

UNIVERSIDADE SANTO AMARO

**Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências
Humanas – PPGICH/UNISA**

Tatiana Fontoura Rivoire

**ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM, O *DESIGN*:
MATERIALIDADES NOS LIVROS DE INFÂNCIA**

**São Paulo
2022**

Tatiana Fontoura Rivoire

**ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM, O *DESIGN*:
MATERIALIDADES NOS LIVROS DE INFÂNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Santo Amaro – UNISA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas. Bolsista Integral – UNISA.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Gabriel Serrano Nunes

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Isabel Pimentel de Castro Pinto

**São Paulo
2022**

R525e Rivoire, Tatiana Fontoura.

Entre a palavra e a imagem, o design: materialidades nos livros de infância / Tatiana Fontoura Rivoire. — São Paulo, 2023.

121 p.: il., color.

Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) —
Universidade Santo Amaro, 2022.

Orientador: Prof. Me. Dr. Silvio Gabriel Serrano Nunes.

1. Design gráfico. 2. Livro-objeto. 3. Literatura. I. Nunes, Silvio Gabriel Serrano, orient. II. Universidade Santo Amaro. III. Título.

ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM, O *DESIGN*: MATERIALIDADES NOS LIVROS DE INFÂNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Santo Amaro – UNISA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas. Bolsista Parcial – UNISA.

Orientador: Prof. Prof. Dr. Silvio Gabriel Serrano Nunes e Coorientadora: Profa. Dra. Maria Isabel Pimentel de Castro Pinto, com vistas à obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

São Paulo, dede 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silvio Gabriel Serrano Nunes (Orientador)
Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo - USP

Profa. Dra. Maria Isabel Pimentel de Castro Pinto (Coorientadora)
Doutora em História pela Universidade de São Paulo - USP

Profa. Dra. Taynam Santos Luz Bueno
Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo - USP

Conceito Final:

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Silvio Gabriel Serrano Nunes que, com muita dedicação, rigor técnico e carinho, me orientou na conclusão dessa pesquisa e a coorientação da Profa. Dra. Maria Isabel Pimentel de Castro Pinto. Aos membros da banca de qualificação, agradeço por trazerem valiosas contribuições. À Universidade Santo Amaro – UNISA, obrigada por possibilitar o acesso ao Programa de Mestrado, graças à concessão de bolsa integral de estudos.

Agradeço aos professores do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro, também aos integrantes do Grupo de Pesquisa Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento e, em especial, à equipe da revista *Pluralistas*, grupo que, com muito orgulho, faço parte como colaboradora na área de design, muito antes de ingressar nesse programa.

Aos colegas, muito obrigada pelo apoio e companheirismo ao longo nessa jornada, em especial à Thayná Alves Rocha, sempre atenta e dedicada às questões discentes.

À Profa. Dra. Lourdes Ana Pereira Silva, agradeço pelas orientações na fase inicial dessa pesquisa e à Profa. Dra. Taynam Santos Luz Bueno pelos comentários na ocasião da defesa dessa dissertação.

À amiga e pesquisadora Juliana Pádua Silva Medeiros, agradeço por estar sempre à disposição, respondendo questões pontuais sobre o tema e por disponibilizar sua tese de doutorado, texto que foi a linha mestra para o desenvolvimento dessa dissertação.

À Anne Silveira, amiga e companheira sempre presente em todas as etapas desse trabalho.

Agradeço em especial ao Prof. Dr. Paulo Fernando de Souza Campos, meu amigo e meu *eterno orientador*, por me incentivar e me acompanhar na caminhada em busca do saber.

“Tempos atrás sofri de um pânico angustiante em relação ao LIVRO-objeto: andei lendo muito do que se escreve a respeito dele ser espécie em perigo de extinção. Passou a angústia; passou o pânico. De novo acredito que, enquanto nossa espécie não acabar, o LIVRO vai continuar: se tem ânsia difícil de controlar no ser humano, é a ânsia do prazer: não vamos querer extinguir uma fonte de prazer tão intensa feito o LIVRO.”

Lygia Bojunga

RESUMO

A pesquisa realizada se caracteriza pelo estudo do *design* gráfico como elemento fundamental na produção de livros-objetos de infância e quais são os elementos que o compõem, capazes de tornar a leitura uma experiência lúdica. O problema de pesquisa pretende responder a seguinte questão: se a finalidade do livro, enquanto objeto, não é apenas ser um suporte, mas sim o próprio fio condutor de uma narrativa, como o *designer* pode trabalhar criativamente na sua materialidade para promover a expansão dos sentidos? O estudo partiu da hipótese de que, se as regras e tradições fazem do *design* uma arte “invisível”, é possível questioná-las quando se trata de literatura para infância, pois nela, a transgressão se torna a “regra” básica e o “invisível” dá lugar às mais variadas maneiras de ler e de contar uma história. O tema em questão apresentou-se relevante, pois há uma crescente valorização do livro-objeto na literatura de infância como suporte material resultante do desenvolvimento das áreas do *design* gráfico e de produto, aliado ao *design* editorial. Tal perspectiva fundamentou as análises empreendidas e, como resultados, considera-se que o livro-objeto tem grande importância na formação de novos leitores. Considera-se, então, que a valorização, a experimentação de formatos diferenciados e a inovação em relação ao uso das propriedades físicas do livro na literatura de infância, aperfeiçoam cada vez mais a materialidade e segue por caminhos em que o contato físico com o livro possa resultar em algo tão atraente e sensível como o entendimento do que dizem as palavras e as imagens. A criatividade dos artistas do livro/*designers* não depende apenas das inovações tecnológicas, são principalmente frutos da experimentação e da congregação de conhecimentos; uma tarefa interdisciplinar.

Palavras-chave: *design* gráfico; livro-objeto; literatura de infância; interdisciplinaridade.

ABSTRACT

The present research is characterized by the graphic design study as an essential element in the production of children's object books and of the elements that make them up, capable of turning literature into a playful learning experience. The problem of the research intends to answer the following question: if the book's intention, as object, isn't just to be a support, but the narrative thread itself, how can the designer work creatively in its materiality to promote the expansion of senses? The study started from the hypothesis that, if the rules and traditions make the design into an "invisible" art, it is possible to question them when it comes to children's literature because, in this case, the transgression becomes the basic "rule" and the "invisible" gives way to the most diverse forms of reading and telling a story. The present topic shows itself to be relevant, because there is a rising appreciation of the object book in children's literature as a material support resulting from the development of the graphic and product design areas, allied to the editorial design. This perspective was the base to the undertaken analysis and, as a result, it assumes that the object book plays a big part in the formation of new readers. It is considered, then, that the appreciation, the experimentation of various formats and the innovation of the book's physical characteristics in children's literature improve even more the materiality and go through ways in which the physical contact with the book may result in something so attractive and sensitive as the understanding of what the words and pictures say. The creativity of the book's artists/designers doesn't depend only on technological innovations, but they are mainly products of knowledge experimentation and congregation, an interdisciplinary task.

Keywords: graphic design; object book; children's literature; interdisciplinarity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Escrituras chinesas sobre osso de animais, 1600 a 1050 a.C.....	22
Figura 2 – Girdle Book, 800 d.C.....	23
Figura 3 – Primeiros códices, feitos de placas de madeira	24
Figura 4 – Cosmographicus Libe, de Petri Apiani (1524)	26
Figura 5 – De humani corporis fabrica Librorum epitome,.....	27
Figura 6 – Série Harlequinidades, de Robert Sayer (1770).....	28
Figura 7 – Six moving pictures, de Ernest Nister, (1890)	29
Figura 8 – <i>Les mots en liberté futuristes</i> , de Felippo Tommaso Marinetti, (s/editora, 1919)	30
Figura 9 – <i>O livro inclinado</i> , de Peter Newell (Cosac Naify, 2008).....	31
Figura 10 – Na noite escura, de Bruno Munari (Cosac Naify, 2008).....	32
Figura 11 – Uma lagarta muito comilona, de Eric Carle (Callis, 2014)	32
Figura 12 – <i>O Reizinho das Flores</i> , de Keveta Pacovská,	33
Figura 13 – Drácula, um livro abra-a-aba de arrepiar, de Keith Faulkner e Jonathan Lambert (Companhia das Letrinhas, 1997)	35
Figura 14 – Onda, de Suzy Lee (Companhia das Letrinhas, 2017)	36
Figura 15 – <i>Contos Seletos de Mil e Uma Noites</i> , Carlos Jansen Müller (1882).....	49
Figura 16 – Barão de Münchhausen, de Rudolph Erich Raspen, ilustrado por Gustave Doré (1891).....	49
Figura 17 – Contos da Carochinha, de Figueiredo Pimentel (Quaresma, 1894).....	51
Figura 18 – Poesias Infantis, de Olavo Bilac (Francisco Alves & Cia., 1904).....	52
Figura 19 – A menina do nariz arrebitado, Monteiro Lobato (Monteiro Lobato e Cia, 1921)	54
Figura 20 – A terra dos meninos pelados, de Graciliano Ramos	57
Figura 21 – Flicts, de Ziraldo	61
Figura 22 – Ida e Volta, de Juarez Machado (Agir, 1976).....	63
Figura 23 – Quem Espia Se arrepia, Eva Furnari (Editora FTD, 1986).....	64
Figura 24 – A mãe da Mãe da Minha Mãe, Angela Lago (Miguilim, 1988)	66
Figura 25 – 10 Adivinhas Picantes, Ângela Lago (RHJ Livros, 1990)	68
Figura 26 – De Morte, Angela Lago (RHJ Livros, 1992).....	69
Figura 27 – O Personagem Encalhado, Angela Lago (RHJ Livros, 1995).....	70
Figura 28 – <i>Sete histórias para sacudir o esqueleto</i> , Angela Lago	71
Figura 29 – Carvoeirinhos, Roger Melo (Companhia das Letrinhas, 2009).....	73
Figura 30 – Monstros do Cinema, de Gustavo Massi e Daniel Kondo, (SESI-SP Editora, 2016)	75
Figura 31 – Elementos estruturais de um livro.....	80
Figura 32 – Ovo I Galinha, de Stella Elia (BabaYaga, 2020).....	83
Figura 33 – Maia e Mia, de Debora Barbieri (BabaYaga, 2018).....	85
Figura 34 – Pé de Quem?, Tati Rivoire (DagoiaLivros, 2017)	86
Figura 35 – A Tromba, Tino Freitas e Debora Barbieri (BabaYaga, 2019).....	87
Figura 36 – Na casa deles. Edith Chacon e Priscilla Ballarin (Edição da autora, 2019)....	89
Figura 37 – Processo de produção.....	92
Figura 38 – Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas, de Fernando Siqueira (Alma, 2020)	93
Figura 39 – Contrato	95

Figura 40 – Espaço propício para criar seus próprios palavrões.....	96
Figura 41 – Ilustração de força.....	98
Figura 42 – Figuras em movimento	99
Figura 43 – Pop-up/aba, gaiola	100
Figura 44 – Pop-up, pássaro liberto.....	101
Figura 45 – Pop-up/explosão, portal.....	102
Figura 46 – Oração das crianças malcriadas	103
Figura 47 – Ocupe uma casa.....	103
Figura 48 – Receita.....	104
Figura 49 – Parabéns! você está pronto para continuar porque desobedeceu a uma ordem.....	106
Figura 50 – Alfabeto.....	107
Figura 51 – Sujeito árvore.....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O <i>DESIGN</i> EDITORIAL: REGRAS, TRADIÇÕES E TRANSGRESSÕES	17
1.1 DE OBJETO LIVRO A LIVRO-OBJETO	17
1.2 CRIAR, LER E BRINCAR: ATIVIDADES INTERDISCIPLINARES	37
2 BRASILEIROS SEM LIMITES	45
2.1 O LIVRO DE INFÂNCIA NO BRASIL: DAS MATRIZES DO ALÉM-MAR AO UNIVERSO GENUINAMENTE BRASILEIRO.....	45
2.2 DO LIVRO CONVENCIONAL AO EXPERIMENTALISMO GRÁFICO	59
3 BRASILEIROS CADA VEZ MAIS SEM LIMITES	78
3.1 LIBERDADE DE CRIAÇÃO: ARTISTAS INDEPENDENTES DO SÉCULO XXI “METENDO A MÃO” NO LIVRO	81
3.2 TRANSGRESSÕES E MALCRIAÇÕES: OBJETO E CONTEÚDO FALAM A MESMA LINGUAGEM	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

O tema central deste estudo é o *design*¹ gráfico aplicado à criação e produção de livros de infância, denominados livros-objeto.

A problemática parte da necessidade de investigar as diversas possibilidades que o livro-objeto apresenta. Para o *designer*, implica na experimentação, que perpassa as áreas de conhecimentos teóricos, técnicos e empíricos, em que a criatividade não encontra limites; para o leitor, a possibilidade de vivenciar maneiras nada convencionais de leitura. Pode-se dizer que o *livro não acaba quando termina*, pois ele, na sua composição interdisciplinar, torna-se passível de diferentes interpretações, envolvendo um sistema complexo em que várias áreas do conhecimento, como literatura, *design*, tecnologia, educação, psicologia, artes, entre outras, se entrecruzam, tanto em sua análise teórica, quanto em sua leitura e manipulação mais descompromissada e afetiva nas mãos de uma criança.

A crescente produção de livros com refinados recursos gráficos na literatura de infância, testam os limites da percepção. Sendo assim, esse tema vem recebendo especial atenção dos pesquisadores e dos artistas do livro, visto que a valorização do suporte material caminha paralelamente ao desenvolvimento de atividades interativas oferecidas pelas tecnologias digitais. O resgate ou simplesmente a continuidade das experiências lúdicas proporcionadas pelos suportes físicos, faz com que o corpo e os sentidos sigam envolvendo-se integralmente na leitura, no agradável jogo de ler e brincar.

Portanto, importa analisar o projeto gráfico como elemento fundamental na produção de livros-objetos de infância e quais são os elementos que o compõem, capazes de tornar a leitura uma experiência lúdica. O problema de pesquisa pretende responder a seguinte questão: se a finalidade do livro, enquanto objeto, não é apenas ser um suporte, mas sim o próprio fio condutor de uma narrativa, como o *designer*

¹ Nessa pesquisa, consideramos *design* como expressão artística, provido de princípios estéticos e ideológicos, que busca a valorização da manufatura e do designer/artista por trás do objeto. Um ofício que, ao mesmo tempo é refém de novas tecnologias, remete às diferenças entre o fazer técnico e o fazer artístico, “enaltecendo o processo de produção e defende beleza não como ornamento fátuo o vazio, mas como expressão da verdade. A verdade de seus materiais e execução. A verdade de sua identidade cultural particular.” (PIQUEIRA, 2020)

pode trabalhar criativamente na sua materialidade para promover a expansão dos sentidos?

Sob a ótica de Walter Benjamin, o brinquedo e o ato de brincar possibilitam à criança reinventar seu mundo e o artista é quem lhe apresenta este caminho. Muitas são as possibilidades de leitura que um livro oferece. Muito além de ser uma reunião de folhas envolvidas em uma capa, o livro é um conjunto de ideias e elementos gráficos que contam uma história. As áreas envolvidas na criação de um livro, como a literatura, o *design*, a ilustração, a diagramação, a tipografia e a impressão, trabalham harmoniosamente para a realização de um projeto de qualidade.

O livro-objeto de infância é o marco inicial na sensibilização da leitura. É o primeiro contato que a criança tem com o objeto livro, e cada artista, a seu tempo, retrata os valores da sociedade. Por ser o primeiro contato entre a criança e a literatura, é imprescindível o cuidado na criação e produção – forma aliada ao conteúdo –, pois a literatura, materializada em um livro, deve contribuir para a formação de cidadãos criativos e participantes.

A qualidade estética e física do livro-objeto proporciona à criança o envolvimento com a leitura visual e textual. O artista que propõe essa leitura deve ser conhecedor das possibilidades técnicas para a produção, assim como navegar no universo infantil para entender as capacidades cognitivas de seu público-alvo.

O Objetivo Geral da pesquisa é analisar o projeto gráfico como elemento fundamental na criação e produção do livro-objeto, e como este pode contribuir para a formação de cidadãos atuantes e críticos, pelas suas características técnicas e propostas lúdicas. Especificamente, pretende identificar e caracterizar as etapas que compõem a criação do projeto gráfico do livro, recorrendo a um breve histórico da produção editorial brasileira de infância, enfatizando as inovações gráficas presentes nos projetos, e também selecionar e avaliar as produções de livros brasileiros produzidos nos primeiros anos desse século, para, deste modo, analisar os aspectos do projeto gráfico, linguagem iconográfica e harmonia entre texto e forma, e sua função lúdica.

O estudo dessas obras visa compreender de que maneira as materialidades² do livro leva o leitor – e porque não dizer, também o seu criador – a embrenhar-se

² Materialidades correspondem aos elementos estruturais de um livro, tais como cor, margem, textura, acabamento gráfico, tipo de papel, tipo e tamanho da letra, montagem, formato (MEDEIROS, 2022).

em mundos encantados onde ele mesmo tem a possibilidade de, através da manipulação do livro-objeto, traçar os rumos da narrativa.

Nossa hipótese de pesquisa aponta como as teorias do *design*, e as regras que o fazem ser “invisível” (HENDEL, 2003), podem ser questionadas quando se trata de literatura de crianças. Nela, a transgressão se torna a “regra” básica e o “invisível” dá lugar às mais variadas maneiras de ver, ler e de contar.

A literatura de infância oferece terreno fértil para experimentos gráficos que transformam a leitura em um jogo de emoções, a partir da manipulação e da interatividade que o livro-objeto propõe. Todavia, para transgredir regras, é necessário conhecê-las. A organização das páginas de um livro está ligada ao seu formato. Todos os elementos visuais e textuais encontram-se organizados por malhas ou *grids*, e é com o objetivo de tornar o *design* visível, lúdico e interativo que os *designers*, principalmente nos livros de infância, trabalham desconstruindo ou reorganizando essas malhas gráficas, abrindo novas possibilidades visuais e de interatividade.

O tipógrafo alemão Jan Tschichold (1902-1974), em seu ensaio sobre tipologia e estética do livro, *A forma do livro*, apresenta alguns “erros” comuns na produção de livros ao referir-se ao formato, cita os livros grandes, largos, exageradamente pequenos, enfim, materialidades que fogem das ditas normas tradicionais. Porém, na contramão dessas regras e limites, os *designers* dos livros de infância criam formas, escolhem papéis e inventam acabamentos que transformam esse objeto num conjunto de significados.

As contribuições de Roger Chartier (1999, 2005, 2009, 2011), Richard Hendel (2006), Michel Merlot (2012) e Jan Tschichold (2007), sobre a história e o *design* do livro, levam à reflexão da importância desse artefato. No campo da literatura de infância, do livro ilustrado e do livro-objeto, o apoio teórico de Sophie Van der Linden (2018) e Peter Hunt (2015), auxilia no entendimento das variadas estruturas possíveis em livros de infância. O estudo da literatura brasileira de infância é enriquecido pelas obras de Marisa Lajolo, Regina Zilberman (1991, 2007 e 2017) e Nelly Novaes Coelho (1985 e 2000). Walter Benjamin (2009), Donald Winnicott (1975) e Johan Huizinga (2000) fornecem subsídios para a compreensão de como as atividades lúdicas e suas ferramentas – o ato de brincar e o brinquedo – possibilitam à criança reinventar seu mundo e como o artista pode lhe apresentar esse caminho.

Observando o livro também como um produto interdisciplinar, visto sob os aspectos estético, cultural e tecnológico, Japiassu (1976) abre a discussão sobre a integração entre saberes aplicados na criação e produção de um livro literário. A prática do *design* transita entre as disciplinas tradicionais e as mais inovadoras tecnologias, desenvolvendo-se através de diálogo entre os autores envolvidos no processo, incluindo também o próprio leitor.

Para além do referencial teórico, contamos com estudos acadêmicos recentes em torno do tema da materialidade nos livros de infância que investigam a diversidade das produções contemporâneas, revisitando projetos do passado que utilizam a materialidade no desenvolvimento das narrativas. Esses textos acadêmicos fortalecem as considerações de que as materialidades transgressoras agregam valor às narrativas e cada vez mais tornam-se fundamentais para estimular o interesse à leitura, em projetos táteis e analógicos, desafiando *designers* na criação e produção de livros, em feitiço de objetos. Os pesquisadores Luis Carlos Girão e Elizabeth Cardoso salientam, em artigo publicado em 2018, “O livro enquanto objeto na Literatura Infantil: um panorama crítico”, que as características dos livros objetos atuais desafiam a crítica literária contemporânea, pois o referencial teórico necessita de estudos interdisciplinares que acompanhem as novas produções.

Juliana Pádua Silva de Medeiros, em sua recente tese “Trouxe a chave?: as materialidades do livro interativo alógico na literatura da infância, um convite a abrir as portas da percepção”³ (2022), investiga como os livros-objetos editados no século XXI se configuram para além da ideia de suporte.

O banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a plataforma de pesquisa Google Academic, a biblioteca virtual Scribd e a plataforma Youtube, em canais voltados à literatura de infância e *design*, como NESP⁴, EnLIJ⁵, Juliana Pádua/Literatura Infantil⁶, Biblioteca Amarela⁷, LCL-

³ Livro interativo analógico, segundo Medeiros, é um artefato semântico multimodal, polimorfo, híbrido, manipulável, multissensorial, que, ao convidar o leitor para uma brincadeira com a sua fisicalidade, valoriza a percepção avivada, a experimentação das potencialidades signílicas, a participação cocriativa e a leitura performática. Não devemos esquecer que a tridimensionalidade (caráter escultórico) e a mobilidade (caráter cinético) são recorrentes em seus arranjos estéticos, mesmo sem utilizar aplicações móveis, como apresentamos mais adiante (MEDEIROS, 2022).

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/c/NESPEconteudo> Acesso em 14/06/2022.

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/c/LiteraturaInfantojuvenil> Acesso em 20/07/2022.

⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/c/JulianaP%C3%A1dua> Acesso em 21/07/2022.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCK2Uxw8Gze2hIQHCynY3lgA> Acesso em 09/08/2022.

PUC-SP⁸, entre outros, foram as principais ferramentas de pesquisa. As palavras-chave utilizadas nas buscas foram: literatura infantil, *design* gráfico, materialidade, interdisciplinaridade e formato.

