e não exige menos competência estabelecida e diversificada de leitura” (LINDEN, 2011, p. 7). Ideia essa, que vai de encontro ao que SALISBURY e STYLES (2013) propõem com o conceito de ‘livros *crossover*’ para os livros ilustrados, que, na contemporaneidade se tornam obras destinadas a diferentes faixas etárias de leitores. Sobre a ampliação do público leitor de livro ilustrado, Ramos (2013) também contribui para a reflexão ao dizer que:

como o texto verbal é criado por aquele que lê, se as imagens estiverem bem realizadas e articularem uma ideia de narrativa possível, muitos públicos se interessarão pelo livro. Cada um constituirá a história com base em seus conteúdos emocionais e repertório cultural (RAMOS, 2013, p. 110).

Outra questão que pode diversificar os leitores do livro ilustrado é o fato dessas publicações se aproximarem dos livros de arte, uma arte híbrida que se expande e amplia seu alcance (SALISBURY, STYLES 2013). O lugar do livro ilustrado na contemporaneidade deixa de ser estanque e transita entre os diferentes gêneros literários, leitores de diversas faixas etárias, temas que propiciam inúmeras camadas de leitura e projetos gráficos inovadores.

3 O LIVRO ILUSTRADO – TEXTO VISUAL E PARATEXTOS

O livro ilustrado moderno é relativamente recente, mas olhando de forma mais abrangente para a história, encontram-se registros de contação de histórias por imagens desde as pinturas rupestres (SALISBURY, STYLES, 2013). A autora Marilda Castanha diz que “Utilizar a imagem como instrumento de linguagem foi - e ainda é – crucial para todos os grupos culturais” (CASTANHA, 2008, p.141). E que ainda originaram o processo da escrita. Mas não foi sempre que as imagens acompanharam textos em livro infantis.

3.1 BREVE HISTÓRICO DO LIVRO ILUSTRADO NO MUNDO

Ao longo de sua evolução histórica o livro ilustrado conheceu grandes inovações em que a imagem foi gradativamente conquistando seu espaço (LINDEN, 2011). Processos tecnológicos foram fundamentais para a transformação do livro ilustrado, em termos técnicos e estéticos. A xilogravura, a impressão com tipos de Johannes Gutenberg em 1430, a gravura de talho doce, a litografia, a inserção da cor entre outros processos de reprodução de imagens difundiram e trouxeram novas possibilidades criativas e de experimentação para o livro ilustrado; vários autores aparecem como precursores do livro ilustrado, como é o caso do livro *Der Eldestein* (1461), de Ulrich Boner, um dos primeiros a utilizar tipografia e imagens em conjunto, ou ainda o livro *Orbis Sensualium Pictus* (1658), de Comenius, considerado um dos primeiros livros ilustrados destinado justamente ao público infantil. O poeta William Blake também entra para a lista como um dos primeiros a utilizar de forma mais experimental a relação entre texto verbal e texto visual com a obra *Songs of Innocence* (1789) (SALISBURY, STYLES, 2013). Rui de Oliveira (2008) nos relembra que essa relação entre imagem e texto não é exclusividade dos livros ilustrados, é claro que, em níveis diferentes ela já acontecia ao longo da história como é o caso de pintores do *quattrocento* italiano que utilizavam legendas que complementavam suas pinturas.

As primeiras publicações que foram destinadas às crianças recebiam poucas imagens, Linden (2011) aponta a presença do livro com ilustrações na metade do século XIX, onde os textos eram predominantes, as ilustrações poucas e em páginas

separadas. Linden (2011) também discute o surgimento do livro ilustrado moderno, a partir do século XIX, em que a predominância do texto verbal sobre o texto visual é finalmente invertida e questões relacionadas a diagramação dos livros como elemento de expressão, passam a ser discutidas com frequência.

Rui de Oliveira (2008) salienta a relevância de estudar o livro ilustrado a partir do século XIX, pois é nesse período que esses livros começam a estabelecer o que o autor chama de códigos e convenções de uma linguagem visual. A era de ouro dos livros infantis se dá na segunda metade do século XIX e início do século XX, “época em que houve uma convergência de muitas inovações na tecnologia da impressão, de mudanças de atitudes em relação à infância e do surgimento de artistas brilhantes” (SALISBURY, STYLES, 2013, p. 18).

A partir da segunda metade do século XX, a imagem vive um processo de evolução dentro do livro ilustrado, é claro que questões em decorrência da Guerra, como as condições de matéria-prima, o falecimento de ilustradores ou a censura acabaram deixando os livros para criança em segundo plano (LINDEN, 2011). Entretanto, no Pós-Guerra na Europa, muitos designers gráficos são atraídos para o universo dos livros ilustrados, a partir da década de 1950, começa a surgir uma abordagem única em relação a conceito, imagem e tipografia nos livros (SALISBURY, STYLES, 2013).

Essa influência europeia chega aos Estados Unidos também em decorrência dos artistas e designers deslocados ainda no período da Segunda Guerra Mundial e esse talvez seja o momento em que o livro ilustrado como meio de expressão tenha de fato, começado a se firmar e a década seguinte traz como grande característica a expressividade dos artistas (SALISBURY, STYLES, 2013). Nas décadas seguintes, “iniciativas editoriais inovadoras concedem ao livro ilustrado contemporâneo toda a sua amplitude” (LINDEN, 2011, p. 19). O texto passa de forma mais intensificada a interagir não só com as imagens, mas com todo o conjunto formal do livro, os temas trazem humor, sutileza e são trabalhados a partir do suporte e materialidade do livro (LINDEN, 2011). A autora Sophie Van der Linden (2011) ainda aponta o surgimento de pequenas editoras como uma forma de explorar originalidade, formatos, novos artistas, reedição de obras esgotadas ou estrangeiras e ainda a liberdade de estilo.

No século XXI, é impossível discutir qualquer linguagem artística sem a influência da globalização, da tecnologia e da imersão visual em que vivemos. O livro ilustrado segue tendo seu conceito expandido, ampliando seu público leitor,

experimentando formatos e técnicas, suportes e mídias diversificadas, como é o caso dos *e-books*, além disso, o entendimento sobre a infância também se modificou ao longo das décadas e tudo isso garante uma diversidade jamais vista na história do livro ilustrado, “livros para crianças continuam sendo um grande laboratório onde podem ser testadas linguagens e técnicas” (RAMOS, 2013, p. 130).