Para o desenvolvimento deste trabalho, as tarefas foram distribuídas em três fases, num cronograma mensal para atingir os propósitos do estudo. A primeira fase do trabalho foi pautada pela pesquisa bibliográfica, com consultas em acervos disponíveis *on-line*, contextualizando historicamente cada etapa da produção literária para crianças da literatura brasileira. Num segundo momento, a pesquisa foi feita nas obras clássicas que fundamentam a relação entre ler/brincar/jogar⁹/brinquedo, como possibilidade de análise do desenvolvimento histórico do *design* gráfico no Brasil e origem da categoria livro-objeto.

A terceira fase selecionou o material encontrado a partir da análise dos projetos criados no século XXI. Os critérios propostos para a análise de conteúdo do material documental são: 1) Materialidade do livro: formato, material usado, autonomia e facilidade de manejo pelas crianças; 2) Relação entre texto e imagem: aspectos físicos que inspiram olhar da criança sobre a narrativa e 3) Harmonia entre texto e forma: o livro como um todo, em que forma e conteúdo se completam na construção da narrativa.

A dissertação está estruturada em três capítulos e considerações finais. O primeiro capítulo, “O *design* do livro: regras tradições e transgressões”, aborda como os fundamentos do *design*, aplicados de maneiras transgressoras, proporcionam materialidades não convencionais, e a importância do estudo e da prática interdisciplinar aplicadas na produção do livro.

O segundo capítulo, “Brasileiros sem limites”, faz um breve passeio sobre as produções para crianças, desde sua chegada ao Brasil até o final do século XX, com ênfase nas diferentes materialidades propostas pelos artistas do livro.

Por fim, o terceiro capítulo, “Brasileiros cada vez mais sem limites”, faz a análise de livros produzidos no século XXI, seguindo os critérios de seleção, mencionados anteriormente, além da ousadia e simplicidade, levando em conta as

⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCVyzLxD90f0GdFEG9y81zIQ> Acesso em 15/09/2022.

⁹ Brincar e jogar: serão entendidos, neste estudo como, uma ação estruturada, prazerosa e com regras livremente criadas para o momento, não existindo diferença significativa entre as atividades (KISHIMOTO, 1998).

inovações visuais inseridas no formato tradicional códice¹⁰, o conhecimento técnico na utilização de ferramentas lúdicas e a criatividade na elaboração dos projetos. Para esse estudo foram selecionados livros produzidos de forma independente, estratégia que oferece mais liberdade de criação, pois está alheia às exigências do mercado tradicional, de autores e editoras independentes que utilizam recursos e possibilidades advindas das materialidades para a construção do livro-objeto e da narrativa. *Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas*, livro produzido artesanalmente pelo artista gráfico Fernando Siqueira (2016, primeira edição), recebe atenção especial pois, além do tema, que aborda a irreverência e a transgressão, agrupa várias técnicas gráficas que proporcionam a interatividade. O autor convida o leitor a desviar dos caminhos de uma leitura linear e permitir-se ser um “pouquinho” malcriado.

Nas “Considerações Finais”, pretende-se estabelecer relações entre as teorias estudadas e as obras analisadas no capítulo três.

¹⁰ Códice (*Códex*, em latim): Nome dado aos antigos manuscritos cujas folhas eram reunidas entre si pelo dorso e recobertas com uma capa semelhante à das encadernações modernas. Antepassado imediato do livro, já em formato parecido com os livros atuais” (BARBOSA; RABAÇA, 2001).

1 O *DESIGN* EDITORIAL: REGRAS, TRADIÇÕES E TRANSGRESSÕES

Definir “livro” não é uma tarefa fácil. Existem várias designações para esse objeto, em forma de códice. Com o objetivo de regulamentações legais e tributárias, as definições de “livro” seguem enumerando apenas seus aspectos físicos. O Dicionário Houaiss (2009) define o livro como uma “coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujo dorsos são unidos por meio de cola, costura, etc., formando um volume que se recobre com capa resistente”. A Unesco¹¹ define livro como “publicação impressa não-periódica, de no mínimo 49 páginas”. No Brasil, a ABNT¹² se baseia na definição da Unesco, na norma que trata da informação, documentação e apresentação de livros e folhetos: “livro: Publicação não periódica que contém acima de 49 páginas, excluídas as capas, e que é objeto de Número Internacional Normalizado para Livro (ISBN)”.

Para Andrew Haslam, autor de *O livro e o designer II*, mais do que o descrever fisicamente, é necessário expressar seu poder e influência. E salienta: “um suporte portátil que consiste em uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço” (2007, p. 9). O autor acrescenta ao rol dos elementos materiais – forma, material e processo de registro de informações –, a interação com o usuário, valorizando a interação do objeto/criador/leitor.

1.1 DE OBJETO LIVRO A LIVRO-OBJETO

Richard Hendel¹³, em seu livro *O design do livro* (2003, p. 1), ao dizer que, “se a impressão é a arte negra, o *design* de livros pode ser a arte invisível”, abre caminhos para a reflexão sobre esse objeto aparentemente simples, familiar e onipresente, muitas vezes negligenciado a ponto de tornar-se invisível numa cultura abarrotada de estímulos e objetos visuais e interativos. O livro, assim como o seu

¹¹ Unesco. Records of the General conference. Paris, 1964. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114581e.pdf>. Acesso em 14/09/2022.

¹² ABNT. NBR 6029. Disponível em <http://www.ufpi.br/subsiteFiles/ppgaarq/arquivos/files/6029-LivroseFolhetos.pdf>. Acesso em 14/09/2022

¹³ Richard Hendel é diretor-associado e diretor de produção e *design* da Editora da University of North Carolina, Chapel Hill (<https://www.atelie.com.br/publicacoes/autor/richard-hendel/>. Acesso 04/10/2022).

design, pode ser invisível quando aceitamos o fato de que o que importa é o significado das palavras e não o modo como elas se apresentam.

Para ler um livro não é preciso entender de *design*, porém, para fazê-lo, é necessário reunir uma complexa rede de especificações teóricas e práticas, além de muita criatividade. O autor, acrescenta:

O design de livro é uma arte que tem suas próprias tradições e um corpo relativamente pequeno de regras aceitas. Se o design de um livro irá chamar a atenção ou não para si mesmo, isso vai depender do grau de consciência do leitor acerca tanto do design em geral quanto do design de um livro em particular (HENDEL, 2003, p. I).

Para Willian Morris, *designer* fundador da Kelmscott Press¹⁴ e um dos idealizadores do movimento Arts & Craft¹⁵, o livro ideal é o livro que respeita sua própria natureza e as exigências da arte. Sua arquitetura deve contemplar,

Em primeiro lugar, páginas claras e fáceis de serem lidas, como não poderia ser de outro modo. Em segundo lugar, os tipos têm de ser bem desenhados. E em terceiro lugar, as margens pequenas ou grandes, elas devem apresentar uma proporção adequada em relação à mancha pelo agrupamento das letras (PIQUEIRA, 2020, p. 155).

Para ambas as afirmações, o *design* do livro é posto a serviço das palavras e usado para comunicar visualmente uma mensagem, que é vista e entendida tanto na maneira como as palavras se apresentam, quanto nas palavras em si (HENDEL, 2020, p. 4).

Jan Tschichold, tipógrafo e *designer* da editora inglesa Penguin Book¹⁶, em meados nos anos 1950, foi mais enfático ao afirmar que

O design de livros não é um campo para aqueles que querem “inventar o estilo de hoje” ou criar algo “novo”. No sentido estrito do vocábulo, não pode

¹⁴ Kelmscott Press: editora londrina de livros fundada por William Morris em janeiro de 1891, criada para produzir livros com *design* diferenciado, aprimorando as técnicas de impressão. (PIQUEIRA, 2020).

¹⁵ Movimento Arts & Craft: é um movimento estético e social, que surgiu na Inglaterra, da segunda metade do século XIX, que criticou tudo que envolvia a modernidade e a revolução industrial na área das artes (Disponível em <https://artout.com.br/arts-e-crafts/> Acesso em 04/10/2022).

¹⁶ A Penguin Books foi criada em 1935 com o objetivo de publicar obras de qualidade no formato brochura e, assim, colocar no mercado edições boas e baratas. Foi pensando neste ideal que o pinguim foi escolhido como nome e logo da empresa. Segundo Allen Lane, um dos fundadores, seu secretário sugeriu o animal por ser, ao mesmo tempo, digno e desenvolto. (Disponível em <https://www.facebook.com/companhiadasletras/posts/10157505828801408/> Acesso em 04/10/2022).

haver algo “novo” na tipografia de livros. Embora em grande parte esquecidos hoje em dia, métodos e regras que são impossíveis de superar foram desenvolvidos ao longo de séculos. Para produzir livros perfeitos, essas regras precisam ser reavivadas e aplicadas (TSCHICHOLD, 2007, p. 31).

O *designer* da chamada “arte invisível” dever estar ciente dos limites que o cercam. Deve despojar-se da ambição de autoexpressar-se em seu estilo pessoal e respeitar as regras e tradições que contemplam a harmonia entre os elementos de uma página, determinada por relações e proporções entre as quatro margens, mancha gráfica, espacejamento entre palavras, linhas e letras. Em suma, combinações que proporcionam uma boa legibilidade.

Quando Hendel diz que o *design* de livros tem “corpo relativamente pequeno de regras”, é possível entender que, para alcançar o resultado ideal, é preciso valer-se também dos sentimentos, do bom gosto e do reconhecimento do belo. Os sentimentos precisam amadurecer, buscar repertório para converter-se em conhecimento das consequências de decisões formais (TSCHICHOLD, 2007, p. 25), para que o leitor seja envolvido pelo *design*, mesmo sem ter consciência que esse é um dos caminhos que o guia para dentro da história. Hendel, por sua vez, faz um questionamento sobre as tais regras do *design*: “Num mundo intelectual ferozmente revisionista, que está constantemente se construindo e desconstruindo, quem pode dizer que se deve sempre seguir as regras? E quais regras?”. (2020, p. 24)

Tschichold “responde” esse questionamento com manuais e diagramas de padronização que produziu ao longo de sua carreira como *designer*. Segundo ele, as páginas dos livros obedecem a proporções, relações entre largura e altura. A Seção Áurea¹⁷, por exemplo, serve como base para diversas relações de aproximação e concordância entre os elementos de uma página. As proporções da Seção Áurea personificaram ao longo do tempo um sentido místico de beleza para alguns artistas, arquitetos e *designers*. Esse estudo prévio do formato, com proporções claras e definidas, fez com que os *designers* que seguem a tradição

¹⁷ Seção Áurea: conceito renascentista da proporção ideal, representada pela divisão de uma reta em dois segmentos (a e b), sendo que quando a soma desses segmentos é dividida pela parte mais longa, o resultado obtido é de aproximadamente 1,61803398875. A soma de dois números sucessivos da série criar seções áureas, infinitamente. A seção áurea, espiral logarítmica, é encontrada na natureza nas cavidades de uma concha e nos padrões de crescimento das folhas (HASLAM, 2006).

clássica acreditassem ser essa a fonte “definitiva da verdade e da beleza” dos livros mais belos e agradáveis à vista e ao manuseio, afirma Haslam em *O livro e o designer II* (2007, p. 33).

Considera-se então, que a finalidade do livro determina o tamanho e as proporções das páginas. Gérard Genette, em seu livro *Paratextos Editoriais* (2009), afirma que o formato é o aspecto mais global da realização de um livro, pois é a materialização de um texto para uso público. Em sua origem, a palavra *formato* designa a maneira como se dobra o papel inicial para chegar aos fólhos¹⁸, o que determina o tamanho dos livros. A tradição diz que os livros em grandes formatos, são geralmente reservados às obras clássicas; os livros pequenos, para edições mais baratas e populares, como exemplo, o tamanho livro de bolso. Porém, em contrapartida a essa “regra”, esse pequeno formato também abrigou obras consagradas, reeditadas para leituras mais circulantes

[...] para indicar o valor paratextual dessas distinções de formato, que já tinham força na ambiguidade de nossa oposição entre “edição corrente” e “edição de bolso”, podendo também a segunda detonar o caráter “popular” de uma obra ou seu acesso ao panteão dos clássicos (GENETTE, 2009, p. 23).

O formato, que em sua origem, estava relacionado às características literárias das obras, hoje responde aos aspectos técnicos e comerciais do mercado editorial. Os fabricantes de papel e as gráficas padronizam alguns formatos e os acabamentos, com verniz, facas, cores especiais, proporcionando o mínimo de desperdício possível. Qualquer elemento fora desse padrão, eleva os custos, muitas vezes inviabilizando a produção.

Em relação ao formato, Tschichold elenca alguns “erros” comuns na produção de livros:

Formatos desviantes. Livros que são desnecessariamente grandes, desnecessariamente largos e desnecessariamente pesados. Os livros precisam ser de fácil manejo. Livros mais largos do que a relação 3:4 (in-quarto)¹⁹, especialmente os quadrados, são feios e pouco práticos; as boas proporções mais importantes para livros eram, e são, 2:3, a Seção Áurea e 3:4. O formato híbrido A5 é particularmente ruim, ao passo que o formato

¹⁸ Fólho (página): do latim *folium* é, uma folha frente e verso que forma naturalmente duas páginas. Quando dobrada uma vez, chama-se formato *in-fólho*, resultando em 4 páginas (GENETTE, 2009).

¹⁹ *In-quarto*: volume dobrado duas vezes, oito páginas por folha (livro grande); *in-8ª*: livro médio; *in-12ª*, *in-16ª* e *in-18ª*: livros pequenos (GENETTE, 2009).

híbrido A4 às vezes não é inteiramente inadequado. O miolo de livros largos demais – livros quadrados sobretudo – deixam cair a dianteira. Não é fácil pôr na estante ou mesmo armazenar livros que medem mais de 25 cm de largura. *Papel branco, e até branco-puro*. Sumamente desagradável para os olhos e uma ofensa à saúde da população. Uma leve tonalidade (marfim e mais escuro, mas nunca creme), jamais importuna, costuma ser melhor consequência. *Capas brancas de livros*. Igualmente contestadoras. São quase tão delicadas quanto um terno branco. *Lombadas planas em livros encadernados*. As lombadas de livros encadernados devem ser suavemente arredondadas; se não são, os livros ficam tortos depois da leitura e os cadernos do meio projetam-se para fora da capa (TSCHICHOLD, 2007, p. 213).

Por outro lado, os *designers*, ao longo da história da produção de livros, rompem regras e tradições; cometem “erros” e, em busca de identidade e do novo, cada um à sua época, criam modos diferentes de fazer livros. Hendel volta a questionar “até que ponto os *designers* devem ser agressivos em romper com a tradição?”.

Designers como Carson, que já não parecem interessados em apenas transmitir a mensagem do autor, querem ser parceiros equitativos do autor. Rejeitam a ideia de que os livros devem proporcionar experiências comuns a múltiplos leitores e preferem, em vez disso, introduzir uma série de ambiguidades e uma multiplicidade de sentidos (HENDEL, 2020, p. 16).

Para Ulises Carrión, um livro não é um mostruário de palavras, “um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma” (2011, p. 14).

Partindo dessa afirmação, o objeto livro, através de sua materialidade, torna-se em um livro-objeto, com significados próprios que vão além das palavras que abriga, agregando valor a essas mesmas palavras.

O livro-objeto não é uma experimentação cultural moderna de uso editorial-lúdico. Sua narrativa visual é muito peculiar, assim como seu incentivo a ações interativas e de entretenimento.

Ao longo da história, a literatura de infância passou por muitas inovações em sua forma e conteúdo, resultantes, também, das evoluções tecnológicas, que envolvem impressão e diversidade de materiais. Porém, constatamos que várias técnicas de construção do livro-objeto na literatura de infância contemporânea são originárias de tempos remotos, anteriores até mesmo do códice (*codex*), como manuscritos gravados sobre materiais variados, como marfim (Figura 1), metal, couro, bambu e tecido, entre outros, e a surpresa visual representada na tipologia e

nas iluminuras, influenciaram diretamente a construção do livro-brinquedo²⁰ contemporâneo (PAIVA, 2013, p. 192).

Figura 1 – Escrituras chinesas sobre osso de animais, 1600 a 1050 a.C.



Fonte: <https://portuguese.cri.cn/audioonline/silkroad/415/20180322/106636.html>

O surgimento do códice e a invenção do papel valorizaram uma estética experimental, e os livros passam também a serem utilizados com fins decorativos, além de possibilitarem a circulação do saber como o *Girdle Book* (Figura 2, página seguinte), pequeno livro utilizado na Europa Medieval entre os séculos XIV e XVII. Das extremidades inferiores da capa, estendia-se um pedaço de couro finalizando com um nó, formando uma alça para ser transportado como bolsa ou pendurado num cinto. Percebe-se, neste objeto, a preocupação com a adaptabilidade do objeto livro com o homem. Paiva acrescenta:

Os livros medievais não tinham somente a função de informar, mas acresciam-se intenção de ornar para decorar e encantar. Representavam ainda habilidades humanas em pleno desenvolvimento comparativo. Iluminuras de extremos requinte, motivos copiados de peças em bronze, pesquisa com óxidos para buscar cores, formas de apresentação plástica (relevo, montagem, entalhe, encadernação) e inspiração religiosa são exemplos de engrenagens para um experimentalismo editorial de origem (PAIVA, 2013, p. 193).

²⁰ Livro-brinquedo é um objeto híbrido, situado entre o livro e o brinquedo, que apresenta elementos associados ao livro, ou livro que contém elementos em três dimensões (pelúcia, figuras de plástico etc.) (LINDEN, 2011).

Figura 2 – *Girdle Book*, 800 d.C.



Fonte: www.atlasobscura.com/articles/what-is-a-girdle-book

A conjunção de saberes e fazeres foi possível com a invenção do códice, que modificou radicalmente a maneira de produção das escrituras e suas formas de leitura. Segundo Roger Chartier, em artigo publicado na *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*,

o códice impõe ou propõe uma nova forma de livro a leitores acostumados a ler em rolos e que então podiam e deviam ler da mesma forma que conhecemos, folheando páginas, cadernos, livros cercados por capas. Neste ponto de vista é uma revolução da leitura e uma revolução do objeto livro [...] (2005, p. 83).

Irene Vallejo, em sua recente obra, *O infinito em um junco: a invenção dos livros no mundo*, de 2022, celebra o livro e sua história. No trecho abaixo, a escritora “lamenta” por não sabermos a quem agradecer a invenção do códice, tecnologia inovadora e duradoura.

O nosso “livro páginas”, que hoje é o livro por definição – aquele que deixamos aberto com a lombada para cima, como se fosse o telhado de pagode²¹, que marcamos páginas dobrando em pilhas verticais, como

²¹ Telhado de inspiração oriental de terracota, com pontas para cima. Esse tipo de telhado possui esse nome pelo fato de serem usados em pagodes, templos ou monumentos memoriais budistas, compostos por uma torre com múltiplas beiradas. Os materiais utilizados são, em geral, madeira e

estalagmites de palavras –, tem cerca de 2 mil anos de idade. [...] Nossos antepassados [...] queriam desafiar as forças do esquecimento fabricando o livro perfeito, transportável, duradouro e confortável. No Oriente Próximo e na Europa, os protagonistas dessa etapa inicial foram os rolos de papiro ou pergaminho e as tábuas rígidas. Os romanos conviveram com esses dois métodos até que, num feliz achado, inventaram um novo objeto híbrido que ainda nos acompanha (VALLEJO, 2022, p. 351).

Os rolos, então, mercadoria luxuosa e cara, cederam lugar para um artefato que seria usado na vida cotidiana: as tabuletas de madeira e metal, destinadas à educação, a escrita de documentos oficiais, cartas, rascunhos e anotações. Essas tabuletas podiam ser transportadas em caixas ou poderiam ser perfuradas e unidas por argolas ou correias (Figura 3).

Esses conjuntos de tabuletas amarradas eram chamados em latim de “códices”. A ideia revolucionária consistiu em substituir as pequenas placas de madeira ou metal por folhas flexíveis de pergaminho ou papiro, o material dos rolos (VALLEJO, 2022, p. 352).

Figura 3 – Primeiros códices, feitos de placas de madeira



Fonte: http://terminologiaarquivistica.blogspot.com/2011/05/codice_09.html

O códice primitivo evoluiu para o formato que conhecemos até hoje: páginas costuradas, capas, lombadas ou, como diz Vallejo,

[...] “lombo”, como se nossas leituras fossem dóceis animais de estimação. A partir de então, escrevemos, escrevemos o título de cada obra nesses dorsos serenos, e nossos olhos podem viajar com rapidez ao longo das

prateleiras de uma biblioteca identificando pela lombada os exemplares que dormem ali. Temos uma dívida com essas pessoas que esqueceram que inventaram o código (2022, p. 352).

A civilização ocidental passa, naquele período, por inúmeras transformações tecnológicas e sociais. Grandes impérios surgem e outros se desintegram; novos continentes são descobertos. As organizações urbanas e as novas rotas comerciais exigem novas demandas editoriais. O objeto livro, como suporte, passa a ser experimentado, produzido e estudado em ateliês editoriais e universidades, deixando de ser exclusividade propriedades dos mosteiros (PAIVA, 2013, p. 194).

O livro torna-se popular, apesar de atingir uma reduzida parcela da sociedade – clero, nobreza e uma pequena parte da burguesia – e com caráter laico, iniciando um forte vínculo com a literatura e a educação. Mesclando a mecanização com técnicas artesanais, muitos livros com fins educativos mantinham estrutura tradicional de capa e miolo; todavia, inovavam nos formatos, acabamentos e na interatividade.

Segundo Perrotti,

Os livros-vivos (nomenclatura usada na França), ou livros-brinquedo, [...] originaram-se com o desenvolvimento da medicina: um dos primeiros “livros-vivos” de que se tem notícia, *Petri Apiani Cosmographia*, foi publicado em 1540, em Florença (in BELINKI *et al.*, 1986, p. 129).

Ainda que não fosse destinado ao público infantil, a arquitetura das páginas, com figuras que se projetam no espaço tridimensional ou dobras que revelam e completam imagens, os livros-objeto da antiguidade apresentam elementos gráficos e de engenharia do papel estudados nos livros atuais, da mesma categoria. Os livros interativos, datados entre os séculos XVIII e XIX, foram utilizados especialmente nas obras de ciências naturais, astronomia, matemática, misticismo, navegação e medicina. Recursos gráficos como *turn-up* ou *lift-the-flap* (levantar abas), foram utilizadas como apoio ao ensino da anatomia, como mostram as figuras na obra Petri Apiani e de Andreas Vesalius, Figuras 4 e 5, respectivamente (nesta e na página seguinte).

Figura 4 – Cosmographicus Libe, de Petri Apiani (1524)



Fonte: webdoc.sub.gwdg.de/ebook/q/2003/Karten/html/kat55_zoom.htm

Figura 5 – *De humani corporis fabrica Librorum epitome*, de Andreas Vesalius, (1543)



Fonte: l2ladd.com/2019/09/andreas-vesalius-kimdir-ronesansin-insan-bedeni-anatomisti/

A migração dessas técnicas interativas para a literatura destinada ao público infantil ocorreu no século XVIII. O editor e livreiro inglês Robert Sayer, em 1765, na série *Harlequinidades* (Figura 6, página seguinte), denominada como “livro estilo interativo”, encantou jovens leitores. O projeto consistia em uma única folha de papel,

com dobras e abas que, ao serem levantadas a partir do centro, revelavam variações de cenas ilustradas em que texto e imagem são complementares na narrativa.

Figura 6 – Série *Harlequinidades*, de Robert Sayer (1770)



Fonte: library.unt.edu/rarebooks/exhibits/popup2/introduction.htm.

Outro exemplo é a obra *Six moving pictures* (1890) (Figura 7, página seguinte), editado na Alemanha. *Movable book* ou livro interativo, apresenta seis movimentos de leitura em trilho.

Figura 7 – *Six moving pictures*, de Ernest Nister, (1890)

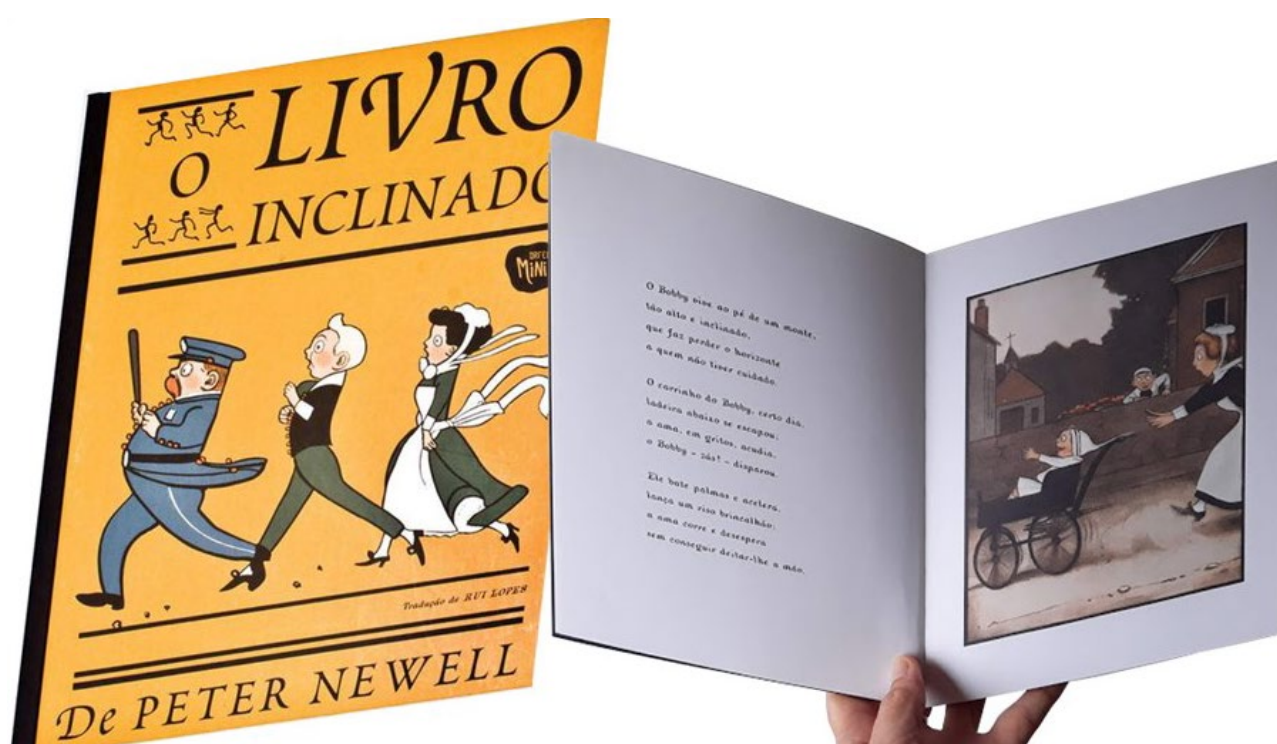


Fonte: PAIVA (2013).

O século XX inaugura novos conceitos e revoluciona a forma de ver o mundo. Nas artes gráficas, novas tecnologias abrem caminhos para experimentações. Entre as décadas de 1910 e 1920, Felippo Tommaso Marinetti lança *Les mots en liberté futuristes* (Figura 8, página seguinte), apontado como o primeiro livro-objeto produzido sob esse conceito (GIRÃO, 2018, p. 100).

Artistas como Peter Newell, Bruno Munari, Eric Carle, Keveta Pacovská e Susy Lee criaram obras consideradas ícones na categoria de livros-objeto para crianças na literatura internacional. *O livro inclinado*, de Peter Newell, com primeira edição em 1910 (Figura 9), explora o formato do livro com o recorte inclinado. O códice, reformatado, ousado para os primeiros anos do século XX, direciona o olhar para a diagonal no sentido inferior, indicando o sentido “ladeira abaixo” da narrativa.

Figura 9 – *O livro inclinado*, de Peter Newell (Cosac Naify, 2008)



Fonte: Acervo pessoal.

Já em *Na noite escura*, primeira edição de 1956 (Figura 10, página seguinte), o corte com facas especiais e a utilização de papéis de diferentes espessuras, cores e texturas, requer uma leitura investigativa e sensorial. As páginas perfuradas de *Uma lagarta muito comilona*, de 1969, em primeira edição (Figura 11, página seguinte), mais uma vez, o diferencial da obra é o *design*, que explora formas e cores que vão sendo desvendadas através dos furos no papel.

Figura 10 – *Na noite escura*, de Bruno Munari (Cosac Naify, 2008)



Fonte: <https://gabrielmfadt.wordpress.com/tag/bruno-munari/>

Figura 11 – *Uma lagarta muito comilona*, de Eric Carle (Callis, 2014)



Fonte: 71cP1WGqaXL.jpg (1715×865) (ssl-images-amazon.com)

Segundo o pesquisador D'Angelo, a artista tcheca Keveta Pacovská, considerada uma das maiores artistas de livros-objetos da atualidade, trabalha com tridimensionalidade, cores e recortes, apresentando inúmeras possibilidades de formas e composições, que farão parte do repertório visual e narrativo do leitor. Trata-se de uma verdadeira obra multimedial que pretende ser “a primeira galeria de

arte que uma criança visita”, como diz Pacovská (apud D’ANGELO, 2013, p. 41). D’Angelo afirma que a verdadeira vocação do livro-objeto está na quebra de paradigmas das normativas do livro e da narração: novas possibilidades de articulação do material, novas informações, rejuvenescimento das capacidades linguísticas abrem novos espaços para expressões estéticas e interpretações, por meio da leitura da linguagem visual e objetual, além da textual (2013, p. 37).

Na obra *O Reizinho das Flores*, lançado em 1991 (Figura 12), de Pacovská, a materialidade do livro é explorada como suporte à imaginação. A artista trabalha com o recorte como elemento gráfico, compondo as características do protagonista, um “rei muito pequenino” e sozinho. Os recortes, ou facas-especiais, proporcionam a sensação de tridimensionalidade e espacialidade. O leitor “entra” (tridimensionalidade) no pequeno castelo pela também pequena janela na página: uma janelinha. “Lá dentro”, encontra um grande jardim e um reizinho solitário que sai à procura de sua princesa (espacialidade). A “janela” só reaparece no fim do livro, quando o reizinho e sua princesa retornam ao pequeno castelo.

Figura 12 – *O Reizinho das Flores*, de Keveta Pacovská, (Martins Fontes, 2008)



Fonte: Acervo pessoal.

Drácula: um livro abra-a-aba de arrepiar, da Companhia das Letrinhas (Figura 13, página 35), foi premiado no ano de 1998 pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). A produção do livro-brinquedo é de 1997 e foi publicado pela

Companhia das Letrinhas. Escrito pelo australiano Keith Faulkner, traduzido por José Amaro e ilustrado por Jonathan Lambert, é o primeiro premiado na categoria Livro-brinquedo no Brasil.

O leitor é conduzido para dentro do castelo, convidado a participar das comemorações do aniversário do Conde Drácula. A surpresa já está na primeira página pois, ao levantar a aba, é o Mordomo, com rosto lilás e grandes olhos amarelos, quem abre a porta. No caminho para o local da festa, o porão escuro, eles encontram a Múmia, o Fantasma e o Esqueleto, que trabalham nos preparativos da festa.

As personagens são reveladas no desdobrar das abas, dispostas em todas as páginas. Um delicioso e horripilante banquete, com estranhas iguarias, é preparado para o aniversariante, seu convidado/leitor e os moradores do castelo. Na última página do livro, um grande *pop-up* revela a assustadora face do Conde Drácula que, ao completar mil anos, salta do caixão e todos cantam “Parabéns pra você”.

Drácula é uma história divertida e lúdica de terror, onde a própria capa convida à interatividade na frase “abra-a-aba de arrepiar”. O recurso de levantar a aba de papel (*volvelle*) e a tridimensionalidade (*pop-up*) incitam o leitor a explorar as imagens e revelar os personagens escondidos, assim como os detalhes que são descobertos na observação atenta de cada cena. O fator surpresa está presente em todo o livro, o que vem ao encontro da fascinante narrativa do gênero terror, que tanto agrada os pequenos.

O projeto gráfico é simples e equilibrado, porém instigante, e, integrado ao texto, conduz a narrativa. Em todas as páginas, encontramos abas de recortes simples (faca especial), de fácil manuseio e seguras aos leitores que ainda estão desenvolvendo suas habilidades motoras. Essas abas, que se abrem em diferentes sentidos, escondem os personagens monstruosos da narrativa.

Figura 13 – *Drácula*, um livro abra-a-aba de arrepiar, de Keith Faulkner e Jonathan Lambert (Companhia das Letrinhas, 1997)



Fonte: Acervo pessoal

Drácula expõe uma materialidade que ultrapassa os limites físicos do livro, dando-lhe amplitude e tridimensionalidade.

A utilização dos aspectos físicos do livro, que poderiam limitar a imaginação do artista, são, para a ilustradora coreana Susy Lee, o ponto de partida da criação.

Quatro cantos, capa espessa e linha para encadernação [...] um livro tem muito de um “objeto” para ser pensado como uma tela que projeta uma história (LEE, 2012, p. 102).

Em *Onda* (Figura 14), publicado em 2008 (primeira edição), a menina brinca com o mar. Criança e mar são inicialmente separados pela dobra central do livro. A dobra, elemento real e físico do livro, torna-se a barreira imaginária que separa a menina e o mar. A magia está em ultrapassar esse limite físico/imaginário tornando as duas páginas, no decorrer do livro, uma única arte integrada.

Figura 14 – *Onda*, de Suzy Lee (Companhia das Letrinhas, 2017)



Fonte: Acervo pessoal.

Lee ignora as “regras editoriais” quando utiliza a dobra (margem central interna ou calha) para além dos seus limites de encadernação, desafiando as considerações teóricas de Melot (2012, p. 40 e 50), que afirma que “o livro nasce da dobra” e que esta é “meticulosamente estudada, totalmente simétrica, cada superfície exatamente batendo com a outra”, quase um elemento *intocável* (grifo da

autora). A autora dá vida, transformando esse elemento estrutural em parte fundamental da narrativa.

Artistas e *designers* cada vez mais ingressam no universo do livro-objeto, com a convicção de que o livro se define pela sua materialidade interligada com a narrativa, com ênfase na questão do hibridismo e do cruzamento de linguagens. Todas as técnicas gráficas, todos os recursos que estimulem e ampliem horizontes, explorados com criatividade, inteligência e responsabilidade, são bem-vindos nesse universo que une as vivências do ler e do brincar.

1.2 CRIAR, LER E BRINCAR: ATIVIDADES INTERDISCIPLINARES

Muito se discute sobre a ambiguidade dos termos “brincar” e “jogar”. Segundo Tisuko Kishimoto (1998), a brincadeira é o jogo infantil, não existindo diferença significativa entre as atividades. Para a autora, assim como para Johan Huizinga (2000), os termos seriam próximos àqueles usados pelas línguas inglesa (*to play*) e francesa (*jouer*), que se valem do mesmo termo para se referir às duas atividades. Para esse estudo, os termos brincar/brincadeira/jogo infantil serão entendidos como uma ação estruturada, prazerosa e com regras livremente criadas para o momento.

Para o filósofo francês Guilles Brougère (1997), a brincadeira é um processo de relações interindividuais, portanto, de cultura; é um ato social em que a criança carrega em si referências culturais do ambiente e da sociedade em que vive.

Trataremos aqui da brincadeira humana que supõe contexto social e cultural. É preciso, efetivamente, romper com o mito da brincadeira natural. A criança está inserida, desde o seu nascimento, num contexto social e seus comportamentos estão impregnados por essa imersão inevitável. Não existe na criança uma brincadeira natural, a brincadeira é um processo de relações interindividuais, portanto de cultura (BROUGÈRE, 1997 p. 97).

O brincante usa os elementos da cultura lúdica que, segundo o autor, é um conjunto de estratégias que permitem tornar o jogo possível, ressignificando conceitos e regras de acordo com as experiências individuais. O jogo ou a brincadeira torna o indivíduo um membro ativo da sociedade, capaz de modificar e ser modificado pelo contexto social. Ressalta que a brincadeira tem como características principais o prazer, o imaginário e a liberdade de tomadas de decisões. Na brincadeira, as coisas transformam-se em outras; obedecem-se a

regras criadas pela circunstância, porém, os comportamentos são idênticos aos da vida cotidiana, pois os instrumentos para que a brincadeira ocorra são transportados da vida real para o jogo (BROUGÈRE, 1997).

No brincar, segundo Winnicott, a criança manipula situações e objetos escolhidos por seu significado e sentimento a serviço dos sonhos e é no brincar que a criança goza de sua liberdade de criação. O autor nomeia como transicional a área intermediária, a dimensão entre a realidade e o imaginário.

É com base no brincar, que se constrói a totalidade da existência experiencial do homem. [...] Experimentamos a vida na área dos fenômenos transicionais, no excitante entrelaçamento da subjetividade e da observação objetiva, e numa área intermediária entre a realidade interna do indivíduo e a realidade compartilhada do mundo externo aos indivíduos (WINNICOTT, 1975, p. 107).

Para Johan Huizinga,

o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (2000, p. 24).

Ao entrar voluntariamente no universo temporário do jogo, novas regras são seguidas, até que o jogo ou a brincadeira acabe. O jogo tem seu próprio espaço na vida do indivíduo de qualquer idade e seu caráter lúdico e não obrigatório o faz ultrapassar o nível do simples passatempo ou escapismo para o campo da necessidade (HUIZINGA, 2000, p. 12)

Conforme Benjamin, a brincadeira é uma atividade que conjuga dois mundos repletos de significados, inseridos em contextos reais e imaginários. A brincadeira determina o “conteúdo imaginário do brinquedo” (2009, p. 93). É o ato de brincar que transforma um pedaço de madeira em brinquedo: o cavalo de pau; o querer esconder-se em jogo de polícia e ladrão. A espontaneidade é uma característica presente no brincar, mesmo que a sociedade insista em dar-lhe determinadas funções: entretenimento, aprendizado, repetição e imitação. “O que caracteriza o lúdico é a espontaneidade e a despreocupação na participação de atividades de brincadeira e não as regras e os regulamentos”, confirma Parreiras (2008, p. 79).

É nesse encontro entre o ambiente criativo e lúdico da imaginação e o mundo socialmente construído que se brinca, que se joga e que, criativamente, se enfrenta a realidade. Como instrumento utilizado nesse ambiente, o brinquedo ou qualquer objeto transformado em brinquedo, assume o papel de instrumento de trabalho, o objeto transacional, segundo Winnicott (1975). Sobre tal aspecto, Parreiras diz que “o brinquedo funciona como um instrumento de trabalho – do imaginário infantil. Ele pode ser um objeto real, imaginário e simbólico para uma criança. Dessa maneira, o brinquedo está associado ao que é lúdico” (PARREIRAS, 2008, p. 79).

No universo lúdico da criança, qualquer objeto pode virar um brinquedo. Com isso, de acordo com Walter Benjamin, as crianças formam seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande.

Dever-se-ia ter sempre em vista as normas desse pequeno mundo quando se deseja criar premeditadamente para crianças e não se prefere deixar que a própria atividade – com tudo aquilo que é nela requisito e instrumento – encontre por si mesma o caminho até elas (2009, p. 104).

Quem fabrica o brinquedo, segundo Kishimoto, insere em seu objeto imagens e conceitos que variam de acordo com sua cultura e suas memórias de seu tempo de criança. Afirma a autora:

Se a imagem de infância reflete o contexto atual, ela é carregada, também, de uma visão idealizada do passado do adulto, que contempla sua própria infância. A infância expressa no brinquedo contém o mundo real, com seus valores, modos de pensar e agir e o imaginário do criador do objeto (1998, p. 19).

Produzir para a criança requer muito mais que criatividade e técnica. É entender que o brinquedo é um objeto que é manipulado livremente pela criança, sem estar condicionado às regras ou a princípios que não seja a dela própria, e que este objeto traduz um universo real ou imaginário que será a fonte da brincadeira (BROUGÈRE, 1997, p. 13). É ver a criança como um ser complexo, não apenas como um ser em desenvolvimento, mas um indivíduo em constante relação com o ambiente sociocultural (PERROTTI apud BELINKY *et al.*, 1986).

A produção para crianças, materializada entre o brinquedo e a literatura possibilita à criança o manuseio livre, intuitivo e lúdico, associados a momentos de

prazer e afetividade, o que desenvolve nela a liberdade de escolhas e o protagonismo nas decisões.

A prática do *design* gráfico editorial contemporâneo alia a maestria do artesão, no uso de ferramentas demandadas pela prática do ofício, aos conhecimentos pertencentes a diferentes ramificações das ciências, como filosofia, matemática e ciências humanas, enfim um conjunto de fazeres e saberes que a caracteriza como atividade interdisciplinar. O pesquisador Gustavo Amarante Bomfim, no artigo “Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação”, publicado em 1997, salienta:

Quanto mais as ciências se desenvolvem e se verticalizam, mais difícil se torna o domínio de suas descobertas e mais urgente a criação de novos elos interdisciplinares (BOMFIM, 1997, p. 29).

O livro, fruto da associação de conhecimentos, criado e produzido por apenas um artista ou por uma equipe de profissionais, carrega em si uma carga histórica e cultural relacionada à sociedade em que está inserido. Para Mastroberti, o livro é,

Simultaneamente, um veículo de conhecimentos e artefato produzido por uma economia industrial; elitista em conteúdo, mas dono de um corpo múltiplo que o destina ao consumo em larga escala; signo máximo do autor, embora produzido por uma equipe editorial muitas vezes coautorial, para só então atravessar territórios dominados por distribuidores e livreiros, ser consumido de forma conspícua pelo leitor (MASTROBERTI, 2014, p. 168).

A autora cita o filósofo Jaques Derrida quando afirma que o livro “tornou-se signo para além de sua forma ou matéria” (MASTROBERTI, 2014, p. 170), o que torna inviável a redução de uma única estrutura de abordagem teórica. Para Robert Darnton, um método interdisciplinar é a melhor estratégia para o estudo do livro.

Nem a história, nem a literatura, nem a economia, nem a sociologia, nem a bibliografia pode fazer justiça a todos os aspectos da vida de um livro. Assim, por sua própria natureza, a história do livro deve ser internacional em escala e interdisciplinar em método (DARNTON, 2009, p. 162).

Na literatura de infância, o livro representa um espaço de experimentação visual e narrativa que conduz o leitor ao “mundo da civilização” apresentado em infinitas formas artísticas e comunicativas, tornando-se ponte entre a realidade e o

imaginário (PIVETTI, 2019, p. 158). Hunt diz que para entender todas essas infinitas formas, é imprescindível um estudo interdisciplinar:

Como constantemente ultrapassa as fronteiras da cultura erudita e popular – agora se supõe que a literatura infantil inclua praticamente *qualquer coisa* produzida para o entretenimento, a exploração ou aculturação das crianças. Em termos acadêmicos (isto é, em termos de conveniência arbitrária, organizacional), nossos textos residem na literatura, estudos de mídia, artes gráficas, história, folclore, teatro, dança... e assim por diante. Todas essas formas requerem (ou adquiriram) teorias críticas e terminologias especializadas, que só agora estão sendo desenvolvidas e refinadas especificamente em relação às crianças (2010, p.288).

Pivetti complementa, fixando nesse panorama, outros saberes:

No aprofundamento dessa identidade complexa que é a literatura para a infância entram em curso vários subsídios, como a semiótica; a filosofia da linguagem, para identificar por onde se encaminham os processos de leitura; e, entre outros o design, que aglutina diversos aspectos da linguagem na relação entre o visual e literária, e na ponte entre criação e produção (2019, p. 159).

Na literatura de infância, o *design* não trabalha apenas na estruturação do suporte, mas este também pode ser o ponto de partida para a compreensão da narrativa. O livro torna-se um objeto, e a sua materialidade, desenvolvida pelo *design*, pode também ser relacionada à tecnologia e, da última metade do século XX até os dias de hoje, rege a forma do texto e as práticas de leitura. Nesse sentido, a autora diz que

Os livros ilustrados parecem compor a configuração de um novo sistema de objetos, em que a materialidade como parte vital do interesse da experiência narrativa que provocam, descobre novas potencialidades na ecologia transmidiática dos processos de leitura (PIVETTI, 2019, p. 127).

O *design* produz e aplica saberes e o conhecimento interdisciplinar ganha espaço na mesma medida em que as disciplinas se fragmentam. O *design* sofre as consequências direta desse especialismo. (FONTOURA, 2011, p. 87).

Em palestra no Seminário Internacional sobre Reestruturação Curricular, Japiassu, em 1976, afirmou que

Existe uma disposição declarada de muitos intelectuais, de ao menos tentar um diálogo mais promissor entre as diversas disciplinas científicas. As

disciplinas apresentam-se como compartimentos epistemológicos muitas vezes fechados em si mesmos.

Para a produção de um livro, os saberes especializados devem, sim, ser considerados, porém, nunca enfocados de maneira hermética. O livro, presente na sociedade e na cultura, tem suas diversas competências e funções. Como objeto estético, aproxima-se da arte, com signos e significados pictóricos e formais.