3.1.1 A Definição de Livro Ilustrado, Texto Visual e Paratextos

Se a literatura infantil, tem até hoje, dificuldades em ser definida, o livro ilustrado também encontra esse obstáculo. Enquanto o *códex*, formato que mais se aproxima do que entendemos como livro na contemporaneidade se pauta no texto verbal, o livro ilustrado tem na imagem o seu elemento de predominância (LINDEN, 2011). Inúmeros termos são utilizados sem muito critério, para sua conceituação. Não existe, segundo Linden (2011) um termo fixo para definir o livro ilustrado infantil, termos como *álbum*, *livre d'images*, *álbum* e *picturebook*, vão aparecer em diferentes países, além disso a “área de histórias em quadrinhos também pode empregar o termo *álbum* para as suas produções” (LINDEN, 2011, p. 23).

Ramos (2013) explica que o termo *picturebook*, originário da língua inglesa, tem muitos sinônimos, como quadro, desenho, pintura, filme e imagem ou ainda, pode ser traduzido como conjuntura, e esse termo talvez abarque a ideia de conjunto que o livro ilustrado possui, na soma dos textos verbais e visuais, paratextos e o projeto gráfico no geral. Para Ramos (2013), no Brasil o formato editorial que une palavra e imagem é denominado pela expressão livro ilustrado:

Ela é usada, de maneira geral, para qualquer livro que contenha ilustrações, e essa abrangência não dá conta de significar o conceito embutido em *picturebook* ou livro-álbum, termo que também pode ser traduzido por álbum ilustrado (RAMOS, 2013, p. 84).

Linden (2011) define o livro ilustrado como “Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre textos e imagens” (LINDEN, 2011, p. 24).

Semelhante a ideia da autora Sophie Van der Linden (2011), Salisbury e Styles (2013) trazem a seguinte definição:

O livro ilustrado atual é definido pelo uso de imagens sequenciais, geralmente em conjunto com um pequeno grupo de palavras, que transmitem o significado da narrativa. Em contraste com o livro ilustrado comum, onde as figuras apenas enriquecem, decoram e ampliam o significado do texto, no livro infantil ilustrado as imagens e as palavras possuem a mesma importância narrativa. Na maioria dos casos, o significado surge por intermédio da interação entre palavras e imagens, sendo que nenhuma delas faria sentido quando usadas separadamente (SALISBURY, STYLES, 2013, p. 7).

Tanto texto verbal quanto o texto visual são imprescindíveis para a narrativa, do livro ilustrado. Sem um desses textos a história estaria incompleta, diferentemente de um livro com ilustrações em que o texto é espacialmente predominante e tem autonomia em relação à imagem, que por sua vez, pode ser redundante e nesse caso o texto produz sentido, mesmo sem as imagens (LINDEN, 2011).

Essa articulação entre tipos distintos de textos também aparece em Nikolajeva e Scott (2011):

O caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar diferentes níveis de comunicação, o visual e o verbal. Empregando a terminologia semiótica, podemos dizer que os livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 13).

Portanto, no livro ilustrado teremos uma relação de signos que permitem leituras ilimitadas e que atualmente vão além das ilustrações do livro, compreendem além do texto verbal um conjunto de imagens.

Antigamente o processo de leitura era atribuído somente à palavra escrita, entretanto, o entendimento sobre imagens e, conseqüentemente sua leitura, modificou-se ao longo da história, expandindo seus limites de tal forma que, “o termo imagem é tão utilizado, com tantos tipos de significação sem vínculo aparente, que parece bem difícil dar uma definição simples dele, que recubra todos os seus empregos” (JOLY, 2013, p. 13) e atualmente entende-se que “as imagens comportam significações que são concebidas a partir da interação texto (imagem) /leitor/contexto” (SANTOS, 2011, p. 3) e que, portanto, comportam o processo de leitura tal qual um texto verbal apresentando, segundo Ramos (2011, p. 3), “as três características fundamentais, assim como os gêneros escritos: tema, estrutura composicional e estilo, o que nos permite dizer que as imagens fazem parte dos “gêneros imagéticos”.

Ramos (2013) vai ampliar o termo imagem, indo além das ilustrações no livro ilustrado contemporâneo e pensá-lo como um projeto gráfico que estabelecerá um conjunto de elementos, incluindo a imagem, a tipografia, o ritmo do texto nas páginas, o tipo de papel, recursos técnicos na mecânica do livro. Ainda sobre imagem a autora propõem que:

Uma imagem, assim como um texto escrito, pode apresentar várias camadas de leitura, o que requer daquele que a examina um olhar atento e calmo, uma atenção que poderíamos chamar de flutuante, apta a captar além daquilo que é visto em um primeiro momento (RAMOS, 2013, p. 35).

E Santos ainda acrescenta sobre leitura:

Dessa forma, o texto é um todo significativo e articulado, verbal ou não-verbal, podendo ser, portanto, um quadro, uma dança, um espetáculo teatral, expressões corporais, entre outros, que se tornam signos no ato de leitura. Por conseguinte, esse tipo de leitura não deve ser considerado inferior ou dependente da escrita, tendo em vista que possui um caráter semiótico que dialoga e contribui com o modo linguístico, uma vez que podemos ler um texto visual e verbalizar sobre ele. (SANTOS, 2011, p. 3).

Essa leitura também de imagens pode acontecer em diferentes níveis e inclusive, suportes, Flusser (2017) vai chamar esses suportes de corpos e propõem uma reflexão sobre imagem também:

Uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor, e procura por um receptor. Essa procura é uma questão de transporte, Imagens são superfícies, como elas podem ser transportadas? Depende dos corpos em cujas superfícies as imagens serão transportadas (FLUSSER, 2017, p. 149).

Quais são os corpos que hoje utilizamos para o transporte dessas imagens do livro ilustrado? Eles ultrapassam o objeto livro? Podem ser transportados? São exclusivos? Interferem na leitura dessas imagens? Esses são pontos interessantes para uma reflexão na contemporaneidade.

Outra questão contemporânea é pensar o livro não mais como um objeto puro e sim, que ele pode configurar-se como um híbrido, Cauquelain (*apud* RAMOS, 2013, p. 48) relembra que no mundo contemporâneo as paisagens, e então a autora acrescenta as pinturas, as esculturas, vídeos entre outras linguagens, incluindo os livros infantis, configuram paisagens mestiças, ou híbridas e Canclini (2013) insere nessas paisagens híbridas, as histórias em quadrinhos, justamente por relacionar

diferentes tipos de textos criando uma intersecção entre o visual e o verbal. Outra reflexão sobre histórias em quadrinhos, que pode se aproximar da experiência com o livro ilustrado:

Poderíamos lembrar que as histórias em quadrinhos, ao gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuíram para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas (CANCLINI, 2013, p. 339).

Essa potencialidade visual, tanto no texto escrito quanto no texto visual demanda tempo. Demanda um leitor que aprofunde sua experiência com a narrativa.

Ramos (2013) aborda a leitura de imagem, quando discorre sobre o olhar, o olhar é a forma de perceber, mas não de forma mecânica e rápida, ela sugere um exercício mental, absorvendo e examinando, provocando assim, uma análise do que se lê, “o olhar, portanto, é uma soma que inclui o físico, o psicológico, a percepção e a criação” (RAMOS, 2013, p. 34). Ramos (2013) ainda apresenta dados sobre a leitura de imagens no Brasil, visitas à museus, ausência de aparelhos culturais como cinemas, exposições, teatros e como isso impacta na produção de leitores de imagens no país, ressaltando o fato de que não temos a prática do olhar, com tempo, para a arte de uma maneira geral, estendendo-se para o livro ilustrado, sendo possível estabelecer uma relação com o autor Byung-Chul Han (2017) quando o mesmo apresenta uma reflexão sobre o tempo, na sociedade da transparência, as imagens perdem sentido quando são despojadas de qualquer dramaturgia, de sentido, quando vira um gesto rápido entre imagem e olho sendo necessário um demorar-se, a transparência a que o autor se refere caminha para um esvaziamento de sentido.

Ramos (2013) ainda se refere a produção massiva de imagens e a nossa imersão nesse excesso de experiências. A produção das imagens ficaria a cargo da televisão ou da internet e a questão seria refletir sobre o quanto esse contexto de imagens em demasia interfere em nossos critérios de leitura.

Outro autor que se refere a esse fenômeno do excesso é Baitello (2014), quando fala da crise da visibilidade e como ela na verdade, promove sim, um esvaziamento do apelo das imagens, que leva a criação de mais imagens para alcançar o efeito esperado, gerando uma reprodutibilidade sem fim. Como pensar

então imagens que gerem sentidos e livros ilustrados carregados de dramaticidade na contemporaneidade a partir desses conceitos, torna-se o desafio.

Ramos (2013) apresenta também uma reflexão sobre a relação da palavra, as imagens e o design e como elas interagem para dar sentido a narrativa gerando uma relação multimodal e característica da literatura infantil, não encontrando precedentes na literatura adulta. Linden (2011) vai apontar que assim como o texto verbal a imagem também requer uma apreensão de códigos e uma interpretação complexa.

Ramos (2013) chama esse conjunto de elementos vistos até aqui de projeto gráfico. Moraes (2008) por sua vez, diz que o projeto gráfico pode não estar visível na narrativa, mas interfere sutilmente na leitura indicando um caminho a ser percorrido, o autor ainda define o projeto gráfico como “uma série de escolhas e partidos que definirão um corpo (matéria) e uma alma (jeito de ser) para esse objeto” (MORAES, 2008, p. 55). Lacerda (2011) ainda acrescenta que o design do livro ilustrado se torna, inclusive, um mediador de leitura.

Todos esses elementos externos ao texto verbal, e que tornam esse texto de fato um livro, podem ser chamados de paratextos, a partir de uma abordagem textual ou perigrafia a partir do viés gráfico (MUZZI, 2015). A autora vai esmiuçar a função do paratexto nos livros:

A função básica assumida pelo paratexto desde sua criação está, entretanto, sempre presente: exibir o texto, apresentá-lo, encená-lo – função ostentatória e teatral. Por outro lado, o paratexto constitui um meio de controle do autor ou do editor sobre o livro, de onde advém sua aptidão para funcionar como instrumento ideológico: é o lugar por excelência de uma ação sobre o público, onde se estabelecem critérios de recepção e consumo. Essa função, publicitária, pragmática e estratégica, visa a situar o leitor no espaço social da leitura, a determinar uma atitude de leitura, e a instituir o texto como lugar de investimento fantasmático (MUZZI, 2015, p.59).

Gérard Genette, referência no assunto, vai refletir sobre a importância dos paratextos e elencá-los em seu livro *Paratextos Editoriais* (2018):

A obra literária consiste, exaustivamente ou essencialmente, em um texto, isto é (definição mínima), em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos plenos de significação. Contudo esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se

devemos ou não considerar parte dele, mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam [...] para garantir sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e aparências variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de paratexto da obra (GENETTE, 2018, p. 9).

O autor elenca como paratextos os seguintes itens: os formatos, as coleções, a capa e os anexos, a página de rosto, as composições e tiragens, o nome do autor, o título, o release, as dedicatórias, as epígrafes, o prefácio e suas variações, os intertítulos, as notas, os epitextos públicos e privados, mas sempre retomando a importância do texto verbal, porque afinal sem ele, os paratextos não fariam sentido. Com certeza outros elementos ficaram de fora dessa compilação, como é o caso da ilustração, que segundo o autor “por si só já seria um imenso continente” para análise (GENETTE, 2018, p. 356) e que aqui também são tratados separadamente.