Visto à luz do *design*, o livro desenvolve-se a partir de uma estética de ordem funcional, tendo como pano de fundo os avanços tecnológicos e a própria história da arte. É o objeto que materializa a apresentação do conteúdo (FONTOURA, 2011).

Michel Melot diz que o livro se tornou um objeto de arte quando saiu das sacristias para fazer parte de museus e bibliotecas. Criado por artistas, únicos ou em grandes tiragens, eles são a “prova de qualidade técnica e de inventividade incontestáveis”. Segundo o autor,

Inventa-se, então a categoria “livros de artista” que tem ao menos um critério observável: são obras de pessoas que se proclamam artistas, mesmo se isto seja um pouco ilógico, uma petição de princípio. Isto supõe que o artista tenha levado em conta a totalidade de seu livro e o reivindica como “obra”: forma e conteúdo, fabricação e por vezes a edição (MELOT, 2012, p. 161).

Para tal feito, o artista necessita de um conhecimento interdisciplinar para poder realizar a sua obra. Deve conhecer, além dos conceitos de arte, a estrutura tradicional do livro: efeito estético existente na relação do conteúdo com o suporte, a sequencialidade, a combinação de texto e imagem, enfim, a natureza mecânica do livro impresso, que, mesmo quando tratado como obra de arte, é um objeto em série, como afirma Melot (2012).

A série, multiplicada pela técnica da reprodução permite que o livro “vá” ao encontro do leitor e faz com que a percepção e recepção se transformem, pois a obra reproduzida muda de estrutura: antes era única; agora, é representada e reproduzida graficamente. Na era da informação e da reprodutibilidade técnica, a obra pode perder sua “autoridade” e seu valor de culto; sua “aura”, porém, ganha visibilidade. Para Benjamin,

[...] retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-la até no fenômeno único (1969, p. 167).

Soma-se, aqui, mais um saber na construção do objeto livro: as novas tecnologias. Como objeto industrial, a produção do livro torna-se mais acessível graças aos *softwares* gráficos e editoriais, viabilizando também, além da produção em escala industrial, a produção independente de livros impressos. A indústria gráfica digitalizada automatiza os serviços e oferece soluções que permitem a reintegração entre os discursos visuais, formais e verbais, aproximando o livro contemporâneo à estética medieval, bem dizer, ao livro artesanal, pois permite maior liberdade de criação ao artista gráfico. Vale salientar que esse artista, ou a equipe de artistas, deve ter o conhecimento interdisciplinar para melhor usufruir das tecnologias que lhes são oferecidas, mesmo que não atuem efetivamente em todas as fases da produção de um livro. Japiassu (1994), afirma:

[...] tem se tornado preocupante o estado lamentável do esfacelamento do saber. [...] A especialização sem limites culminou numa fragmentação crescente do horizonte epistemológico. Chegamos a um ponto que o especialista se reduz àquele que, à causa de saber cada vez mais sobre cada vez menos, termina por saber tudo sobre o nada. Neste ponto de esmigalhamento do saber, o interdisciplinar manifesta um estado de carência. O saber em migalhas revela uma inteligência esfacelada. O desenvolvimento da especialização dividiu ao infinito o território do saber. Cada especialista ocupou, como proprietário privado seu minifúndio de saber, onde passa a exercer, ciumenta e autoritariamente, seu mini-poder. Ora, ao destruir a cegueira do especialista o conhecimento interdisciplinar vai recusar o caráter territorial do poder pelo saber.

Assim, o editor, citando um dos artistas do livro, fica atento a todos os detalhes da composição de um livro, na busca de uma correspondência entre conteúdo e forma. Preocupa-se com a qualidade do livro, também, enquanto objeto artístico, numa tentativa de recuperar o livro como objeto artesanal e estético (CRENI, 2013).

O livro, produzido de maneira artesanal ou industrial, é parte da natureza humana, pois produz comunicação (DEACECTO apud MELOT, 2012). Os mais variados suportes, como pedra, madeira, tecido, papel e tantos outros, acolheram a memória dos tempos e dos homens. A escrita, impressa nesses artefatos, auxiliou na construção e transmissão de significados das diferentes linguagens, implicando, além da escrita, várias intervenções que estabelecem relações entre o texto e suas materialidades. A linguagem escrita passa a ser o parâmetro, regendo normas e valores, tornando-se um instrumento de poder. O poder é uma forma de relação

social e uma das formas de estabelecer o domínio é através da cultura e da linguagem (VIANA, 2005). Chartier cita David Kastan quando afirma que “nenhum texto existe fora das materialidades que o dão a ler ou ouvir” (CHARTIER, 2007, p. 13).

2 BRASILEIROS SEM LIMITES

A literatura de infância, assim como outras formas de linguagens artísticas, expressa experiências humanas vividas em cada momento da história. Apresenta às crianças ideais e valores que fundamentam a sociedade. Pela leitura, o jovem leitor tem a oportunidade de transformar-se e enriquecer-se, mesmo que em alguns momentos as moralidades impostas tenham perpassado o domínio das publicações infantis. Coelho a denomina como arte e, assim sendo, representa a vida.

A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização (2000, p. 27).

Sendo *arte*, a literatura de infância é um território aberto para a experimentação, para a transgressão, para transmissão de ideias, crenças e emoções. É um reflexo do ser humano e representa a condição social e a essência de ser pensante. Assim, a literatura de infância chega no Brasil, e, nas mãos sensíveis e empreendedoras dos artistas do livro, multiplica-se e consolida-se em solo brasileiro.

2.1 O LIVRO DE INFÂNCIA NO BRASIL: DAS MATRIZES DO ALÉM-MAR AO UNIVERSO GENUINAMENTE BRASILEIRO

Até meados do século XVII, considerando a história cultural europeia, o mundo infantil simplesmente não existia. Não havia o reconhecimento da criança enquanto indivíduo e nada era pensado ou produzido para ela. A infância era considerada como um período de transição, logo ultrapassado, cuja lembrança também era logo perdida (ARIÈS, 1981). A criança era representada pictoricamente sem os traços específicos que caracterizam a fase da infância; era um adulto em miniatura, que trabalhava e vestia-se como tal. O conceito de infância só começou a ser estabelecido na transição dos séculos XVII para XVIII, quando passa a ser definido como um período de ingenuidade e fragilidade do ser humano e, assim, recebendo tratamento diferenciado, como educação e cuidados específicos. O

sentimento de infância, na sociedade medieval, não existia, porém, segundo o pesquisador, não significa dizer que

as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude de sua mãe ou sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes (ARIES, 1981, p. 156).

Essa afeição pelas crianças gera um novo sentimento e entendimento sobre a infância e motiva o interesse psicológico e preocupação moral. Surgia um novo conceito sobre o comportamento em relação à infância, além de literatura pedagógica destinada às crianças e adolescentes, incluindo os adultos que as cercavam, principalmente os pais e educadores. Com a decadência do feudalismo e a ascensão da burguesia, novos conceitos de sociedade foram criados. A família estruturou-se como base social e a criança passou a ser considerada um indivíduo diferenciado, um ser que se tornaria um adulto, e que, para isso, deveria ser educado e conduzido conforme as regras e moralismos sociais e religiosos para a continuidade do sistema. Vale salientar que, com o desenvolvimento do capitalismo, o uso da mão de obra infantil contribuiu para aumentar a desigualdade social e os valores dados às crianças são os mais diversos e variam de acordo com a classe social e os períodos históricos (ARIES, 1978).

É nesse contexto que a literatura de infância, apesar de restrita a uma pequena parcela da população, surge no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII. Antes desse período, no durante o classicismo francês (Século XVII), com as obras de François de Fénelon²², como instrumento pedagógico e moralista com a missão integrar a criança ao mundo. Segundo Lajolo e Zilberman (2004), muitas histórias foram englobadas como literatura também apropriada à infância. Da mesma forma, as *Fábulas* de La Fontaine, editadas em 1668 e 1694, e os contos de Charles Perrault – o “pai” da literatura infantil –, reunidos em *Contos da Mamãe*

²² François de Salignac de La Mothe, Duque de Fénelon, (1651-1715): filósofo, sacerdote e educador. Escreveu *De L'éducation des filles*, primeira obra significativa em sua carreira de escritor e educador. O livro, solicitado pela duquesa de Beauviller para orientá-la na educação de suas filhas, alcançou grande sucesso, tornando-se obra de referência para as famílias da época, bem como texto de consulta para os estudiosos da pedagogia (Revista *Delfos*, nº 9).

Gansa, cujo título original era *Histórias ou Narrativas do Tempo passado com moralidades* (“O Pequeno Polegar”, “A Bela Adormecida”, “O Gato de Botas”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Barba Azul”, “As Fadas” e “A Gata Borralheira ou Cinderela”) são repletos de questões morais.

As obras que conhecemos hoje como clássicos infantis não foram, inicialmente, escritas para o público infantil. As fábulas de La Fontaine, datadas do século XVII, com argumentos baseados em autores gregos e latinos e nas narrativas renascentistas e medievais, valorizavam a antiguidade e as tradições, ao mesmo tempo em que denunciavam as injustiças sociais vividas na época. O ensino passou a ser obrigatório nos países europeus, e a literatura, sua aliada.

O mercado editorial destinado ao público infantil cresce com auxílio dos novos avanços tecnológicos e, com a expansão da educação, a literatura infantil mantém estritos laços com a escola, submetendo-se aos seus crivos, relação que perdura até os dias de hoje²³.

Com a harmonia entre texto e imagem, característica inerente à literatura de infância, esse gênero literário passa a ter repercussões e reconhecimento no mundo artístico e ser visto, também, como mercadoria, numa sociedade em crescente expansão do sistema capitalista. Durante os séculos XVIII e XIX, a literatura volta-se para o universo da aventura, com adaptações de histórias também escritas originalmente para o público adulto. Com argumentos que exaltavam a liberdade individual, o heroísmo e a ascensão social, os livros continuavam a seguir o mesmo padrão moralista e pedagógico das obras do passado, um misto de “instrução e divertimento” (NASCIMENTO, 2006, p. 17). Neste período, os escritores mais notáveis foram os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm²⁴, na Alemanha, com as antigas

²³ Esse estudo aborda o livro em seus aspectos de criação e soluções gráficas e não pretende entrar no universo escolar que, com critérios *questionáveis* (grifo da autora), estabelece padrões e regras aos livros adotados. Medeiros salienta que a proposta dos editais do Plano Nacional do Livro Didático – Obras Literárias (PNDL LITERÁRIO, 2018), tem como objetivo baratear os custos e “estabelece um padrão gráfico para todos os livros inscritos, como por exemplo, formato (20,5cm x 27,5cm, 27cm x 27cm ou 13,5cm x 20,5cm), capa (papel cartão 250g/m²), miolo (papel couchê 80g/m²). Além dessas questões ligadas ao tipo/gramatura/alvura do papel e acabamento (revestimento e encadernação) do livro, o que desconsidera as materialidades enquanto linguagem, há o acento pedagogizante, vinculando temas e faixas etárias aos tópicos curriculares (MEDEIROS, 2022. p. 298).

²⁴ Nascidos em Hanau, na Alemanha, no século XVIII, Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) estudaram o folclore alemão e a linguagem popular daquela época. Criaram o *Dicionário Definitivo da Língua Alemã*. Em paralelo à linguagem germânica, os Grimm se dedicaram com a mesma persistência e curiosidade aos estudos de mitologia e folclore (Disponível em <http://blog.kukos.com.br/voce-sabe-quem-foram-os-irmaos-grimm/>. Acesso em 28/09/2022).

narrativas populares e a história do povo germânico (“Os Sete Anões e a Branca de Neve”, “Joãozinho e Maria”), e Hans Christian Andersen²⁵, na Dinamarca, preocupado com os valores éticos, sociais, políticos, culturais e cristãos, demarcados pela sociedade liberal burguesa em ascensão. Suas obras mais conhecidas são “O Patinho Feio” e “O Soldadinho de Chumbo”, entre outros.

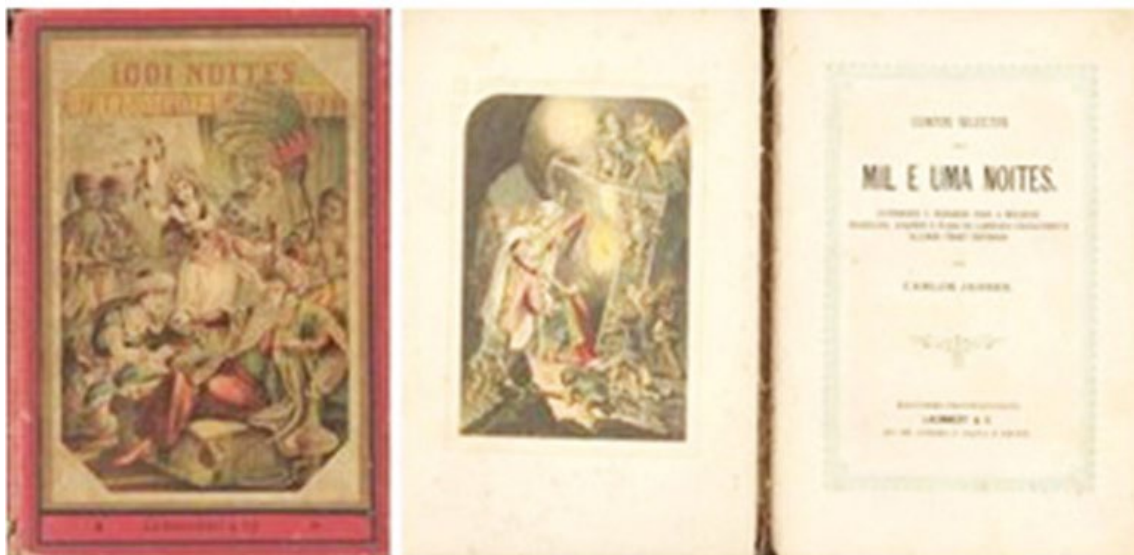
A literatura de infância brasileira nasce de uma simbiose entre as tradições orais indígena, africana e europeia. Foi com a chegada da família real portuguesa e com a implantação da Imprensa Régia, em 1808, que teve início a atividade editorial no Brasil. Os clássicos europeus, a exemplo de *Contos Seletos de Mil e Uma Noites*, de 1882, reunidos por Carlos Jansen Müller²⁶ (Figura 15, página seguinte), e *As Aventuras Pasmosas do Celeberrimo Barão de Münchhausen*, de 1891 (Figura 16, página seguinte), compiladas e editadas pela editora Laemmert²⁷, foram introduzidos no cenário literário nacional (HALLEWELL, 2012).

²⁵ Hans Christian Andersen (1805-1875), escritor dinamarquês, autor de famosos contos infantis, como “Soldadinho de Chumbo”, “Patinho Feio”, “A Pequena Sereia”, “A Roupa Nova do Rei”, entre outros. Até 1872, Andersen havia escrito um total de 168 contos infantis que foram traduzidos para mais de oitenta línguas (Disponível em https://www.ebiografia.com/hans_christian_andersen/. Acesso em 28/09/2022).

²⁶ Carlos Jansen Müller, professor alemão do Colégio Pedro II. Realizou inúmeras traduções para Laemmert, sempre com o cuidado de omitir passagens julgadas inadequadas para a juventude (HALLEWELL, 2012).

²⁷ Editora Lambert, fundada no Rio de Janeiro, em 1838 pelos irmãos Edward e Heinrich Laemmert, traduzia, editava e publicava obras estrangeiras. As traduções de obras destinadas ao público jovem, fizeram a editora ser a pioneira nesse gênero em território nacional. Sua publicação mais famosa foi *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902 (HALLEWELL, 2012).

Figura 15 – *Contos Seletos de Mil e Uma Noites*, Carlos Jansen Müller (1882)



Fonte: produto.mercadolivre.com.br/MLB-1054516601-contos-seletos-das-mil-e-uma-noites-2-edico-_JM

Figura 16 – *Barão de Münchhausen*, de Rudolph Erich Raspen, ilustrado por Gustave Doré (1891)



Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Bar%C3%A3o_de_M%C3%BCnchhausen

As mudanças no contexto político, de um Brasil imperial para um Brasil republicano e abolicionista, caracterizavam um país em processo de modernização. O novo regime, empenhado no crescimento econômico e industrial, promovia o crescimento urbano e o surgimento da burguesia, institucionalizando a escola como instituição responsável à iniciação infantil, tanto no repasse de valores ideológicos, quanto nas habilidades, técnicas e conhecimentos. Lajolo e Zilberman, afirmam:

Decorrente dessa acelerada urbanização que se deu entre o fim do século XIX e o começo do XX, o momento se torna propício para o aparecimento da literatura infantil. Gestam-se aí as massas urbanas que, além de consumidoras de produtos industrializados, vão construindo os diferentes públicos, para os quais se destinam os diversos tipos de publicações feitos por aqui: as sofisticadas revistas femininas, os romances ligeiros, o material escolar, os livros para crianças (1991, p. 25).

A literatura brasileira, neste processo, abre espaço para a produção didática e literária dirigida ao público infantil. Até então, os textos dirigidos aos pequenos leitores eram traduções e adaptações, geralmente editadas em Portugal, e mantinham distância entre a linguagem escrita e a realidade linguística dos leitores. Foram necessários programas de nacionalização da literatura infantil brasileira, visto que a procura desse gênero aumentava devido ao crescimento de programas de alfabetização. Com a Proclamação da República em 1889, novos horizontes se abriam para um país ainda em formação.

O ano de 1894 é considerado o marco inicial da produção literária brasileira para crianças e jovens. *Contos da Carochinha* (Figura 17, página seguinte), de Figueiredo Pimentel²⁸, lançado pela Livraria Quaresma²⁹, trazia histórias de Charles Perrault, dos irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen. A utilização da linguagem

²⁸ Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914), jornalista carioca destacou-se o primeiro intelectual a se preocupar em popularizar o livro, através de edições mais acessíveis de autores clássicos. Em 1894, Pimentel reuniu, em *Contos da Carochinha*, 61 contos populares, morais e proveitosos, de vários países, traduzidos ou recolhidos diariamente da tradição local. Nessa recolha, há contos de Perrault, Grimm e Andersen, fábulas, apólogos, alegorias, contos exemplares, lendas, parábolas, provérbios, contos jocosos e etc (Disponível em www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/figueire.htm. Acesso em 30/09/22).

²⁹ Livraria Quaresma, fundada no Rio de Janeiro, em 1879, com o nome de Livraria do Povo, publicava livros baratos e populares. É a precursora na publicação de livros para crianças e jovens no Brasil. Com Pimentel, publicou obras traduzidas e adaptadas ao português brasileiro, assim como obras para infância de consagrados escritores nacionais, recebendo reprovação dos críticos tradicionalistas da época (HALLEWELL, 2012).

solta, espontânea e bem brasileira para o tempo (LAJOLO, 1991) foi o diferencial de *Contos da Carochinha*, assim como das subsequentes obras infantis do autor.

Pimentel e o editor Pedro da Silva, da Editora Quaresma, nacionalizaram a literatura infantil, o que resultou na imediata identificação e sucesso diante do público leitor. Sem necessariamente vincular-se a objetivos pedagógicos, valia-se das três correntes culturais formadoras do povo brasileiro: a indígena, a africana e a europeia (ARROYO, 2011) o que, definitivamente, a diferenciou das traduções e adaptações de edições francesas e portuguesas até então circulantes no país.

Figura 17 – *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel (Quaresma, 1894)



Fontes: www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=333971
e www.traca.com.br/livro/625305/

Com uma concepção gráfica simples e popular, aproximando-se do folhetim, Pimentel e a Quaresma modernizaram e nacionalizaram a literatura destinada às

crianças e jovens que, apesar da proximidade com o universo escolar, apontava traços de uma literatura mais autônoma, com características próprias, criando um cenário favorável para o surgimento de uma literatura infantojuvenil genuinamente brasileira. Apesar da crescente tentativa de tornarem-se independentes, muitas obras ainda mantinham o cunho didático e moral, cujo principal difusor foi o poeta Olavo Bilac, com a publicação de *Poesias Infantis*, em 1905 (Figura 18), obra lançada pela Francisco Alves & Cia.³⁰ e voltada à formação do cidadão. Considerado um dos primeiros livros escritos no Brasil endereçado ao público infantil, *Poesias Infantis* foi elaborado para o uso na escola primária e reúne poesias com temas instrutivos e quatro adaptações, em versos, de fábulas de Esopo. As ilustrações, de autor não identificado, estão dispostas sobre os títulos dos poemas e em duas páginas inteiras, indicando o tema. A capa, impressa nas cores preto, vermelho e verde, mostra meninos brancos lendo, indicando a ausência de diversidade no universo escolar.

Figura 18 – *Poesias Infantis*, de Olavo Bilac (Francisco Alves & Cia., 1904)



Fonte: digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4694

Com o fim da escravidão e a migração de estrangeiros e brasileiros oriundos do campo, mesmo que esses indivíduos tivessem um acesso restrito à educação

³⁰ Francisco Alves & Cia.: fundada em 1854 por Nicolau Antônio Alves, direcionava suas publicações aos livros colegiais e acadêmicos, importados, na maioria dos casos. Francisco Alves, em 1882, amplia essa linha de publicações incorporando os livros didáticos feitos e editados por brasileiros, que, em meados de 1890, atingiu quase o monopólio do livro didático brasileiro (HALLEWELL, 2012).

formal em escolas, voltadas quase exclusivamente à população branca, fazia-se necessário introduzir conceitos nacionalistas e estabelecer a ordem na classe burguesa urbana, excludente e discriminatória. Bilac assim introduz o livro *Poesias Infantis*.

O autor deste livro destinado às escolas primárias do Brasil não quis fazer uma obra de arte: quis dar às crianças alguns versos simples e naturais, sem dificuldades de linguagem e métrica, mas, ao mesmo tempo, sem a exagerada futilidade com que costumam ser feitos os livros do mesmo gênero. O que o autor deseja é que se reconheça neste pequeno volume, não o trabalho de um artista, mas a boa vontade com que um brasileiro quis contribuir para a educação moral do seu país. Se, nas escolas, as crianças gostarem dos seus versos, o rimador das *Poesias Infantis* ficará satisfeito, e dará por optimamente empregados o seu tempo e o seu trabalho (BILAC, 1905, p. 2).

A produção literária brasileira para a infância pode ser dividida em quatro períodos. Para esse estudo, tomou-se como base o quadro elaborado pela pesquisadora Juliana Pádua de Medeiros, em sua recente tese³¹, em que a autora indica as principais características de cada período.