Nikolajeva e Scott (2011) também abordam a questão do paratexto a partir do autor Genette. Elas destacam a importância desses elementos especificamente no livro ilustrado, elencando aqueles que “contribuem para uma tensão entre palavra e imagem” (2011, p. 307), são eles: o formato, a capa e a quarta capa, os títulos, as folhas de guarda, o frontispício, além de abordar a pós-modernidade do paratexto e as sequências e séries de livros; abordagem semelhante da autora Linden (2011). Esse recorte proposto por Nikolajeva e Scott (2011) e Linden (2011) é o viés dessa pesquisa, tendo em vista o objeto de estudo, o livro ilustrado.

Principalmente nos livros ilustrados contemporâneos a presença dos paratextos tem influenciado as narrativas destes livros. Elementos nas capas, nas folhas de guarda, as dobras, a tipografia, o projeto gráfico como um todo configuram um sistema complexo de leitura. Linden (2011) vai defender a ideia de que todos esses elementos formem um conjunto coerente, sendo decidido por autores, ilustradores ou editores que muitas vezes atrelam suas escolhas a estratégias de marketing ou protocolos ligados a uma série ou coleção das editoras.

Para Nikolajeva e Scott (2011) o formato diz respeito a totalidade estética de um livro, é uma questão mais relacionada à área do design, mas principalmente na contemporaneidade, tem contribuído de forma significativa na narrativa e leitura dos livros ilustrados, assumindo formatos dos mais variados:

A organização das mensagens a serviço da página ou da dupla, bem como o tamanho e a localização das imagens e do texto, estão solidamente articulados com as dimensões do livro. Por essa perspectiva, o formato se torna determinante para a expressão (LINDEN, 2011, p. 52).

Linden (2011) define dois tipos de livros a partir de seu formato. À francesa (vertical), em que a altura é maior do que a largura; à italiana (horizontal) em que a largura é maior do que a altura e ainda, outros formatos como o quadrado, o sanfonado ou os livros com formas irregulares. Nikolajeva e Scott (2011) vão acrescentar ainda que o formato horizontal, muito comum no livro ilustrado, assemelha-se “tanto a um palco de teatro como a uma tela de cinema” (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p 308).

A capa e a quarta capa são elementos de paratexto fundamentais na leitura do livro ilustrado contemporâneo. Geralmente a capa é o primeiro contato de um leitor com a obra, com o discurso, o tipo de ilustração e o gênero.

Genette (2018) nos conta que a capa nos livros é um fato recente que remonta ao início do século XIX e que desde então, começa a ser explorada a partir de todos os seus elementos como o nome do autor, o título da obra e o selo do editor. Linden (2011) diz que “a capa de um livro é constituída pela primeira e quarta capas. Elas podem ser independentes, mas também podem se relacionar formando uma única imagem, separada pela lombada em dois espaços distintos” (LINDEN, 2011, p. 57). Na capa, a imagem utilizada pode antecipar o conteúdo da história, pode complementar a narrativa se for uma imagem que não está no interior do livro e pode também contradizer o título, gerar ambiguidade para a história. No caso dos romances a quarta capa pode conter um breve texto acerca da história, apresentar o autor ou o ilustrador e ainda conter “inscrições legais obrigatórias: número de ISBN, código de barras, etc.” (LINDEN, 2011, p. 57).

As guardas de um livro ocupam uma função prática que, primeiramente é de ligar o miolo do livro à capa, historicamente são neutras, lisas e iguais. Para o livro ilustrado as folhas de guarda assumem além dessa função também a de “conduzir o leitor a uma certa disposição de espírito” (LINDEN, 2011, p. 59). Elas abrem a história tanto como objeto livro, quanto em termos de assunto. Os autores pensam as folhas de guarda de maneiras diferentes, em harmonia com o restante do livro, escolhendo de forma criteriosa as cores ou padrões de repetição utilizados ligados à narrativa e Linden (2011) relembra ainda, as folhas de guarda marmorizadas, que

remetiam aos papéis de parede antes do século XVIII. Alguns autores ainda utilizam as guardas iniciais como uma forma de anteceder a história e as finais, consequentemente para fechá-la e indicar as mudanças na história.

O título por sua vez é uma parte importante da história como um todo. Nikolajeva e Scott (2011) vão classificá-los como: nominais, onde aparece apenas o nome do personagem central ou uma variação do nome junto a um epíteto ou junto a um lugar; o título também pode ser a partir do objeto central da história; pode ser narrativo que acabe resumindo o argumento central da história e existem ainda os títulos topográficos que, segundo as autoras indicam lugares que podem ser imaginários ou transformados por mágica. Eles podem ser apresentados em diferentes formas, fontes, tamanhos e configurações e entram em ressonância com o conjunto da obra (LINDEN, 2011).

As folhas de rosto ou frontispício contém geralmente o título, o nome do autor e/ou ilustrador e o nome da editora, às vezes na folha de rosto também contém uma pequena ilustração que também pode acrescentar sentido, antecipar a história ou o personagem principal, Nikolajeva e Scott (2011) apontam ainda, a folha de falso rosto que vem antes da folha de rosto e geralmente tem só o título da obra.

Nikolajeva e Scott (2011) após elencarem inúmeros paratextos, suas definições e exemplos vão discutir também o fato de que o livro pós-moderno pode inclusive, questionar todas as convenções de paratextos editoriais, em alguns momentos o livro pode solicitar a interação com o leitor, pode conversar diretamente com o leitor, pode subverter a ordem desses elementos paratextuais, pode excluir algum deles e ainda, incluir outros.

Outros elementos do livro poderiam ser discutidos para ampliar ainda mais a potencialidade narrativa, questões de diagramação, paginação, a riqueza da dobra do livro, as molduras, o enquadramento, enfim, todo um universo que compõem o livro ilustrado, mas que não são comportados por essa pesquisa.

4 ANÁLISE DOS LIVROS ILUSTRADOS

O objeto de pesquisa desse estudo é o livro ilustrado e o recorte utilizado foi a potencialidade do texto visual e dos paratextos na narrativa do livro.

Para tanto, foi escolhida a 2ª edição do livro *Ismália* (2014), com primeira edição em 2006, ambas lançadas pela editora Cosac e Naify. O livro é composto pelo poema (ANEXO A) de 1923, escrito por Alphonsus de Guimaraens¹ (1870-1921), com ilustrações e projeto gráfico de Odilon Moraes.

O livro-objeto foi analisado a partir de critérios estabelecidos ao longo da pesquisa: o formato do livro, a capa e a quarta capa, os títulos, as folhas de guarda, o frontispício e o texto visual.

O poema (ANEXO A) conta a história de *Ismália*, personagem que após enlouquecer está no alto de uma torre ao admirar a lua e desejando-a. A narrativa original de Alphonsus Guimaraens, publicado pela primeira vez em 1910, sofreu algumas alterações e esta é a quarta versão, de 1923. As mudanças dizem respeito ao título, que antes era *Ofélia* ao invés de *Ismália* e outras alterações dizem respeito a alguns versos e palavras, como por exemplo, o décimo terceiro e décimo quarto verso que seriam no original 'e como um lírio pendeu/ A imagem para voar'.

O livro (FIGURA 1) apresenta um formato de sanfona, com 48 páginas, que vem dentro de uma espécie de caixa tipo luva na posição horizontal, chamado de formato à italiana por Linden (2011). Suas dimensões (FIGURA 1) são de aproximadamente 12,3 cm de altura, por 17 cm de largura e 1,2 cm de profundidade. Essas medidas tornam o livro pequeno se compararmos aos padrões editoriais, cabe nas mãos, inclusive de uma criança.

Na capa (FIGURA 1) encontram-se padrões de flores e linhas desenhadas em branco com fundo sépia, o título aparece centralizado em uma moldura branca e abaixo dele os nomes do autor e ilustrador em fonte menor.

O título (FIGURA 1) de acordo com Nikolajeva e Scott (2011) é classificado como nominal, onde aparece apenas o nome da personagem central, *Ismália*,

¹ Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) é um dos autores mais relevantes do movimento simbolista brasileiro. O poema *Ismália* teve quatro versões, duas em 1910, outra em 1915 e a última versão lançada em edição póstuma no livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte: livro lírico do poeta Alphonsus de Guimaraens, 1923* (GUIMARAENS, 2014).

podemos então, estabelecer a leitura de que a história se passa a partir de uma protagonista feminina.

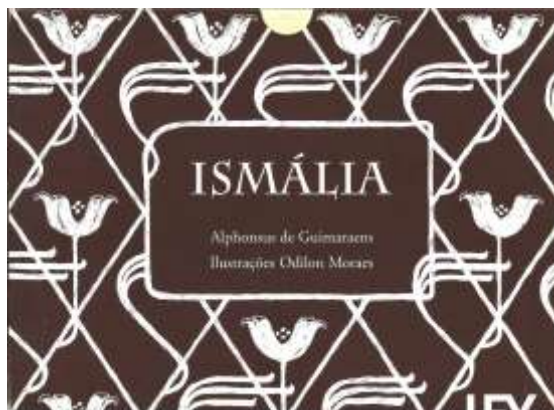


Figura 2 – Capa da 2ª edição do livro Ismália
Fonte: GUIMARAES, 2014.

A quarta capa do livro (FIGURA 2) continua a ilustração da capa e em uma moldura centralizada apresenta o seguinte texto ao leitor:

Ismália, do mineiro Alphonse de Guimaraens (1870-1921), é um dos mais belos poemas do Simbolismo brasileiro. Nesta nova leitura do artista Odilon Moraes, os devaneios se desdobram em páginas espelhadas. A torre, o céu e o mar ganham forma, iluminados pela 'lua dupla de Ismália enlouquecida', como descreveu outro poeta mineiro, Carlos Drummond de Andrade (GUIMARAENS, 2014).

Nesse texto curto o leitor tem então, uma informação sobre o autor e ilustrador, além de detalhes sobre o interior do livro. É na quarta capa (FIGURA 2) que aparece a marca da editora Cosac Naify juntamente com o código de barras, o conjunto fica harmonioso e mesmo os elementos como logotipo e código de barras parecem se inserir na padronagem dos desenhos.



Figura 2 – Quarta capa da 2ª edição do livro *Ismália*
Fonte: GUIMARAES, 2014.

Na lateral da caixa do livro (FIGURA 3) o que seria a lombada apresenta o nome do autor do poema Alphonse de Guimaraens e o título *Ismália* centralizado e em caixa alta.



Figura 3 – Lombada da 2ª edição do livro *Ismália*
Fonte: GUIMARAES, 2014.

O livro em si, com o texto visual e verbal aparece dentro da caixa tipo luva em um livro com capa dura (FIGURA 4) e a disposição das páginas em formato de sanfona. A capa alternativa é na cor amarela, como a quarta capa, muito clara e com as linhas dos desenhos em dourado (FIGURA 5), assim como a marca da editora centralizada na parte inferior da quarta capa.



Figura 4 – Capa e capa alternativa da 2ª edição do livro Ismália
Fonte: GUIMARAES, 2014.

A opção pela capa dura no projeto gráfico de Odilon Moraes (2008) (FIGURA 5) tem relação inclusive com a leitura simbólica da obra, ao mesmo tempo em que protege o livro, a capa dura “agrega a ele um valor comercial ‘sugerido’. Como se proteção e durabilidade estivessem diretamente relacionadas à atributos estéticos e de permanência presentes no conteúdo da obra” (MORAES, 2008, p. 58).

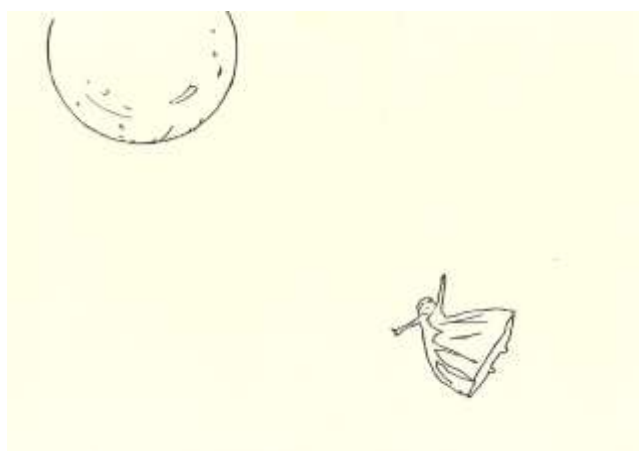


Figura 5 – Capa alternativa da 2ª edição do livro Ismália
Fonte: GUIMARAES, 2014.