O primeiro, entre 1808 e 1919, se caracteriza pela introdução da literatura de infância no Brasil, por meio das traduções e adaptações de fábulas, contos de fadas, aventuras vindas do além-mar e uma tímida produção de textos nacionais que traziam a literatura como instrumento pedagógico, com certa tendência humanística, reforçando o moralismo, o civismo, a religiosidade e o nacionalismo enfatizando a vida rural. Figueiredo Pimentel e Olavo Bilac, já mencionados anteriormente, são os principais nomes desse período.

O segundo período, entre 1920 e 1969, é representado pelo surgimento de obras originais, autenticamente brasileiras, consolidando assim o surgimento do novo gênero literário dedicado ao público infantil. Vivenciando debates entre a tradição e o Modernismo³², a literatura de infância busca valores tradicionais,

³¹ *Trouxe a chave?: as materialidades do livro interativo analógico na literatura de infância, um convite a abrir as portas da percepção* (p. 184). O quadro *A literatura infantil no Brasil*, dividindo a produção nacional em quatro épocas: precursora (1808 a 1919), moderna (1920 a 1969), pós-moderna (1969 a meados de 1990) e contemporânea (meados de 1990 a atualidade).

³² O modernismo no Brasil foi um movimento artístico, cultural e literário que se caracterizou pela liberdade estética, pelo nacionalismo e pela crítica social, inspirado pelas inovações artísticas das vanguardas europeias como o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo e o surrealismo. Seu marco inicial foi a Semana de Arte Moderna, que se realizou entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo (Disponível em <https://www.todamateria.com.br/modernismo-no-brasil/>. Acesso 20/09/2022).

linguagem coloquial e valorização de problemas sociais, temas recorrentes do contexto histórico em análise e nas histórias escritas nesse período.

Monteiro Lobato aparece como um “divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o de hoje” (COELHO, 1985, p. 185). O autor rompe com as convenções estereotipadas e traz ao leitor uma literatura com heranças do passado, porém renovada e autêntica, fazendo um encontro entre realidade e linguagem brasileiras. Em 1920, a editora Monteiro Lobato & Cia. publica o primeiro volume de *A menina do nariz arrebitado*, ilustrado por Voltolino (Figura 19), cartonado, com dimensões de 30cm x 20cm, classificado como “Livro de Figuras”³³.

Figura 19 – *A menina do nariz arrebitado*, Monteiro Lobato (Monteiro Lobato e Cia, 1921)



Fonte: www.estantevirtual.com.br/livros/monteiro-lobato/a-menina-do-narizinho-arrebitado/1154057481

Inicialmente, as histórias da menina Lúcia eram publicadas na *Revista do Brasil* (SP) em capítulos. Seu sucesso arrebatador entre os pequenos leitores decorreu “pelo fato das crianças se sentirem à vontade dentro de uma situação

³³ Livro de figuras: classificação dada aos livros ilustrados. Por essa razão, o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado* foi incluído nas novas diretrizes da Escola Nova, que enfatizava a função da imagem nos livros infantis.

familiar, e *afetiva*, que era subitamente penetrada pelo *maravilhoso* ou *pelo mágico*, com a mais absoluta naturalidade” (COELHO, 1985, p. 187), o que fez Lobato dedicar-se sistematicamente a escrever livros para a infância, reunindo obras originais, adaptações e traduções repletas de releituras e (re)descobertas, cuja memória cultural e afetiva ganham vida em *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Além da sua produção literária, Lobato abre caminhos para que autores já consagrados escrevessem livro para crianças como Jorge Amado, Clarice Lispector, Graciliano Ramos e tantos outros, e eleva a produção de literatura para a infância a patamares de vendas e reconhecimento dentro do universo literário brasileiro (HALLEWEL, 2012).

Entre 1937 e 1946, sob o comando de Getúlio Vargas, é criada a Escola Nova³⁴. O Estado investe na educação, a escola primária torna-se obrigatória, a literatura de infância solidifica-se e, além de dar lições de bom comportamento integrando o espírito patriótico e nacionalista da época, mostra criatividade com uma linguagem próxima à oralidade, sem ser infantilizada, reproduz a “circunstância fundamental de transmissão de mensagens: o prazer de se comunicar e ouvir histórias” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 83).

Nas décadas de 1940 e 1950, o crescimento industrial e a urbanização incentivaram a modernização da sociedade brasileira, porém, sem mudanças significativas referentes à inclusão social ou à promoção da leitura. No entanto, o momento promoveu o aumento de produção, circulação e aquisição de bens de consumo e, entre eles, os bens culturais, como a indústria de livros, favorecendo também a produção de livros para a infância. Textos foram escritos em série, seguindo as exigências do mercado voltado para as classes médias. As temáticas nacionalistas e a pedagogia ainda são recorrentes nas histórias deste período. A vida rural, apesar de ser considerada decadente, em decorrência da industrialização acelerada, é idealizada de maneira metafórica em um local de sonhos, onde crianças e animais convivem e aventuram-se harmoniosamente.

³⁴ O grande nome do movimento foi o filósofo e pedagogo estadunidense John Dewey (1859-1952), para quem a educação é uma necessidade social. A Escola Nova foi um movimento de renovação do ensino especialmente forte na Europa, na América e no Brasil, na primeira metade do século XX, que ocasionou uma mudança significativa no ponto de vista intelectual brasileiro (in AZEVEDO *et al.*, 2010).

A literatura de infância, neste contexto, é considerada um bom negócio e é enriquecida com a modernidade, mesmo que ainda identificadas ao tradicionalismo e ao autoritarismo, visto que os adultos, nas histórias, são os que proporcionam a entrada e a saída deste mundo idealizado. Há também, nessa fase, o confronto entre a literatura fantástica e a realista. Havia a necessidade de conhecer a realidade e a verdadeira natureza do país e o caráter do povo brasileiro e assim, “combater” as mentiras da literatura infantil tradicional a ponto de ocorrer a proibição dos livros de Lobato nos colégios religiosos sob a alegação de que os livros instigavam a imaginação livre e criadora. Coelho diz:

Defendia-se o princípio de que os contos de fadas ou maravilhosos em geral, falsificavam a realidade e que seriam perigosos para a criança, pois poderiam provocar em seu espírito uma série de alienações como: perda de sentido do concreto, evasão do real, distanciamento da realidade, imaginação doentia etc. Dessa “caça às bruxas” resultou uma farta produção de livros estritamente reais, mas no geral medíocres ou nulos como literatura (1981, p. 204).

Segundo Coelho (1981), a literatura de infância, por causa da massificação, perdeu seu valor estético. Os livros literários destinados às escolas tornaram-se informativos, apresentando biografias, orientação profissional, novelas históricas, jogos didáticos, enciclopédias, uma literatura considerada fundamental para uma sociedade de consumo em expansão. A linguagem foi infantilizada, estereotipada, adocicada, em prejuízo do dinamismo lúdico. Por outro lado, a literatura infantil solidifica-se em seu universo mítico e criativo, e seus maiores expoentes – Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, Erico Verissimo e Menotti Del Picchia – rompem os laços de dependência às normas e padrões conservadores da escrita.

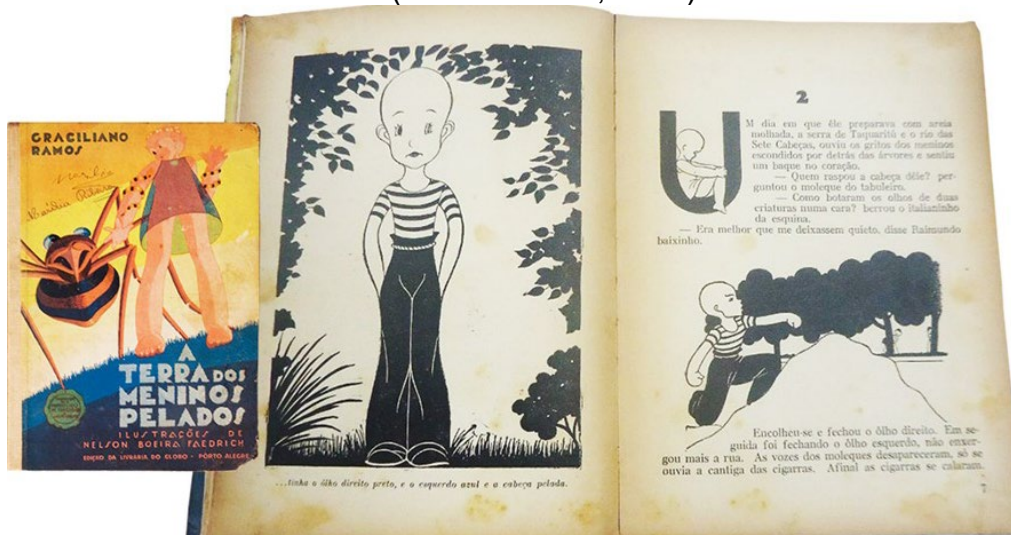
Com texto coloquial e projetos gráficos diferenciados, retomam, assim, o prazer de ouvir e contar histórias. As inovações no campo das artes e literatura, representadas pela Semana de Arte Moderna de 1922, influenciaram a literatura para crianças tanto na linguagem textual como na gráfica, contemplando temas nacionalistas e urbanos com mais liberdade no uso das palavras e traços. A pesquisadora Claudia Mendes, em sua tese, salienta:

Nas artes plásticas, o Manifesto Antropófago, publicado depois da Semana de 22, é um marco que expressa um importante aspecto do processo de modernização resultante do trânsito entre arte local e circuitos internacionais. Até então, a arte brasileira segue modelos canônicos das

belas artes europeias. Inspirados pelas vanguardas históricas, os modernistas brasileiros dão um passo além da mera transposição dos ideais europeus, e assumem suas identidades mestiças, valorizando a cultura popular local em diálogo com a modernidade numa proposta antropofágica (2016, p. 230).

Em *A terra dos meninos pelados* (Figura 20), ilustrado por Faedrich, as imagens em preto e branco, de página inteira, conduzem a leitura pelo ritmo das ilustrações (RAMOS, 2016).

Figura 20 – *A terra dos meninos pelados*, de Graciliano Ramos (Editora Globo, 1939)



Fonte: RAMOS (2016).

Para Lajolo e Zilberman,

a quantidade de textos novos, possibilitando a profissionalização do escritor, também fica claro o tipo de profissionalização facultada: a que adere à de obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando a pesquisa renovadora. O resultado (da profissionalização) levou ao menor reconhecimento artístico e à maior marginalização da literatura infantil, se comparada aos demais gêneros literários (1991, p. 87).

Nas décadas seguintes, 1950 e 1960, o cenário cultural nacional procura equiparar-se com as tendências vigentes na arte internacional: inclina-se à desnacionalização, diminuindo a importância temática do espaço regional. Lajolo e Zilberman destacam:

Esses novos fatos culturais repercutem em algumas características assumidas pela arte brasileira até o final dos anos 1950, como a tendência

geral à elevação do nível, que deveria patrocinar uma produção cultural comparável às nações desenvolvidas: uma arte de exportação, digna de um país próspero e em ritmo acelerado de modernização. Mas, como sucedia à indústria, que substituíra as importações pelo similar fabricado no Brasil, a arte copiava internamente modelos consagrados no exterior (1991, p. 94).

A Editora Abril publica *O Pato Donald* em 1950, período pós-guerra caracterizado pela invasão da indústria estadunidense no Brasil. Em busca de um padrão internacional de qualidade, a literatura de infância nega os temas nacionais e personagens como o caboclo e o índio, bem como os cenários brasileiros, substituindo-os por heróis colonizadores e cenários distantes da nossa realidade, visando novos mercados e investimentos de capitais internacionais (LAJOLO, 1991, p. 121).

Se de um lado, ao embarcar nesta ideologia desenvolvimentista, a literatura infantil perdeu suas características nacionalistas desenvolvidas nas décadas passadas, de outro, conquistou espaço no mercado, que passa a identificar a criança como consumidor e, conseqüentemente, como leitor imediato. A literatura infantil, popularizada e considerada cultura de massa³⁵, nas décadas anteriores, depara-se agora com o empenho pela retomada de valores nacionalistas.

Na final década de 1960, em maio de 1968, foi constituída a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), seção brasileira da International Board on Books for Young People (IBBY). Tem como missão promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens, em defesa do direito dessa leitura para todos, e, por meio de bibliotecas escolares, públicas e comunitárias, contribuir para a melhoria da educação e da qualidade de vida de crianças e jovens como valor básico para a educação e cidadania, bem como por associações e instituições que multiplicam os programas voltados ao fomento da literatura infantil.

Autores consagrados, entre eles Mario Quintana, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Clarice Lispector, inseriram-se neste promissor mercado do livro, o que elevou o prestígio e a qualidade perdidos nos anos anteriores com a invasão do estrangeirismo em nossa cultura.

Entre os anos de 1969 e 1990, considerado o terceiro período, segundo Medeiros, a abertura política, as novas tecnologias e os novos conceitos mais liberais

³⁵ "Comunicação dirigida a um grande público (relativamente numeroso, heterogêneo e anônimo), por intermediários técnicos sustentados pela economia de mercado, e a partir de uma fonte organizada (geralmente ampla e complexa)" (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 172).

na educação, tornam a literatura mais inquieta e questionadora. Artistas exploram a visualidade e o *design* torna-se elemento fundamental na criação e produção de livros de infância.

Falaremos do quarto período no capítulo 3 dessa dissertação, ao analisarmos as produções independentes dos primeiros anos do século XXI até os dias de hoje que exploram com mais intensidade as materialidades do livro.

2.2 DO LIVRO CONVENCIONAL AO EXPERIMENTALISMO GRÁFICO

A literatura de infância, a partir do final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970, torna-se mais crítica e contestadora; a temática é um Brasil urbano, seus impasses, suas crises, pobreza e injustiças, e também aborda temas mais intimistas e de conflitos emocionais dos personagens. Lygia Bojunga Nunes, que em 1983 recebeu o Prêmio Internacional Hans Christian Andersen³⁶ pelo conjunto de sua obra, e Sérgio Caparelli, indicam que as histórias internalizam na personagem infantil as várias crises do mundo social. Sem deixar a crítica social de lado, Marina Colasanti, Ana Maria Machado e Ruth Rocha, entre outros, dedicam-se também à ficção, com marcas renovadoras e um texto libertário.

A produção literária acompanha a chegada da era da imagem, o que estimula a produção de livros cujos projetos gráficos tornam-se mais audaciosos, aproximando-se do “livro de artista”, em que a materialidade transforma o livro em objeto de representação artística. Segundo Julio Plaza (1982), o livro de artista é criado como um objeto de *design*, visto que o autor se preocupa tanto com o conteúdo quanto com a forma e faz desta uma forma-significante. Ao explorar as potencialidades do código, o artista apresenta propostas lúdicas de leitura e interação.

Girão e Cardoso afirmam:

a leitura do objeto livro, diferencia-se do encadeamento próprio ao livro tradicional. Essa previsibilidade é descontinuada à possibilidade do aspecto simultâneo na sobreposição de páginas, no folhear o livro à espontaneidade intencional de re-visitar a página dupla anterior, o outrora, no agora da

³⁶ Prêmio concedido pelo International Board on Books for Young People, considerado o Prêmio Nobel da Literatura Infantil e Juvenil.

página dupla diante do olhante – em metamorfose, a caminho de visitar a página dupla posterior (2018, p. 111).

Completando esse pensamento, Linden diz que “por isso o espaço direito do livro aberto é particularmente investido com representações que estimulem a ligação da sequência” (2018, p. 83).

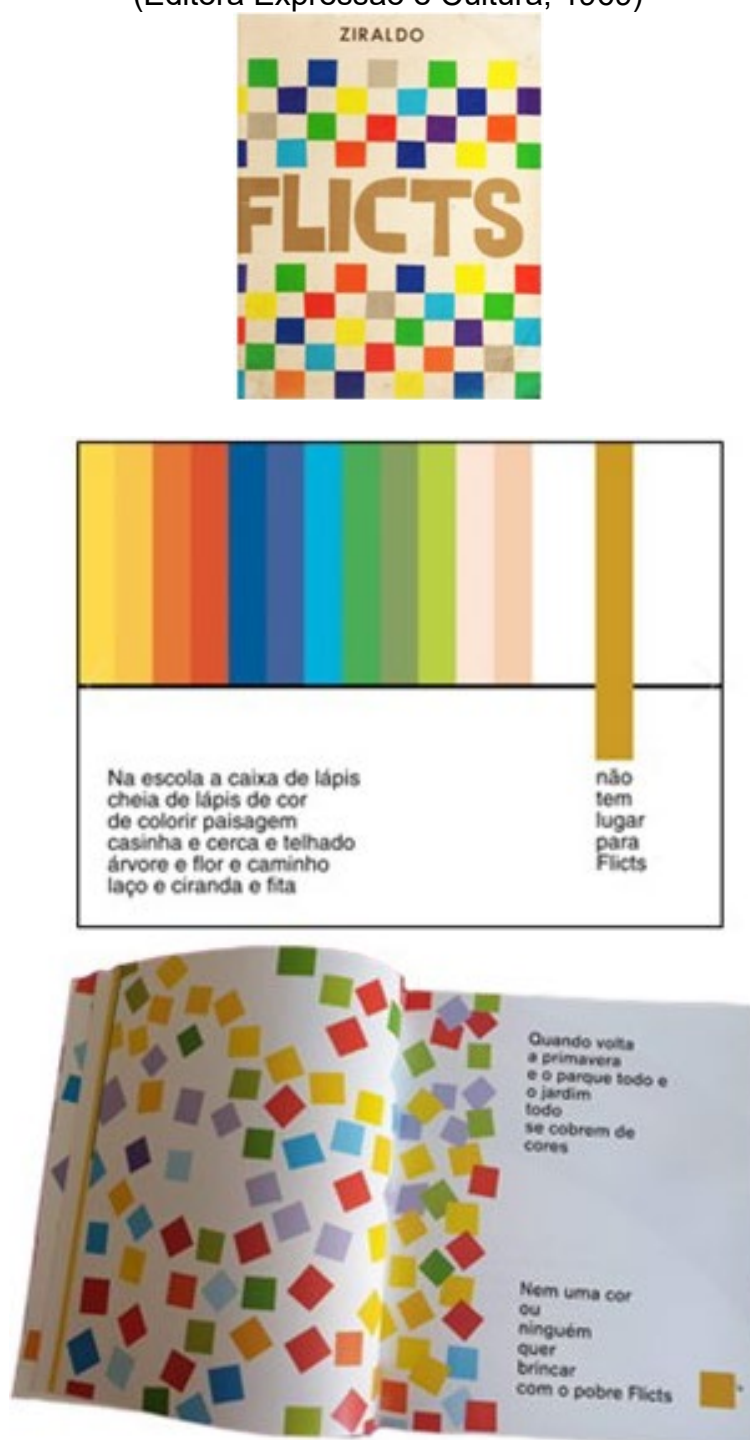
O aproveitamento das potencialidades, o códice, pode apresentar-se de diversas maneiras. Como observa Lajolo,

Os livros infantis brasileiros contemporâneos vão manifestar ainda outro traço de modernidade: a ênfase em aspectos gráficos, não mais vistos como subsídio do texto, e sim como elemento autônomo, praticamente auto-suficiente. [...] os livros infantis brasileiros contemporâneos têm o visual como o centro, e, não mais como ilustração e/ou reforço de significados confiados à linguagem verbal (1991, p. 127-128).

No caso de *Flicts* (Figura 21, página seguinte), do cartunista Ziraldo, lançado em 1969 (primeira edição), pela Editora Expressão e Cultura, há o aproveitamento da superfície da página dupla com imagens não figurativas e, sim, manchas gráficas coloridas que representa os personagens. *Flicts* é uma cor solitária e triste que busca a aceitação das outras cores. Procura a amizade do azul, amarelo, verde e outros tons do arco-íris, sem sucesso, acredita que não tem lugar na Terra. Porém, descobre que tem a cor da lua. O livro, com projeto gráfico inovador, propõe uma nova relação entre texto e imagem. Como num poema concreto, o caráter experimental e visual funde texto e imagem, de modo que a mensagem é transmitida de maneira não-linear e o espaço do suporte, o livro, também faz parte da narrativa.

Os livros infantis brasileiros contemporâneos vão manifestar ainda outro traço de modernidade: a ênfase em aspectos gráficos, não mais vistos como subsídio do texto, e sim como elemento autônomo, praticamente auto-suficiente. [...] os livros infantis brasileiros contemporâneos têm o visual como o centro, e, não mais como ilustração e/ou reforço de significados confiados à linguagem verbal (LAJOLO, 1991, p. 127-128).

Figura 21 – *Flicts*, de Ziraldo
(Editora Expressão e Cultura, 1969)



Fonte: pedagogiaufcg.blogspot.com/2013/08/ziraldo-e-sua-obra-flicts.html

Ida e Volta (Figura 22, à página 64), de Juarez Machado, lançado em 1976 pela Editora Agir, é considerado o primeiro livro brasileiro sem o uso do texto escrito, que inova o padrão da linguagem pictórica, já que a ilustração não é mais um mero

adorno, abrindo as portas para o reconhecimento dos ilustradores. A história é narrada por imagens e conta a trajetória de um dia na vida da personagem, desde o momento que ele sai de casa pela manhã, até que ele regresse no fim do dia. A linguagem metafórica e simbólica das pegadas deixadas pela personagem, estimula a leitura e a observação do leitor, que acompanha a caminhada atento aos detalhes que sugerem o perfil da personagem. A experimentação gráfica e textual é a nova “palavra de ordem” dessa geração de escritores. Conforme Nelly Novaes Coelho,

surgiram dezenas de escritores e escritoras, obedecendo a nova palavra de ordem: *experimentalismo* com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/segura por uma literatura inquieta/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que vive; questionando também os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada (1981, p. 214).

Em *Ida e Volta*, os diferenciais são a linguagem pictória e o inusitado tratamento que o artista dá à capa do livro.

A capa, elemento gráfico tão explorado na atualidade, tinha, em sua origem, o propósito de apenas proteger o miolo do livro. Até meados do século XIX, o miolo era protegido por uma sobrecapa, que se assemelhava a um embrulho, contendo apenas as informações impressas necessárias para a identificação do livro. As capas passaram a ser produzidas sob encomenda, manufaturadas em couro e metal, ricas em detalhes em ouro, prata e joias, porém, não continham informações. Por volta dos anos 1890, começaram ganhar importância no âmbito da comunicação pelas mãos criativas dos *designers*, que, influenciados pelos movimentos artísticos, instituíram mais uma função às capas: a comunicação, vinculada ao *marketing*. Projetos gráficos arrojados deram identidade visual às editoras, agregando valores estéticos e comerciais ao livro. Os *designers* começaram a dar a ela particular atenção ao *design* e pensar no livro como um todo, unindo a capa ao miolo (COSTA, 2020).