A capa dura também auxilia o leitor no momento de abrir a sanfona (FIGURA 6), pois vira um ponto de apoio para as mãos.



Figura 6 – Livro sanfonado aberto, 2ª edição do livro Ismália
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/383298618258236645/?lp=true>

As folhas de guarda nesse caso, já abrigam em uma das partes a folha de rosto ou frontispício, essa folha se apresenta na mesma cor sépia da caixa tipo luva que envolve o livro. A folha de guarda apresenta uma primeira parte sem nenhuma informação além de cor e na segunda parte uma moldura centralizada com o título, os nomes dos autores da obra e abaixo o nome da editora, semelhante ao da caixa externa do livro (FIGURA 7). As páginas no decorrer do livro apresentam-se sempre em duplas, começando pelas folhas de guarda. E ao fim, as folhas de guarda em sépia apresentam a mesma moldura centralizada do início, na cor branca e com a palavra fim, encerrando a narrativa. (FIGURA 8).



Figura 7 – Folhas de guarda inicial da 2ª edição do livro Ismália
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/383298618258236645/?lp=true>



Figura 8 – Folhas de guarda final da 2ª edição do livro *Ismália*
 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/383298618258236645/?lp=true>

Quando o livro do tipo sanfona é aberto temos no anverso da sanfona o texto verbal e visual e no verso um breve texto de Isabel Lopes Coelho, coordenadora editorial, intitulado ‘Os reflexos de *Ismália*’ a respeito da obra (FIGURA 9).

OS REFLEXOS DE ISMÁLIA

por Isabel Lopes Coelho

O poeta mineiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) é um dos nomes mais importantes do movimento simbolista brasileiro. Ao lado de Cruz e Souza (1861-98), criou imagens melódicas e sensoriais, carregando as palavras de emoção, opondo-se ao positivismo parnasiano. Sobrinho-neto do romancista e poeta Bernardo Guimarães, Alphonsus abandonou o estudo de engenharia para cursar direito. Foi promotor e juiz em Minas Gerais, onde morou com sua esposa e catorze filhos, por toda a vida. A obsessão pelo tema da morte e a forte influência do Simbolismo francês (principalmente de Verlaine) já se encontram presentes no título de suas obras: *Septenário das dores de Nossa Senhora* (1899), *Dona Mística* (1899), *Kyriale* (1902), *Pauvre Lyre* (1921) e *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923). Seus versos ritmados e de métrica rigorosa carregam um tom gótico; sua melancolia, várias vezes associada à loucura, em muitos casos fez da dualidade um recurso aproximativo entre forma e conteúdo.

Figura 9 – Trecho do anverso do livro *Ismália*
 Fonte: Fonte: GUIMARAES, 2014.

Em seguida páginas em branco, os dados da publicação, incluindo a ficha catalográfica, os dados de impressão (FIGURA 10) e código de barras (FIGURA 11).



Figura 10 – Anverso do livro *Ismália* com os dados da publicação, a ficha catalográfica e os dados de impressão.
Fonte: Fonte: GUIMARAES, 2014.



Figura 11 – Anverso do livro *Ismália* com código de barras.
Fonte: Fonte: GUIMARAES, 2014.

Os textos visuais são realizados em aquarela, muito delicadas e em tom de sépia também. Seguem dispostas em formato de sanfona, sempre em duplas, em

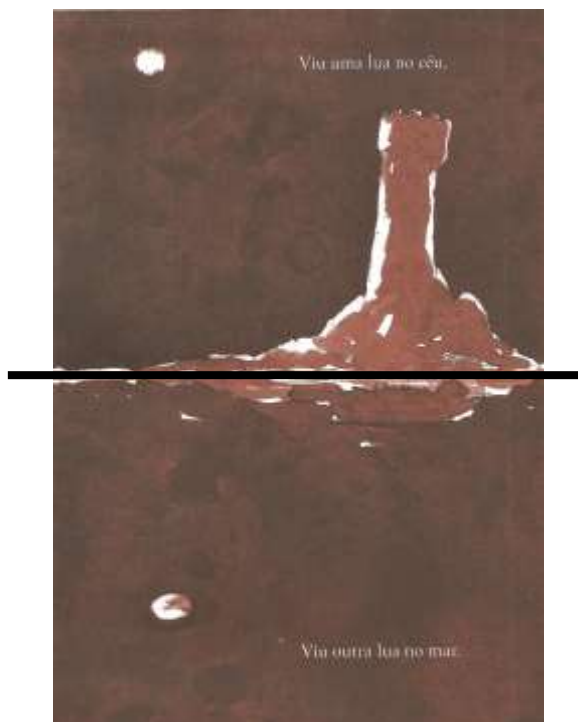
alguns momentos com uma margem branca (FIGURA 12) e na sequência a próxima dupla de páginas tem as imagens sangrando no papel (FIGURA 13). A cada quatro páginas temos uma estrofe inteira do poema (ANEXO A).

Quando o texto visual tem a margem, o leitor pode ter a sensação de proximidade com a cena. Logo no início temos um padrão estabelecido no que diz respeito a posição dos primeiros dois versos das estrofes sempre localizados na parte superior da dupla de páginas om margens, na parte inferior não temos texto (FIGURA 12).



**Figura 12 – Ilustração com margem da 2ª edição do livro Ismália.
Fonte: Fonte: GUIMARAES, 2014.**

Quando as imagens são apresentadas sem a margem (FIGURA 13) parece que o leitor se distancia da cena, os próximos dois versos da estrofe se separam ficando um na parte superior da imagem e outro na parte inferior da outra imagem, a dobra da sanfona marcada na imagem sinaliza a separação entre a imagem e o seu reflexo (FIGURA 13), o que conduz o leitor a um movimento semelhante ao da protagonista, quando olha para o céu e quando olha para o mar.



**Figura 13 – Ilustração sem a margem com a indicação da dobra, 2ª edição do livro *Ismália*
Fonte: GUIMARAES, 2014.**

Sobre isso Odilon Moraes diz:

Logo nos primeiros versos: Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar... / Viu uma lua no céu, / Viu outra lua no mar, a oscilação entre o 'em cima' e o 'embaixo', que se repete por todo o poema, é reforçada pelo manuseio do objeto. Sua narrativa se desenrola não no sentido horizontal de um passar de páginas em um livro tradicional, mas na vertical, como proposto pelo projeto [...] é esse movimento que dá ritmo à leitura. (MORAES, 2008, p. 58).

Essa dinâmica da margem e a distribuição dos versos se repete nas páginas seguintes, com o acréscimo da representação da lua, que aumenta (FIGURA 14) e diminui (FIGURA 15). No conjunto das imagens desde a folha de guarda e rosto até a folha de guarda final temos um efeito muito sutil de mudanças (FIGURA 16).



Figura 14 – Ilustração com a margem, 2ª edição do livro *Ismália*
Fonte: GUIMARAES, 2014.



Figura 15 – Ilustração com a margem, 2ª edição do livro *Ismália*
Fonte: GUIMARAES, 2014.

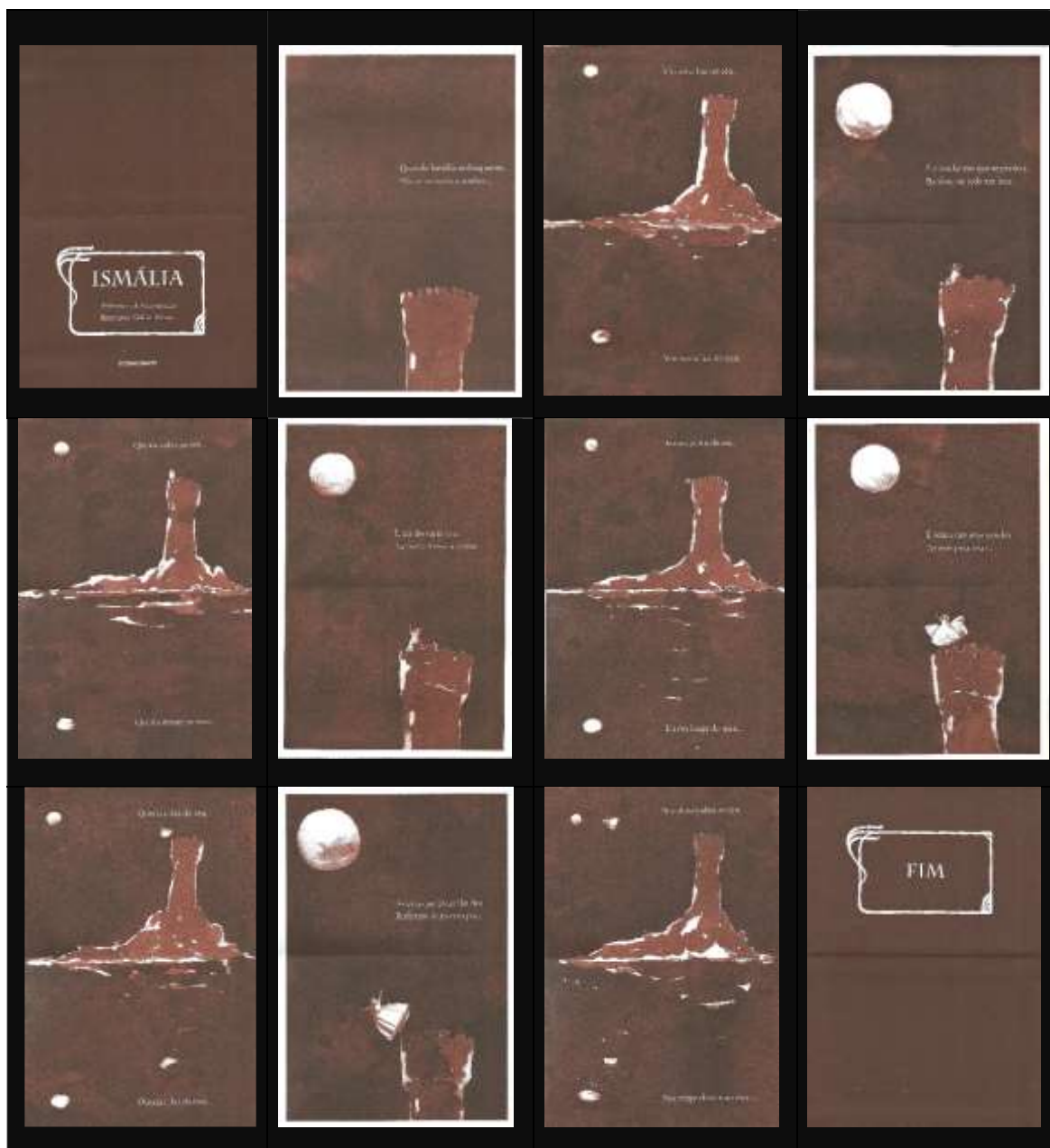


Figura 16 – Conjunto de texto verbal e texto visual do averso da 2ª edição do livro *Ismália*
 Fonte: GUIMARAES, 2014.

Quando o leitor abre o livro em sua totalidade na posição vertical (FIGURA 17) o livro objeto toma a forma simbólica da torre em que *Ismália* passa toda a história, em uma experiência não tradicional de leitura verticalizada.



**Figura 17 – Livro sanfona aberto, 2ª edição do livro *Ismália*
Fonte: GUIMARAES, 2014.**

Nesse exemplo de livro ilustrado, a importância do texto visual e paratextos ficam evidentes. Ressaltando principalmente o formato em sanfona, dentro de uma caixa tipo luva que já modifica a experiência do leitor com o livro-objeto no primeiro contato. Depois, as escolhas do ilustrador e responsável pelo projeto gráfico, Odilon Moraes, conduzem a leitura verticalizada, reforçam elementos simbólicos da obra. A disposição do texto em relação às imagens também potencializa a narrativa, propiciando além de tudo, a sensação espacial de perto/ longe para o leitor:

Dessa forma, folhear o livro passa a ser parte integrante da leitura da poesia, participando, de forma intrínseca, da sua construção de sentidos. *Ismália* nos faz lembrar que, provocados pelo conteúdo textual, outros formatos de livro se fazem possíveis e instigantes. (LACERDA, 2012).