Juarez Machado vai mais além: valendo-se das possibilidades do livro enquanto um objeto, incorpora à capa de *Ida e Volta* mais uma função, a de contar a história. Para o pesquisador e professor Alan Powers,

A capa, sem dúvida cumpre um papel no processo de envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define

como objeto a ser apanhado, deixado de lado e talvez conservado ao longo do tempo (POWERS, 2008, p. 7).

Figura 22 – *Ida e Volta*, de Juarez Machado (Agir, 1976)



Fonte: Acervo pessoal.

Sem cortes ou experimentações na forma ou de materiais, o artista inclui a capa (lê-se capa e contracapa) no desenvolvimento da narrativa, transgredindo as regras do *design* tradicional.

Em 1986, Eva Furnari lança a coleção *Ping-pong*, pela Editora FTD S.A., formada pelos volumes *Quem cochicha o rabo espicha*, *Quem embaralha, se atrapalha* e *Quem espia, se arrepia* (Figura 23, página seguinte), também faz experimentos com a materialidade do livro, explorando o formato. Os três volumes brincam com o jogo da descoberta que, no manuseio das páginas, duas imagens se combinam, formando uma terceira; novas combinações, escolhidas pelo leitor, promovem outras cenas inéditas. O formato do livro é o elemento da materialidade que permite esse jogo de surpresas. O projeto é horizontal em que dois cadernos de oito páginas se abrem em direções opostas, para passarem a ilusão de páginas duplas ou espelhadas. Cada página possui uma ilustração que será completada com seu par, conforme o emparelhamento ou combinação livre das imagens.

Referindo-se a coleção, Mattos considera:

Ao manipular livremente os livros, o leitor tem a sua prerrogativa de produção de sentidos intensificada e seu poder de ação ampliado sensivelmente, alçando-se ao lugar de cocriador. E isso é possível de forma ainda mais plena quando o livro-objeto associa à sua tecnologia um componente universo ficcional que ativa o imaginário (MATTOS, 2017, p. 98).

Figura 23 – *Quem Espia Se arre pia*, Eva Furnari (Editora FTD, 1986)



Fonte: Acervo pessoal.

A partir dessa mudança estrutural e narrativa do livro infantil e juvenil, novos projetos foram sendo desenvolvidos com a proposta de o livro, além de ser um suporte receptor de palavras, ser utilizado e pensado como objeto com a função de fazer com que os elementos da materialidade agreguem valores à narrativa. Os livros, que até então eram pensados para os adultos lerem para as crianças, sofreram grandes mudanças estruturais, passaram a ser projetados graficamente

para a leitura autônoma do pequeno leitor. Os avanços tecnológicos propiciaram novas experiências e o universo da literatura infantil foi campo fértil para tais experimentos. Livros eletrônicos e novas possibilidades gráficas chegaram com propostas inovadoras, criando estratégias lúdicas, aliando *design*, texto e ilustração que, em harmonia, possibilitaram novas formas de leitura.

O pesquisador Luiz Carlos Girão aponta que, entre as décadas de 1980 e 1990, a ilustradora Ângela Lago acompanhou a evolução das artes gráficas propostas pela indústria nacional e produziu obras em que o código é usado, como ela mesma diz, como “terceira linguagem”, deslocando “o olhar do jovem leitor para as curvas e desvios provocados pela movimentação na dobra do livro” (2018, p. 115). Lago experimenta papéis-facas, elementos da encadernação, enfim, todas as ferramentas da materialidade para conduzir a leitura para além dos limites físicos do livro. No livro lançado em 1988 pela editora Miguilim, *A mãe da mãe da minha mãe* (Figura 24, página seguinte), com texto de Terezinha Alvarenga, Lago ultrapassa os limites da fisicalidade do livro para contar a história de uma menina de cinco anos que é chamada para conhecer a sua “bivó”. A utilização da faca especial, recortando portas em cada página, causa efeitos de tridimensionalidade e profundidade, o que torna a história cheia de mistérios e curiosidade ao movimento de virar a página, desvendando a próxima imagem através da fenda recortada. A menina percorre os cômodos da casa até encontrar a bivó no quintal e, depois de um susto, aos moldes do lobo mau, as duas se abraçam sorridentes.

Figura 24 – *A mãe da Mãe da Minha Mãe*, Angela Lago (Miguilim, 1988)



Fonte: Acervo pessoal.

Embora nesse período o foco principal tenha sido as imagens, os elementos constitutivos da materialidade também foram utilizados como meios para estimular novas formas de leitura.

Nesse breve passeio pela história da literatura brasileira no século XX, notamos um crescimento na produção de livros com projetos mais arrojados e lúdicos, em que os artistas ultrapassam os limites físicos do livro utilizando-se dos elementos físicos do próprio livro.

A literatura de infância nos anos pós-1990, quarto período, seguindo a divisão feita pela pesquisadora Juliana Pádua de Medeiros, ancorada pela explosão das tecnologias, reinventa-se e torna-se cada vez mais transgressora e audaciosa. “Supervaloriza as múltiplas linguagens, o diálogo com o leitor e a hipertextualidade” (MEDEIROS, 2022, p. 185).

Os *designers* conquistam o protagonismo dos projetos e são reconhecidos como coautores e autores das obras, muitos deles acompanhando a produção desde a criação até a prateleira da livraria ou na entrega direta nas mãos do leitor.

Como expoente dessa reinvenção no fazer livros, Angela Lago, já mencionada anteriormente, avança em direção ao novo século percorrendo sua trajetória como autora e *designer* atenta às novidades tecnológicas com peculiar criatividade.

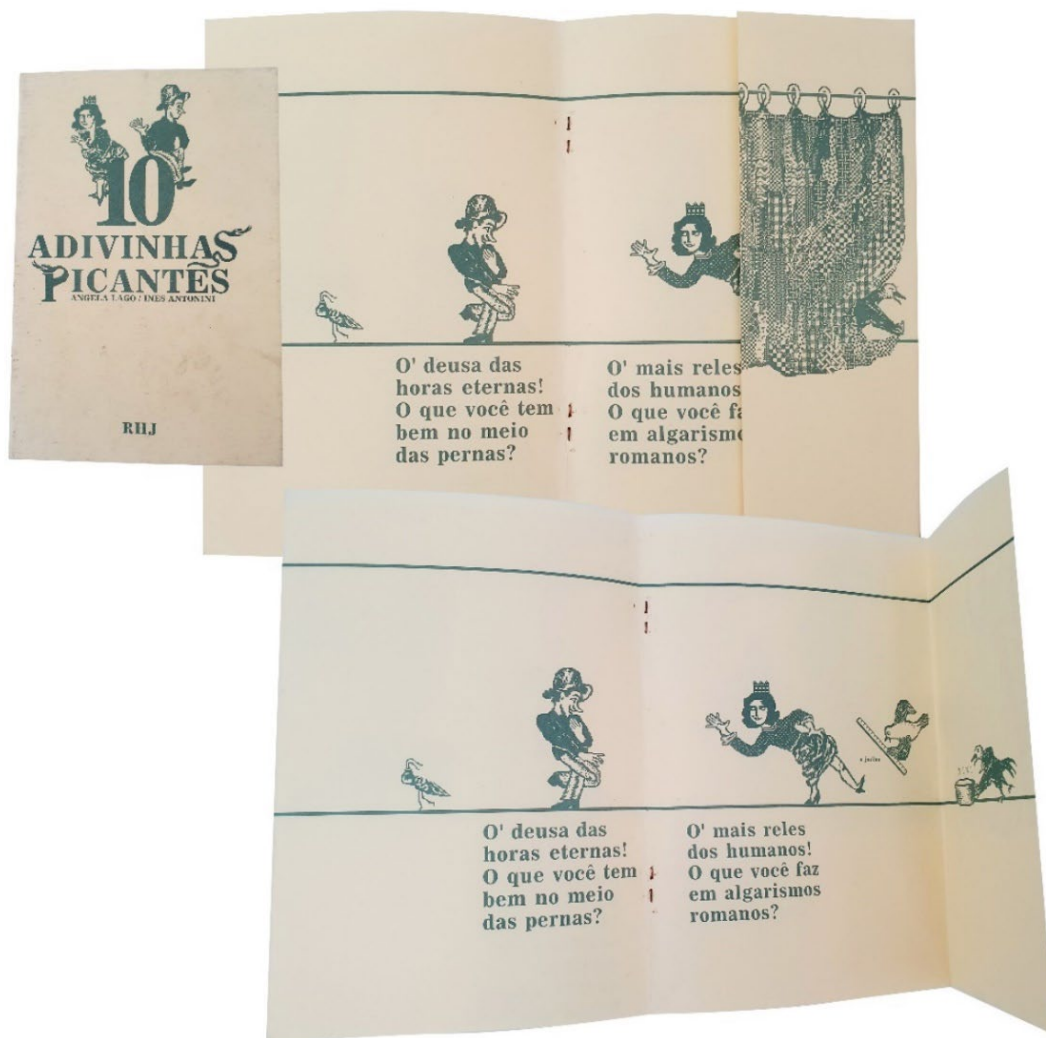
Moderniza o texto e utiliza as imagens, o desenho das letras e os elementos da materialidade do livro a favor do lúdico. Lago transforma o livro num objeto performático, no qual a leitura se dá através da manipulação, revelando cenas com ângulos de abertura de páginas recortes, dobras e reflexos provocados pela textura do papel.

Em *10 Adivinhas Picantes*, de 1990 (Figura 25, página seguinte), em parceria com Ines Antonini, editado pela RHJ Livros, as abas das páginas revelam as respostas das adivinhas lançadas numa competição entre as personagens, feminina e masculina. Numa referência às apresentações teatrais em tempos medievais,

O leitor é facilmente induzido a tomar parte do jogo de palavras “... o que é, o que é?” e, aventurar-se na condição de espectador, fora do palco, junto às personagens, a solucionar as adivinhas. O recurso da ilustração extrapola o conteúdo textual, através do amplo recontar. Detalhes como visão dos bastidores do palco, a movimentação das cortinas, representada pelo abrir e pelo fechar da aba da página e a inserção de elementos (bilhetes, pássaros, insetos) revestem a ilustração de significados que o texto verbal não menciona (CORDIOLI, 2001, p.104).

O abrir e fechar das dobras permite a identificação de vários planos, através dos quais se desenrola o enredo e provoca expectativa no leitor curioso que busca as respostas que resultam em risos. Na invocação “Só abrir se adivinhar as duas”, as autoras ditam uma regra que procura influenciar o comportamento do leitor, que pode segui-la ou infringi-la. O manuseio do livro, enquanto objeto, transforma o leitor num agente ativo da narrativa; um coautor. Essa coautoria decorre do fato de que o desenrolar da história está sujeito às regras desse jogo ou brincadeira literária, em que a “mão ativa da criança”, como define Walter Benjamin (2009, p. 74), é quem indica o ritmo e os caminhos a serem seguidos até o tão esperado “Fim”. Artista e pequeno leitor se encontram no universo da imaginação e da fantasia. O *designer* apresenta as ferramentas lúdicas para que a criança vença a parede ilusória entre a realidade e o maravilhoso (BENJAMIN, 2009).

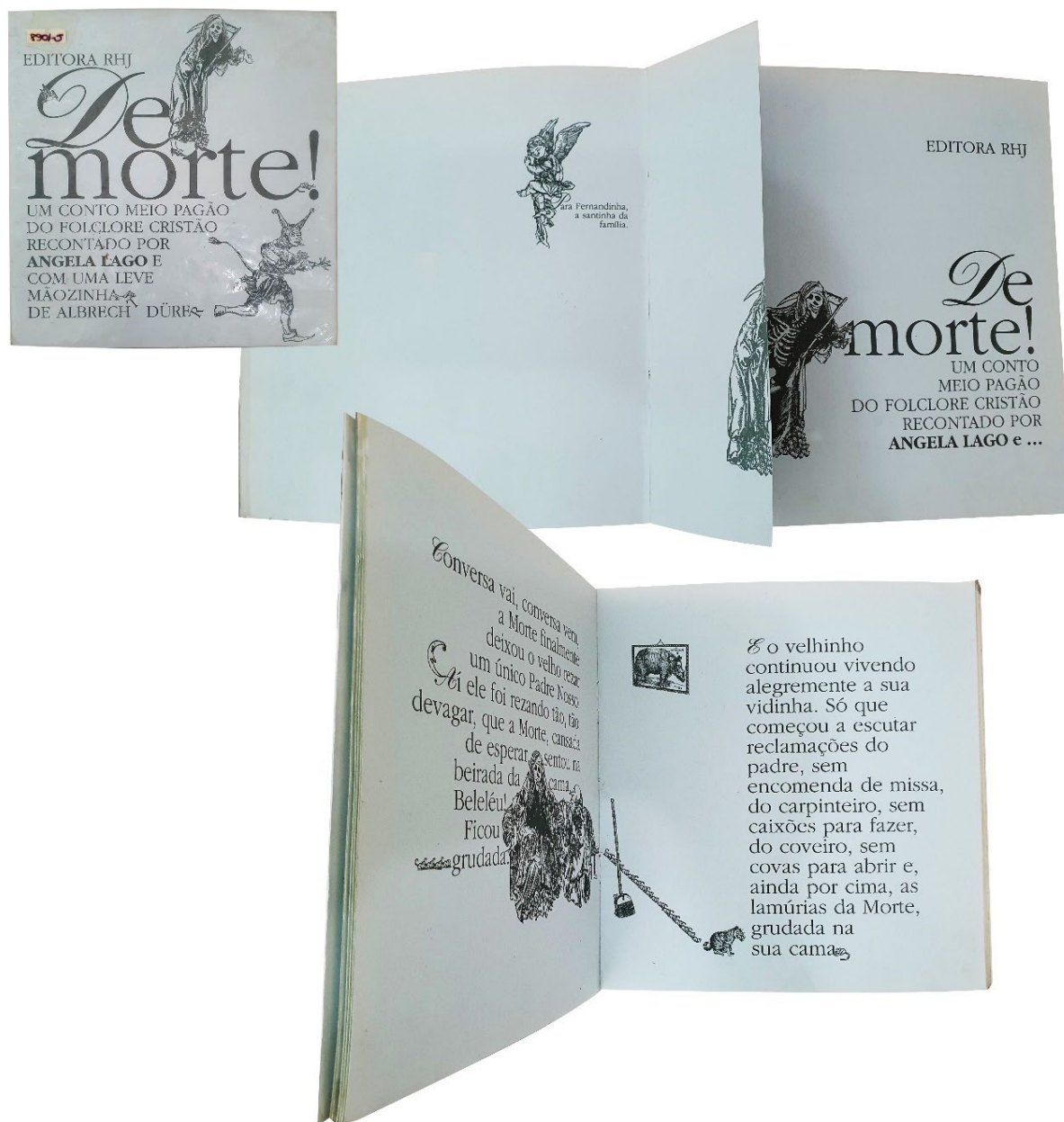
Figura 25 – 10 Adivinhas Picantes, Ângela Lago (RHJ Livros, 1990)



Fonte: Acervo pessoal.

No livro *De Morte!*, de 1992 (Figura 26, página seguinte), lançado pela RHJ Livros, Lago também transforma o livro em objeto performático. Sem dobras ou recortes, apenas com o manusear das páginas, a autora conta a história divertida de um velho malandro que engana a morte. As ilustrações, baseadas em gravuras de Albrecht Dürer, criam sensações de tridimensionalidade, conforme o ângulo de abertura das páginas. Novamente a interatividade se dá no manuseio, fazendo com que o leitor encontre o melhor ângulo de visão para adentrar no cenário onde se passa a narrativa.

Figura 26 – *De Morte*, Angela Lago (RHJ Livros, 1992)



Fonte: Acervo pessoal.

Já em *O personagem encalhado*, de 1995, da RHJ Livros (Figura 27, página seguinte), a autora joga com os elementos que constituem a materialidade do código, abordando o próprio fazer artístico. O grampo e a calha do livro são determinantes para o desenrolar da história, em que a personagem, presa no grampo, ou desvencilhando-se das dobras das páginas duplas, tenta libertar-se do pequeno livro (15cm x 14cm).

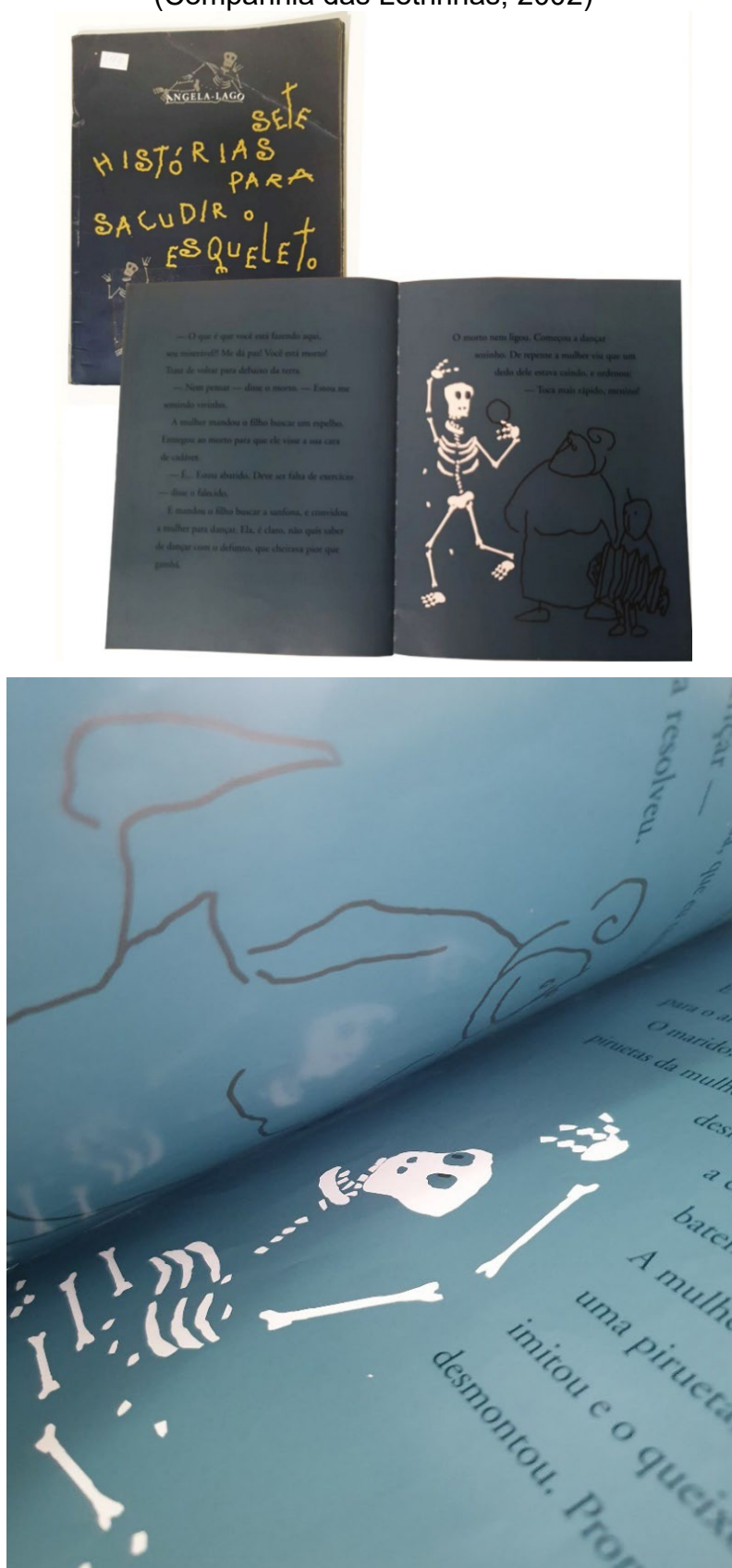
Figura 27 – *O Personagem Encalhado*, Angela Lago (RHJ Livros, 1995)



Fonte: Acervo pessoal.

Em Sete histórias para sacudir o esqueleto, de 2002 (Figura 28, página seguinte), Angela Lago busca casos de assombração na tradição popular brasileira e recria sete narrativas com texto e ilustrações bem-humorados. Os desenhos, com traços trêmulos e sem preenchimento de cores sobre fundos escuros, aliados ao brilho do papel, criam reflexos conforme o posicionamento das páginas espelhadas e sugerem o assombro despertado pela leitura. Lago explora a materialidade do papel couchê-brilhante, papel offset revestido com um composto de produtos químicos com a finalidade de proteger as fibras e deixar a folha mais brilhante. Esse tipo de papel, por refletir mais luz poderia atrapalhar a leitura, porém, aqui é usado justamente por essa “qualidade”. Lago explora o reflexo, como mostra a figura a seguir, fazendo o desenho do esqueleto do marido refletir na página ao lado sobre a imagem da viúva, dançando com ela. Na contrapartida do “bom” *design*, Lago, com sua criatividade e conhecimento técnico, transgride as regras e cria novas formas de percepção.

Figura 28 – *Sete histórias para sacudir o esqueleto*, Angela Lago (Companhia das Letrinhas, 2002)



Fonte: Acervo pessoal.

Artistas, *designers*, engenheiros do papel³⁷ e escritores materializam ideias em livros com soluções gráficas e narrativas criativas que se completam e se complementam. Os projetos editoriais destinados ao público infantil, cada vez mais audaciosos, aproximam as artes visuais ao universo editorial. Segundo Pinheiro (2019), o projeto gráfico-editorial é formado pelo texto escrito, ilustração e projeto gráfico. Essa inter-relação de elementos é uma das características fundamentais da literatura destinada às crianças.

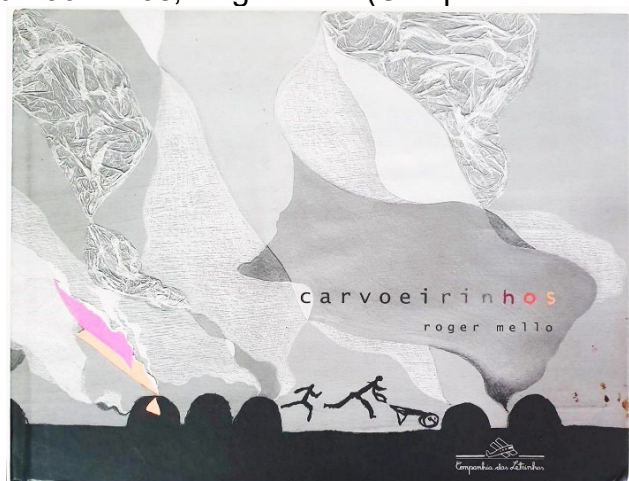
Quando se trata dos livros literários para crianças, a materialidade tem ganhado relevante função, por fazer parte, em muitas obras, da narrativa contada. Ela é definida pelos elementos que constituem o projeto gráfico de um livro: tamanho, formato, tipo de papel, tipologia e diagramação do texto escrito e das ilustrações nas páginas (PINHEIRO, 2019, p. 71).