O projeto gráfico como um todo é um presente ao leitor, primeiro por revisitar o poema de Alphonsus Guimaraes, depois pelas opções estéticas do ilustrador Odilon Moraes:

Ismália é exemplo de integração entre texto e imagem realizada de forma única por meio de um projeto gráfico cuidadoso. Desde a escolha do papel mais encorpado, passando pelo formato pequeno e pelos acabamentos da encadernação [...]caixa tipo luva para proteção – ao cuidado com o ritmo empregado pela sequência de imagens, o livro foi pensado como objeto único e coeso em todos os seus aspectos. (LACERDA, 2012).

A delicadeza das linhas douradas na capa, a caixa tipo luva, as ilustrações em aquarela e o jogo entre texto visual e verbal criam uma experiência única de leitura que vale para qualquer idade, finalizada pela escolha na representação de *Ismália*, que, como na primeira versão do poema, em 1910, era descrita como um lírio, e na versão ilustrada de Odilon Moraes, assume uma forma semelhante a uma flor, mesmo sem o ilustrador conhecer previamente a versão antiga (GUIMARAENS, 2014).

5 CONCLUSÃO

O livro ilustrado enfrenta na contemporaneidade questionamentos acerca do seu lugar, seu público e inclusive, enquanto conceito. Suas fronteiras estão cada vez mais dissolvidas o que abre inúmeras possibilidades de leitura, leitores e projetos.

É fato que os procedimentos tecnológicos ao longo da história, como a invenção da imprensa, influenciaram este gênero. Até os dias de hoje a tecnologia interfere na produção desses livros, que atualmente, contam com uma série de recursos gráficos, resolução de imagem, computadores, que propiciam uma infinidade de possibilidades criativas.

Inicialmente destinado ao público não letrado, propicia atualmente, experiências únicas e complexas na relação texto verbal, texto visual e paratextos, fato que não encontramos facilmente na literatura dita adulta, ou nos romances.

O livro ilustrado é geralmente proposto ao leitor infantil, mas traz em si o potencial de tocar qualquer leitor sensível, capaz de entender que a imagem tem um papel muito além do adorno estético ou de reforço ao conteúdo escrito. Constituindo-se como linguagem, a ilustração articula-se com o texto para a construção de sentidos (LACERDA, 2012).

O livro ilustrado além de todos os aspectos estéticos e técnicos é um importante recurso na formação de leitores, de texto verbal e de imagens; e em nossa sociedade cada vez mais visual, formarmos leitores de imagens capazes de analisá-las torna-se fundamental para “o exercício de um espírito crítico que, consciente da história da representação visual na qual ela se inscreve, assim como de sua relatividade, poderá dela tirar a energia de uma interpretação criativa.” (JOLY, 2013, p.135). Mas para isso é necessário repensar como essa leitura de imagens acontece, em casa com os pais mediadores de leitura dos filhos, nas escolas, na cultura do país e entre adultos saturados de imagens. Como ler imagens com profundidade, na produção de sentidos, na atualidade?

O livro analisado na pesquisa, Ismália (2014) é uma segunda edição da Cosac Naify, com o poema de Alphonsus Guimaraens e projeto gráfico e ilustrações de Odilon Moraes, que é referência no estudo do livro ilustrado no Brasil.

O livro destaca-se principalmente pelos seus paratextos: o formato, as capas, as folhas de guarda, o título e os textos visuais. O livro-objeto foge dos

padrões convencionais de leitura e formato desde o primeiro contato do leitor com a obra. Dentro de uma caixa tipo luva, o livro se abre em sanfona, brinca com o leitor, parece um presente tamanho o esmero da edição. Muda experiência do leitor, a partir do movimento de leitura, se abre, se fecha, é curto e longo como a torre de Ismália, aproxima o nosso olhar e nos distancia nas páginas seguintes, traz a personagem principal quase que, como uma flor, um lírio, o espelhado das imagens a partir das dobras, o texto junto ou separado em alguns momentos, tudo isso confere a essa leitura uma profundidade, uma experiência única em relação ao sentido do poema. Entramos no movimento de Ismália, olha para o céu, olha para o mar e temos a torre em mãos numa experiência verticalizada com o livro-objeto.

Esse tipo de leitura ultrapassa os limites do público, tanto adultos quanto crianças são capazes de, em níveis diferentes, realizar essa leitura. Os paratextos e os textos visuais, complementam a narrativa, o texto torna-se outro a partir de todos esses recursos.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

CADEMATORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CASTANHA, Marilda. A linguagem visual no livro sem texto. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.) **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

COELHO, Nelly N. **Literatura infantil** – teoria, análise, didática. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução Álvaro Faleros. 2.ed. Cotia: Ateliê editorial, 2018.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUIMARAENS, Alphonsus, MORAES, Odilon. **Ismália**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

LACERDA, Maíra. **Forma e Sonho**. 2012. Disponível em: <
<http://revistaemilia.com.br/forma-e-sonho/>> Acesso em: 19 de dez. de 2019.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 4.ed. São Paulo: Global, 2016.

MORAES, O. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.) **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

MUZZI, Eliana S. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, Sandra. (Org.) **Editoração: arte e técnica**. 3. ed. revista. Belo Horizonte: Viva Voz FALE/UFMG, 2015. Disponível em:
<http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Editora%C3%A7%C3%A3o%20Arte%20e%20T%C3%A9cnica_site.pdf#page=53> Acesso em: 14 de jul. de 2019.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, R. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.) **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

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

SALISBURY, M.; STYLES, M. **Livro infantil ilustrado**. A arte da narrativa visual. São Paulo: Rosari, 2013.

SANTOS, Solange. **Texto Visual: Uma nova concepção de leitura**. 2011. Disponível em < <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=17885@1> > Acesso em 19 de dez. de 2019.

ANEXO A – Poema Ismália, versão de 1923, do autor Alphonsus Guimaraens.

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhou-se toda em luar...
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

Fonte: GUIMARAENS, 2014.