Os cada vez mais sofisticados e audaciosos projetos gráficos dos livros-objeto da literatura de infância enriquecem a narrativa, compondo diversas camadas de significado, e envolvem profissionais de diversas áreas como editores, escritores, *designers*, ilustradores, impressores, enfim, uma equipe interdisciplinar.

Autores ilustradores, como o premiadíssimo Roger Mello, escritor e ilustrador, vencedor do Prêmio Internacional Hans Christian Andersen em 2014, na categoria Ilustrador, trabalha o livro como um todo, utilizando-se do suporte para compor e enriquecer a narrativa. Em *Carvoeirinhos*, (Figura 29, página seguinte), editado pela Companhia das Letrinha em 2009, Melo utiliza cortes e papéis especiais na criação de uma grande labareda de fogo, denunciando o trabalho escravo no Brasil. Nessas páginas, podemos sentir o calor desse fogo através do uso de recortes, cores e papéis especiais, elementos da materialidade que unem forma e conteúdo num tom de dramaticidade.

³⁷ Engenheiros do papel: *Designer* que desenvolve mecanismos interativos, tridimensionais, móveis ou retráteis de papel. Apesar dessa atividade ser originária na Idade Média, o termo *engenharia o papel* foi cunhado sob esse conceito somente na década de 1960 (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=inRFP_p67Dc. Acesso em 26/10/2022).

Figura 29 – *Carvoeirinhos*, Roger Melo (Companhia das Letrinhas, 2009)



Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br>

Uma categoria muito apreciada pelas crianças são os livros com “segredos”, com partes secretas a descobrir. A liberdade na escolha de quando levantar as abas ou seguir na investigação dos detalhes faz com que o pequeno leitor desenvolva autonomia e confiança em suas decisões, como comentado no capítulo anterior, nas palavras de Perrotti (1986) e Brougère (1997).

No ano de 2017, os artistas Augusto Massi e Daniel Kondo, autores de *Monstros do Cinema* (Figura 30, página seguinte), editado pela SESI-SP Editora, receberam o prêmio na categoria Melhor Livro-Brinquedo, premiação anual feita pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ).

Figura 30 – *Monstros do Cinema*, de Gustavo Massi e Daniel Kondo, (SESI-SP Editora, 2016)



Fonte: Acervo pessoal.

O livro apresenta uma seleção de 11 monstros do cinema e um levantamento histórico desses personagens. O projeto gráfico propõe um jogo visual aberto, com páginas cortadas em três partes, o que permite múltiplas leituras e combinações de imagens. O jogo com recortes é um dos instrumentos interativos mais antigos encontrados em livros infantis (PAIVA, 2013). Cada monstro é desenhado na página direita e, na esquerda, seus nomes, separados em sílabas, acompanhando os cortes. Nas páginas iniciais, entramos no clima do cinema: sobre um fundo preto, um foco de luz com o título do livro aumenta à medida que passamos as páginas até um grande *zoom*, aproximando e cortando as palavras. As páginas seguintes indicam as regras do jogo, que podem ser lidas na forma inteira da página ou montadas, virando cada corte, aleatoriamente. Todas as variações formam frases com sentido de leitura.

Começa o jogo. Monstros nas suas formas originais ou criadas pelo leitor vão surgindo a cada virada de página ou partes delas. Dos 11 monstros, pode-se criar uma infinidade de formas e palavras.

O livro com o formato retangular (17,2cm x 31cm), tem capa flexível e em papel Duo Design, com gramatura de 300g/m², e as páginas do miolo, em couchê fosco 210g/m², têm costura aparente e não são coladas à capa, o que permite que as páginas abram sem causar o volume recorrente na abertura dos livros com lombada. A grande orelha deixa a capa mais resistente ao manuseio, além de abrigar, quando aberta, uma grande ilustração de uma sala de cinema repleta de monstros assustados. A empatia já começa nessa cena, pois sugere que os monstros estão assustados com as novas criaturas criadas pelos leitores. As 52 páginas do livro se multiplicam, pois cada personagem se desdobra em outros. A criação fica por conta do leitor que joga com combinações variadas nas partes dos corpos dos personagens.

Tanta ousadia só é possível com uma estreita relação entre a escrita e a arte. E é nesse território, materializado pelo *design*, que se restabelece à escrita a sua propriedade de objeto desenhado e à arte a sua visualidade integrada ao texto (JUDAR, 2016). De forma nada convencional, o *design* do livro apresenta novas formas de percepção e interação com a materialidade do código, interrompendo, por vezes, a linearidade do suporte, propondo novos significados à narrativa.

Para transitar nesse território – entre a palavra e a imagem –, com mais liberdade e ousadia, muitos artistas contemporâneos optam por produções independentes³⁸ ou associam-se a pequenas editoras, a fim de participarem de toda cadeia de produção do livro, desde sua criação até sua publicação, experimentando modos diferentes de métodos de produção em série.

38 A categoria da independência pode ser caracterizada ou analisada a partir dos indicadores como tamanho da editora (quantidade de empregados, integrantes; faturamento; a nacionalidade do projeto; a proposta estética; o organograma (postos de trabalho); os circuitos de comercialização; as instâncias de agrupamento; a presença em feiras de livros; a inscrição dos livros com registro de ISBN; entre outras variáveis que servem para caracterizar empreendimentos editoriais. (Livros para infâncias diversas: onze casos de editoras independentes da Argentina e do Brasil, Seção Temática: Edição independente. Estud. Lit. Bras. Contemp. (62), 2021 <https://doi.org/10.1590/2316-4018624>. Acesso em 15/10/2022)

3 BRASILEIROS CADA VEZ MAIS SEM LIMITES

Num breve passeio pela produção de livros artesanais ou editados de forma independente no Brasil, iniciada nos primeiros anos do século XX, verifica-se a importância dessa prática na divulgação de novos autores, artistas e *designers* nacionais e internacionais. A partir dos anos 1930, o livro editado no Brasil começou a ser visto também pelo seu aspecto gráfico e artístico. Editores como Monteiro Lobato, Octalles Marcondes Ferreira, José Olympio e José de Barros Martins Fontes contribuíram para elevar a qualidade das edições nacionais. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a modernização dos sistemas produtivos na área gráfica, audaciosos editores, escritores e *designers* passam a assumir várias funções na cadeia produtiva do livro. Surgem as pequenas editoras³⁹ especializadas em produzir obras de tiragem restrita, principalmente a poesia, cuja importância cultural estava vinculada ao aspecto gráfico, pois tratava o livro como um objeto de arte.

Creni diz:

Em suas publicações (editores independentes), ficavam atentos a todos os detalhes que compunham o livro, desde a folha de rosto até o colofão⁴⁰. Preocupavam-se, sobretudo, com a qualidade do livro enquanto objeto artístico e intervieram na forma gráfica do texto, imprimindo manualmente suas próprias edições, numa tentativa de recuperar o livro como objeto artesanal (2013, p. 17).

O artesanato permite um envolvimento global da produção devido ao ritmo lento e orgânico e ao caráter totalizante, contrapondo-se à rapidez e a fragmentação do processo industrial (BENJAMIN, 1985). O gosto pelo trabalho minucioso, o “botar a mão na massa”, é um dos motivos que impulsionam o artesão ou o fazedor de livros⁴¹ a participar de toda a cadeia de produção, colocando um pouco de si, de sua

³⁹ João Cabral de Melo Neto, *O Livro Inconsútil* (Barcelona, 1947-1953), Manuel Segalá, da Philobiblion (Rio de Janeiro, 1954-1957), Geir Campos e Thiago de Mello, *Edições Hipocampo* (Niterói, 1951-1953), Pedro Moacir Maia, *Edição Dinamene* (Salvador (1950-1979), Gastão de Holanda, *O Gráfico Amador*, Mini Graf e Editora Fontana (Recife e Rio de Janeiro, 1954-1984), Cleber Teixeira, Noa Noa, Florianópolis, em funcionamento desde 1965) (CRENI, 2014, p. 16).

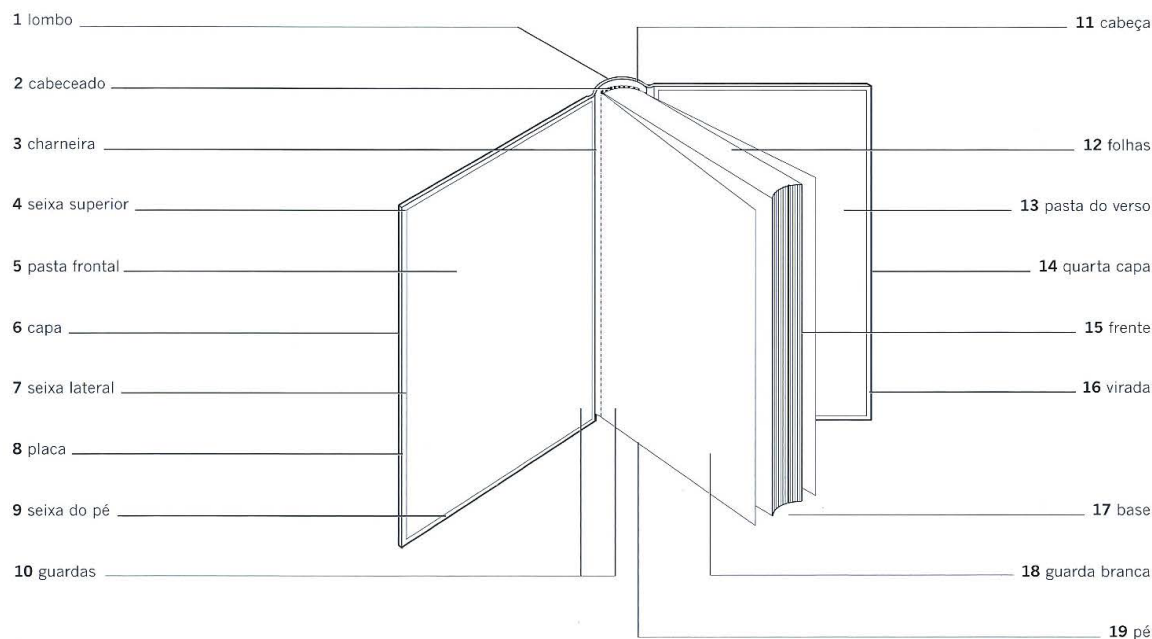
⁴⁰ Inscrição relativa ao autor, lugar de publicação e data da edição de uma obra, que se colocava nos manuscritos medievais que permanece como prática até os dias de hoje (Disponível em <https://www.dicio.com.br/colofao/> Acesso em 9/10/2022).

⁴¹ Fazedor de livros: profissional que concebe a obra de uma maneira articulada, projetando imagem e *design* como estruturadores da ideia do livro Fonte: Juliana Pádua Medeiros entrevista Aline Abreu. “Escritores. Ilustradores. Fazedores de livros?” (21/05/2021. Disponível em <https://cult.1y/mmWhXAd>. Acesso em 17/10/2022).

subjetividade em cada momento da construção. Esse entendimento do “todo” faz com que o artista ultrapasse os limites físicos do livro e apresente ao leitor possibilidades diversas de interação. Os livros “não são somente lidos, são cheirados, tocados, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-estrutural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos” (PLAZA, 1982, não paginado). O livro é muito mais que uma interface entre o leitor e o conteúdo; suas materialidades dialogam com o corpo e, como salienta Medeiros (2022), essa interação, como ato performativo, aciona novos processos. Esse engajamento é proporcionado pelo *designer*, que pensa na forma do livro, que, por meio de sua materialidade, fornece um ponto de contato físico com o leitor e afeta a maneira como ele recebe a mensagem impressa (AMBROSE; HARRIS, 2009).

Soberano em seu reinado durante séculos, como suporte para palavras escritas e difusor de conhecimento, o livro impresso tem suscitado discussões sobre seu poder de proporcionar experiências que vão além do entendimento das imagens e das palavras, muitas vezes sem gozar de acessórios ou recursos gráficos que se sobrepõem aos elementos estruturais que o compõe, apresentados na figura da página seguinte (Figura 31). Tais elementos fazem parte da materialidade do livro enquanto suporte da mensagem.

Figura 31 – Elementos estruturais de um livro



O volume do livro

1 lombo lombada de um livro, onde as páginas são grampeadas, coladas ou costuradas (dependendo do tipo de encadernação usado).

2 cabeceado pedaço de tecido (algodão ou seda) colorido e colado na parte interna (pé e cabeça) da lombada em um livro de capa dura.

3 charneira tira de pano ou de couro que se aplica ao longo do encaixe do livro a fim de formar a guarda-espelho.

4 seixa superior projeção da capa dura que se estende para além do refil final da cabeça do livro.

5 pasta frontal frente da capa dura formada por uma placa de cartão, parte do material de revestimento e uma folha da guarda.

6 capa revestimento de papel, cartão ou outro material que é colado, grampeado ou costurado ao miolo do livro.

7 seixa lateral projeção da capa dura que se estende para além do refil final da frente do livro.

8 placa pedaço de cartão formador das pastas da capa dura.

9 seixa do pé projeção da capa dura que se estende para além do refil final do pé do miolo do livro.

10 guardas folhas de papel encorpado (120 g/m² ou mais) dobradas, formando quatro ou oito páginas, sendo uma colada na placa de cartão na frente e outra no final do livro de capa dura. A finalidade é prender o miolo à capa dura.

11 cabeça superfície superior do miolo do livro.

12 folhas conjunto de duas páginas geralmente numeradas com algarismo ímpar na frente e par no verso.

13 pasta do verso quarta capa do livro de capa dura formada por uma placa de cartão, parte do material de revestimento e uma folha da guarda.

14 quarta capa verso da capa do livro.

15 frente borda frontal do livro.

16 virada também denominada debrum. Trata-se da porção do material de revestimento da capa dura que recobre as bordas das placas de papelão que formam as pastas.

17 base parte inferior do miolo do livro.

18 guarda branca folha sem impressão, mas que faz parte do caderno impresso.

19 pé superfície inferior do livro.

caderno (não consta da ilustração acima) folha impressa e dobrada, em múltiplos de quatro páginas para formar uma seção de livro.

Fonte: HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II: como criar e produzir livros*. 2. ed. São Paulo: Rosari, 2007.

O processo de *design* de um livro está diretamente interligado à produção e à manufatura, isto é, como ele será construído fisicamente. No decorrer dessa pesquisa, observamos que todo livro é um objeto e que, para ser produzido, teorias e práticas devem estar presentes no processo. Para a autora Lygia Bojunga, essa relação vai além do “saber” e do “fazer”, ela perpassa também pela área dos sentimentos e das emoções. No livro *Feito à mão*, a autora expressa sua relação de afeto e intimidade com o livro:

Na convivência que toda a vida eu tive com LIVRO, curti meu amor por ele de várias maneiras. Mas, durante o projeto Feito à Mão, quando eu pensava ou dizia, estou fazendo um livro, eu sentia mais do que quando, antes, eu dizia que estava fazendo um livro. Sabe por que, não é? É que eu me sentia literalmente “metendo a mão” no LIVRO, e isso me dava uma sensação de – como é que eu vou te explicar? – uma sensação de mais intimidade com ele, é isso. Uma relação que já era tão rica se enriqueceu ainda mais (BOJUNGA, 2008, p. 40).

Nessa linha de pensamento – ou sentimento – Jorge Luis Borges (2011, p. 7) salienta que o “livro é uma extensão da memória e da alma”. Sendo assim, como foi mencionado anteriormente nesta pesquisa, à página 17, “é preciso valer-se também dos sentimentos” para que as marcas do esforço físico e emocional dos artistas envolvidos sejam impressas na elaboração de um livro. Ora movidos pelo coração, ora pela intuição, o estímulo é visceral e passional, e Haslam afirma que o *design* expressivo é raramente definitivo ou inteiramente racional. E acrescenta:

Ele (o design) é frequentemente lírico, não se destina a transmitir significados para a mente, mas propõe questionamentos e convida à reflexão. Essa abordagem contempla o conteúdo como um ponto de origem, a partir do qual se deve fazer uma interpretação. Ela pode ser comparada na música à relação entre compositor e cantor – escalando o autor como compositor e o designer como cantor. O designer adiciona à obra sua interpretação pessoal (HASLAM, 2007, p. 27).

No universo da literatura de infância, os *designers*/artistas/fazedores de livros da atualidade, transitam entre os campos do empírico e da técnica e, na contramão da modernidade e da evolução das novas tecnologias, buscam o processo de produção artesanal, retornando, de certa maneira, aos primórdios da produção gráfica, desautomatizando o uso trivial das materialidades (MEDEIROS, 2022, p. 231). Essa manufatura permite que os elementos estruturais componentes do livro sejam ressignificados, indo além das suas funções físicas.

3.1 LIBERDADE DE CRIAÇÃO: ARTISTAS INDEPENDENTES DO SÉCULO XXI “METENDO A MÃO” NO LIVRO

Como vimos nos capítulos anteriores, a literatura infantil oferece um vasto campo para experimentações e inovações no que se refere ao *design*. Novos significados para os elementos físicos estruturais do livro estão presentes nos projetos autorais, principalmente nos artesanais contemporâneos. Fazedores de

livros, individualmente ou cancelados por pequenas editoras, criam projetos arrojados, que oferecem novas formas de relação com o livro, projetando novas experiências de leitura. Vale ressaltar que esses projetos produzidos artesanalmente podem conjugar diferentes formas de acabamentos (costura japonesa, costura francesa, dobras variadas, concertina etc.), materiais (tecido, madeira, acetato etc.) com de diferentes tipos de impressão (serigrafia, risografia, digital, carimbo etc.) para a reprodução em pequenas tiragens⁴². Nos projetos artesanais não existe limites. Os elementos estruturais são usados de forma transgressora e passam a ter outros significados e funções.

As funções, segundo as tradições e regras do *design*, ficam bem definidas quando o conceito de livro é ser apenas um suporte para a mensagem, porém, quando tratamos de significados, abordar separadamente cada elemento torna-se uma tarefa difícil. Desafiando a crítica literária contemporânea e as próprias regras do *design*, fazedores de livros de infância potencializam a “intermedialidade do suporte ao denunciar sua materialidade enquanto infinitude de criação dentro de uma finitude formal” (GIRÃO; CARDOSO, 2018, p. 119).

Destacamos alguns exemplos de livros artesanais e ou editados por pequenas editoras que contemplam essas características transgressoras quanto ao formato e utilização dos elementos estruturais.

Ovo / Galinha (Figura 32, páginas seguintes), de Stella Elia, editado em 2021 pela BabaYaga Editora⁴³, questiona: “quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha?”. O projeto gráfico, criado pelo coletivo, brinca com os questionamentos da autora propondo uma leitura em várias direções, deixando a cargo do leitor a direção a seguir: da direita para esquerda, esquerda para direita, pelo meio, numa alusão aos questionamentos sobre início da vida. Enfim, esse livro não tem começo, nem meio,

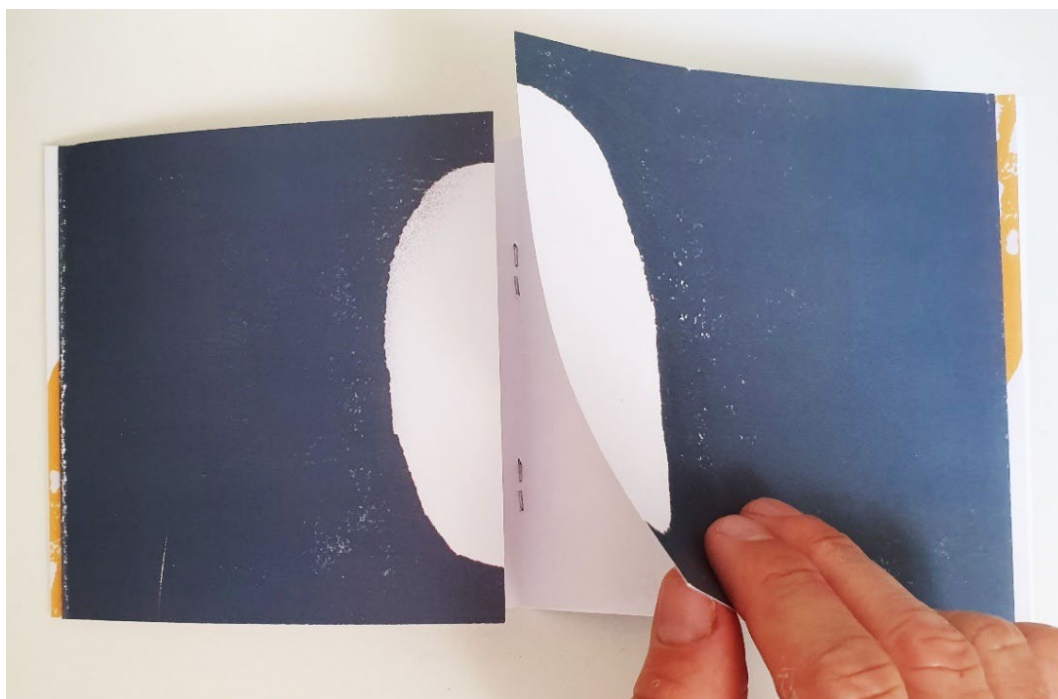
⁴² Tiragem: quantidade de exemplares impressos. Baixa tiragem: até 500 impressões; de 500 a 1.000, média tiragem; mais de 1.000 corresponde a alta tiragem.

⁴³ Babayaga: coletivo de criação literária e brinquedos de papel que reúne cinco autores com diferentes experiências no campo editorial e da educação. São ilustradores, *designers* e profissionais na área de leitura, artes e linguagens. Após três anos de investimento no processo de escrita, o grupo decidiu dar vida às suas produções. Os primeiros livros e zines que chegam ao público de pequenos leitores e aficcionados por literatura para crianças demandaram cuidados gráficos especiais, pois, ao lado da impressão tradicional, o coletivo também explora a manufatura artesanal, através de dobras, recortes e costuras. Isto conduz a um trabalho com baixas tiragens (<https://loja.casabayaga.com.br/sobre-nos-pg-61e01>).

nem fim. Ele quebra o sentido linear da leitura. É um livro de dimensões pequenas (13cm x 13cm) e, segundo Romani (2011, p. 10), “o formato, associado ao tamanho tem a capacidade de expressar sensibilidade, por exemplo: livros menores expressam sutileza e delicadeza”. As capas, elemento estrutural (capa e contracapa), apontam o sentido da leitura. Elas foram projetadas ao contrário e, quando posicionadas para a leitura, a outra capa e uma parte do miolo ficam de cabeça para baixo. A dobra central (calha) também assume a função de capa quando indica o início de uma outra narrativa que procura trazer a resposta para o questionamento, no movimento de abrir abas ou a quebra do ovo.

Figura 32 – *Ovo / Galinha*, de Stella Elia (BabaYaga, 2020)





Fonte: Acervo pessoal.

As três formas de leitura formam um moto contínuo, cujo movimento circular não tem começo nem fim.

Também da BabaYaga, o livro *Maia e Mia*, de Debora Barbieri e Vanessa Prezoto (Figura 33, página seguinte), premiado pela Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio 2019 com o selo Seleção, conta a história de uma gatinha e um menina que adoram brincar com caixas. Em um jogo entre palavras e imagens, a narrativa se desenrola dentro de uma caixa quadrada, de 18 cm. A capa do livro dá essa dimensão. Feita com papel craft e com abas que, quando fechadas, embalam as personagens. Tanto a narrativa, quanto a estrutura da capa fazem com que as personagens e o leitor transformem um pedaço de papelão em brinquedos, que justifica o que Benjamim (2009) afirma ao dizer que é o ato de brincar que cria o brinquedo.

Figura 33 – *Maia e Mia*, de Debora Barbieri (BabaYaga, 2018)



Fonte: Acervo pessoal.

O livro *Pé de quem?*, de Tati Rivoire, editado pela DagoiaLivros⁴⁴ (Figura 34, páginas seguintes), usa a capa como diferencial. No formato 12cm x 12cm, a capa é composta pelas duas capas externas, cartonadas, e as duas capas internas, que se desdobram numa concertina com seis faces, onde estão impressas pegadas de

⁴⁴ DagoiaLivros: Editora independente que produz livros com projetos gráficos diferenciados. Em suas publicações, a liberdade do *design* não tem limites. Desde a escolha do papel, do formato, até as técnicas utilizadas, todos os detalhes nos fazem vivenciar experiências inusitadas (Disponível em <https://www.tatirivoire.com.br/dagoia>. Acesso em 20/10/2022).

animais. O miolo é destacado da capa, permitindo a brincadeira de adivinhação. O livro é produzido artesanalmente, com as impressões das pegadas na concertina feitas na técnica *stencil*⁴⁵. Na primeira tiragem (100 exemplares), as impressões do miolo foram feitas em impressora jato de tinta. Atualmente, o livro conta com impressão digital do miolo, mas mantém as características artesanais na confecção da capa. A produção artesanal permite um *upgrade* nas etapas de confecção do livro, conforme a necessidade e o custo. As páginas têm abas que escondem a resposta da charada. Como em *10 Adivinhas Picantes* (1990), de Angela Lago, é o leitor que dá o ritmo da leitura. O manuseio do livro, enquanto objeto, leva à leitura do texto e à compreensão da mensagem, o que gera interação e estimula a curiosidade, transformando o pequeno leitor em um agente ativo da narrativa, como um coautor (BENJAMIN, 2009), pois a descoberta de um bicho aguça a curiosidade em saber de quem é o próximo pé. Na quarta capa de um de seus livros, a *designer* da editora escreve: “A criança lê enquanto brinca e a DagoiaLivros brinca enquanto faz.”

Figura 34 – *Pé de Quem?*, Tati Rivoire (DagoiaLivros, 2017)



⁴⁵ *Stencil*: método de impressão que consiste em estampar desenhos passando a tinta para uma superfície através de um estêncil (Disponível em <https://www.domestika.org/pt/blog/7209-o-que-e-stencil-e-quais-sao-as-origens-da-tecnica>. Acesso em: 21/10/2022).



Fonte: Acervo pessoal e <https://www.tatirivoire.com.br/>. Acesso em 18/10/2022.

Como podemos perceber, as materialidades podem induzir a forma como um livro pode ser lido.

O livro *A Tromba* (Figura 35, nesta e na página seguinte), de Tino Freitas e Debora Barbieri, lançado em 2019 pela BabaYaga, também ilustra essas colocações.

Figura 35 – *A Tromba*, Tino Freitas e Debora Barbieri (BabaYaga, 2019)





Fonte: Biblioteca Amarela (Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0WpmxkKA6_M. Acesso em 20/10/2022).

O livro tem formato de 8cm x 12cm quando fechado, medida que corresponde ao tamanho do rosto de uma criança, e 12cm x 112 cm quando a concertina é aberta. Um elástico, além de prender o livro fechado, permite que a criança *vista* o livro, formando uma tromba. Segundo Débora Barbieri, *designer* responsável pelo projeto gráfico, nem sempre o leitor “obedece” a ordem de leitura proposta. Após vários estudos e discussões junto ao coletivo, o grupo percebeu que a manipulação e as leituras em várias direções estimulam o leitor a adquirir intimidade com o papel e aguçar outras possíveis brincadeiras com o texto, como ler a história ao contrário, por exemplo. As materialidades do livro-objeto, principalmente o rompimento de regras, possibilitadas pelo trabalho artesanal, podem conduzir a uma leitura performática, ampliando a percepção e os sentidos.

Na *Tromba* e no *Pé de Quem?* o corpo é “solicitado” a participar da leitura, seja na comparação das pegadas ou na abertura dos braços, para abrir a capa. Livro e leitor fundem-se numa leitura performática em que ambos estão ligados ao espaço

que os cercam. O poeta e estudioso Paul Zumthor (2007), fala que “a leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata, só a pouco tomamos consciência disso”. Medeiros (2022, p. 343) cita o autor quando diz que a leitura pode ser performática, como forma de materializar uma mensagem, por meio da voz humana e movimentos corporais.

“A vontade de que o texto vire livro” é a motivação que fez com que a *designer* Priscilla Ballarin criasse o projeto gráfico do livro *Na casa deles* (Figura 36, nesta e na página seguinte), de Edith Chacon. A autora homenageia os escritores que passaram por sua vida com pequenas estrofes que falam dos processos de criação, das casas e dos pensamentos de cada um.

Figura 36 – *Na casa deles*. Edith Chacon e Priscilla Ballarin
(Edição da autora, 2019)





Fonte: Disponível em <https://www.fazdeconto.pt/product/na-casa-deles>. Acesso em 24/10/2022.

As emoções vividas pelo leitor a partir de sua interação com a obra levam ao encantamento e, posteriormente, à compreensão dos sentidos proporcionados pela experiência estética e cultural. Essas emoções, segundo Didi-Huberman, (2016, p. 134), “têm poder – ou são um poder – de transformação”. Melot diz que “o livro pode igualmente evocar uma casa: sua cobertura, uma vez aberta, torna-se íngreme como um teto sob o qual o leitor se abriga. [...] A civilização do livro é a civilização urbana” (MELOT, 2012, p. 134 e 136). Sob esse conceito, caminhamos pela rua imaginária que as autoras nos apresentam, passando e entrando nas casas que povoam as suas memórias. Edith encerra o vídeo⁴⁶ *Como nasce um livro*, do canal Biblioteca Amarela, respondendo à pergunta: “Os livros são casas?”.

São ninho, são alente, são abrigo, são espaço de meditação, de conhecimento, de aprendizagem e de vários sentimentos. É uma casa com várias portas, janelas, tetos, com jardim ou sem jardim. O livro é um mundo que se abre. (CHACON, *Como nasce um livros*, do canal Biblioteca Amarela. <https://youtu.be/xlXvvSvMFmY>)

⁴⁶ Depoimento da autora Edith Chacon para o canal Biblioteca Amarela, em 2020. (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xlXvvSvMFmY>. Acesso em 24/10/2022).

A estrutura do livro foi pensada com o objetivo de acolher o leitor dentro de cada casa dos autores e fazê-lo passear pelo tempo. O livro é pequeno; como descreve Ballarin, “cabe na palma da mão”, em alusão ao afeto e ao acolhimento que a casa, como espaço físico, pode oferecer. O recurso da dobra, em forma de concertina é o elemento estrutural que materializa a ideia de rua, expandindo o tamanho do livro e das sensações, e os cortes especiais representam telhados de casas que abrigam memória, texto e leitor.

A produção artesanal permitiu que as autoras percebessem a reação das pessoas ao abrirem o livro, antes da primeira edição ser produzida. Em 2019, as artistas confeccionaram manualmente 40 exemplares e levaram para Flip – Festa Literária Internacional de Paraty. Posteriormente, com a parceria da Taba, um clube de assinaturas e curadoria de livros infantis, produziram a primeira edição com uma tiragem maior, abrangendo mais leitores.

E assim seguem os fazedores de livros artesanais contemporâneos – os engenheiros do papel –, transgredindo regras, experimentando, envolvendo-se pessoalmente em cada etapa do processo para criar um artefato tão elaborado quanto um livro de artista; um veículo difusor de ideias e de conceitos e passível de reprodução.

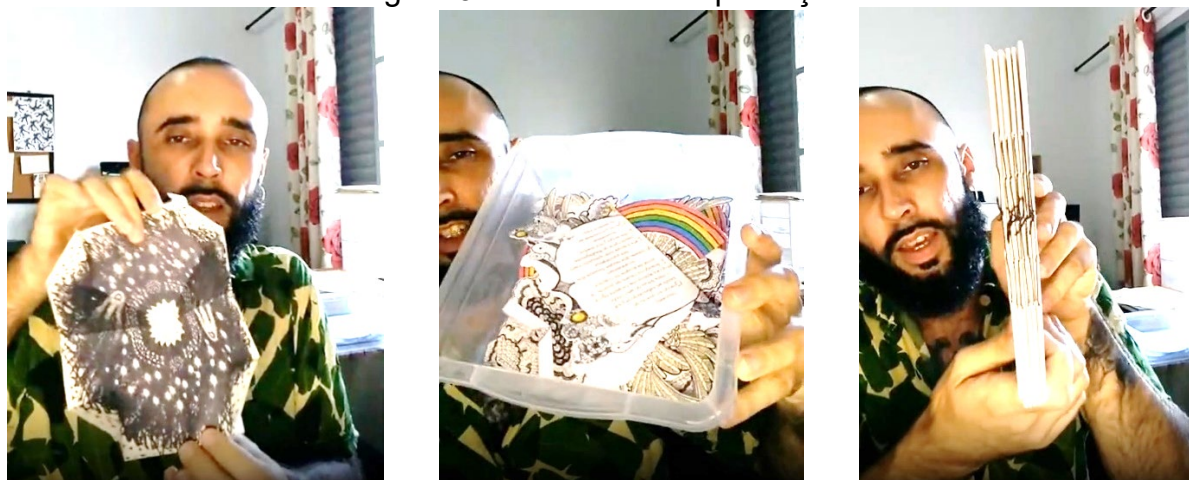
3.2 TRANSGRESSÕES E MALCRIAÇÕES: OBJETO E CONTEÚDO FALAM A MESMA LINGUAGEM

O recorte que faremos nesse estudo será a produção artesanal de livros e como essa prática permite experimentações, pesquisa de material, alteração no projeto, mesmo depois do lançamento das edições. Daremos destaque ao livro *Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas* (Figura 37 e 38, páginas seguintes), do *designer* e artista plástico mineiro Fernando Siqueira, que contempla em conteúdo e forma o conceito de livro-objeto produzido artesanalmente. O livro é resultado do trabalho de conclusão de curso de Belas Artes da UFMG, na habilitação de pintura, em 2016. Na *live Guarda*, da Feira Mioslos, edição de 2020, o artista fala sobre o processo de produção, em uma atividade solo que envolve recortes especiais, colagens, impressão e encadernação, totalmente manual, Siqueira

comenta que “aqui no Brasil, não existem gráficas que produzem livros com o recurso *pop-up*. Geralmente esses livros são impressos e montados na Índia ou na China”.

Livros *pop-up* são “livros móveis, animados ou suspensos, são aqueles que ao abri-los e passar suas páginas, descobrimos ilustrações e imagens que magicamente se movem e se transformam, de ondem saem figuras tridimensionais que literalmente se levantam”⁴⁷ (SERRANO-SANCHÉZ, 2015, p. 34).

Figura 37 – Processo de produção



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CV8n6XeJRRM/>. Acesso em 28/10/2022.

Interativo e repleto de recursos gráficos o livro convida os leitores a praticarem *malcriações*, propõe a “subversão de valores morais quase sempre difundidos na literatura para crianças”, salienta o autor. O artista conta que, quando criança “refletia sobre o que seria a tal má-criação, que muitas vezes, era ser contra o padrão imposto pelos adultos” (BOLETIM-UFMH, 2015). Essa memória foi o gatilho para que o artista reunisse cenas que proporcionassem releituras de fatos que relatam certo grau de repressão, instigando o leitor a desafiá-la, avançando na leitura.

⁴⁷ Tradução nossa: “Los libros pop-up, libros móviles, animados o desplegables, son aquellos que al abrirlos y pasar sus páginas, nos descubren ilustraciones e imágenes que magicamente se mueven y se transforman, y de los que salen figuras tridimensionales que literalmente se levantan” (SANCHÉZ, 2015, p. 34).

Figura 38 – *Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas*, de Fernando Siqueira (Alma, 2020)



Fonte: Acervo pessoal.

Por mais artesanal e intuitivo que possa ser um livro, ele é um produto, uma mercadoria e, sendo assim, precisa ser reproduzida, vendida e dar lucro. Hendel (2006) diz:

No momento de tomar decisões sobre o design, deve levar-se em conta de que modo os custos de edição se ajustam ao orçamento, que normalmente é determinado muito antes de iniciar o design (2003, p. 33).

Num processo artesanal ou numa produção de editoras pequenas, novas formas de obtenção de financiamento se abrem. A maneira encontrada para obter recursos para viabilizar o projeto e produção primeira edição, em 2016, foi o

*crowdfunding*⁴⁸ ou financiamento coletivo, prática utilizada atualmente por pequenas editoras e/ou artistas independentes.

A produção artesanal permitiu que o autor realizasse alguns ajustes depois da primeira edição, chegando em sua forma final em 2020. O livro de formato 15cm x 21cm, lombada de 3cm, capa dura preta, sem informações, guardas ilustradas, 74 páginas costuradas a mão, em papel Reciclato Suzano 180g. Possui cinta em papel craft, 250g, contendo as informações sobre o livro, sobre a editora Alma e sobre o autor. A sobrecapa, também em papel craft 250 g, traz um “alerta” sobre o manuseio do livro:

Para você, que quer folhear estas páginas, permita-me salientar que este artefato está cheio de mandinga da brava. Você corre um grande perigo. Tome muito cuidado ao folhear este livro, porque ao tentar virar a próxima página, coisas estranhas acontecerão (SIQUEIRA, 2020, não paginado).

Siqueira atíça a curiosidade logo no primeiro contato com o objeto. O texto escrito, dirigido diretamente ao leitor que, na linguagem teatral, quebra a “quarta parede”⁴⁹ e cria uma certa cumplicidade entre o autor e o leitor, abrindo as portas para a *entrada* no livro. Essa “quarta parede” é uma técnica utilizada no teatro, surgida no século XVIII, que cria uma barreira imaginária e invisível que se estende ao longo da frente do palco, separando os atores do público, tornado, esse último, um espectador passivo à cena. A ruptura dessa parede leva o espectador – no universo literário, o leitor – a aceitar como verdades as premissas de uma obra de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias. É a suspensão do julgamento em troca da premissa de entretenimento, a chamada suspensão da descrença⁵⁰. Na literatura, essa “parede” é quebrada pelo texto e,

⁴⁸ *Crowdfunding*: é o financiamento de uma iniciativa a partir da colaboração de um grupo (pode ser pequeno ou muito grande) de pessoas que investem recursos financeiros nela. Segue a dinâmica da “vaquinha”, a partir do princípio de que pessoas colaboram e, juntas, realizam o que antes não poderiam fazer sozinhas. Potencializado pela internet, torna-se uma forma poderosa de realização e de engajamento de pessoas (Disponível em <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/artigos/home/entenda-o-que-e-crowdfunding>. Acesso em 26/10/2022).

⁴⁹ O teatro e a quarta parede – Escola de Teatro Juliana Leite (Disponível em teatrolimeira.com.br. Acesso em 25/10/2022).

⁵⁰ Suspensão da descrença: Quando o leitor/espectador mantém sua crença de que a narrativa ficcional é real por ter estabelecido um pacto, previamente, com a realidade tal qual ela se apresenta na obra (PEREIRA; SANTOS. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação* (Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7867/1981-9943.2018v12n2p269-283>. Acesso em 27/10/2022).

especificamente quando tratamos de livros-objetos, pelo *design*. Siqueira vale-se dessa técnica ao longo de todo livro, ora em texto, ora no *design*.

Na página 4 (Figura 39), o autor propõe a leitura de um *contrato* que está escrito num papel colado e dobrado sobre a página. Depois de lê-lo, o leitor deve assinar. A assinatura, intervenção do leitor sobre o objeto, dá o *aval* para o prosseguimento da leitura.

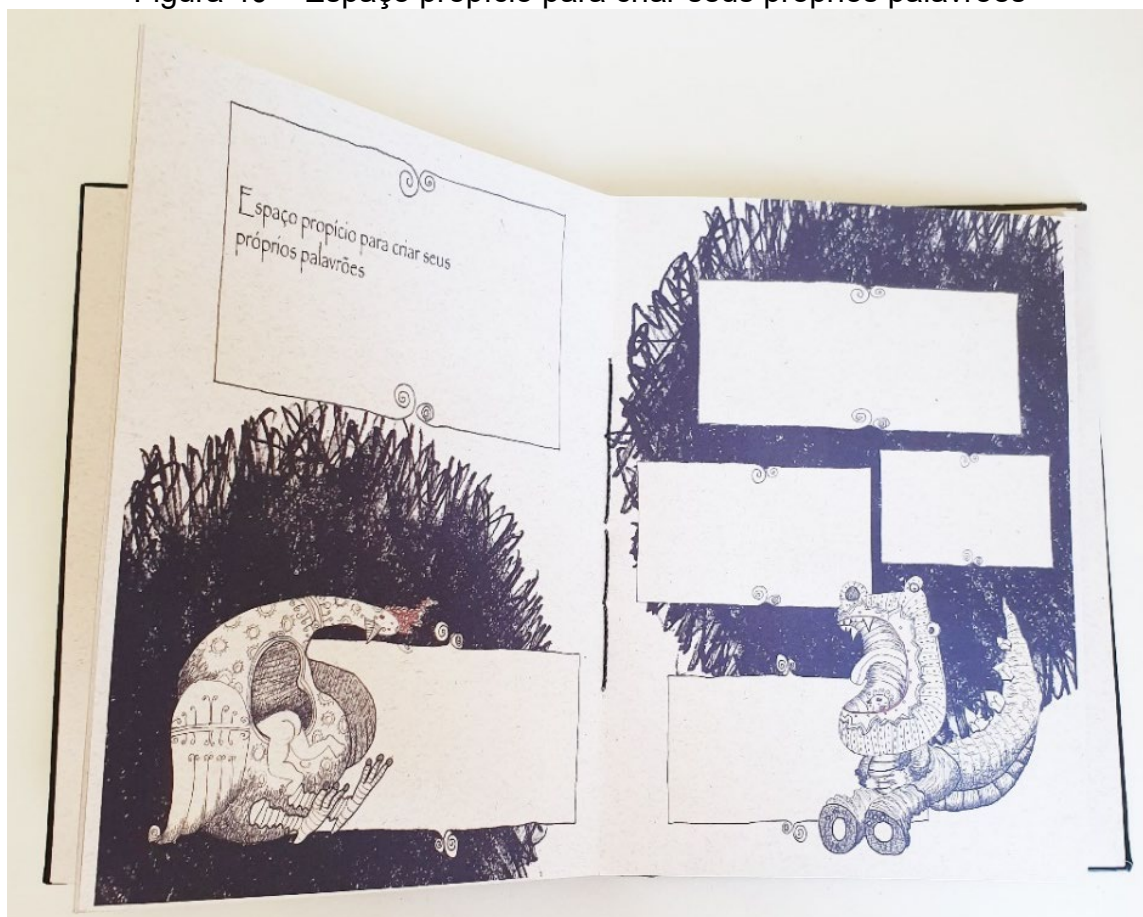
Figura 39 – Contrato



Fonte: Acervo pessoal.

O mesmo recurso, porém, sem dobras, indicado apenas graficamente, é utilizado nas páginas 41 e 42 (Figura 40), em que o autor reserva espaços para que o leitor crie “seus próprios palavrões”.

Figura 40 – Espaço propício para criar seus próprios palavrões



Fonte: Acervo pessoal.

Medeiros, no capítulo que assina no livro que será lançado pela Universidade Mackenzie, ainda nesse ano (sem data definida), salienta que esse tipo de interatividade proposta pelo *design* possibilita que o leitor “intervenha de modo lúdico e material na obra que ele está ajudando a construir”. E salienta:

Na produção literária endereçada às crianças, é muito comum vermos o leitor sendo convocado a desenhar uma parte da história de que mais gostou ou até mesmo a criar uma personagem nova a partir da leitura feita. Geralmente, a proposta inicia com “Faça!”. A nosso ver, não é tão habitual um tipo de intervenção artística no próprio objeto livro proveniente do jogo lúdico de coautoria, isto é, são raras as arquiteturas textuais que, ao explorarem suas materialidades, estimulam o leitor a interagir graficamente com a obra, cocriando-a (MEDEIROS, 2022).

Nem sempre as interações com livros-objetos são manifestadas apenas pela manipulação, como abrir abas ou puxar tiras, o ato de riscar (escrever ou desenhar) ou até mesmo o rasgar, podem também ser consideradas como experiências estéticas e lúdicas, mesmo que realizadas uma única vez e consideradas, por vezes, como danosas ao livro.

O autor explora as materialidades, trazendo ao leitor novas configurações de leitura. Plaza (1982) enuncia que o livro “é espaço, montagem de espaços”:

a criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o recria-se a tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura. Com a mudança do sistema, linear para o simultâneo, mudamos também a sistemática de leitura, não mais lidamos com símbolos abstratos, mas com figuras, desenhos, diagramas e imagens (PLAZA, 1982, não paginado).

O suporte passa a ter significado e quase como uma bricolagem⁵¹, Siqueira mistura elementos de estruturas diversas, como linhas e ilhoses para sugerir a interatividade. A página 20 (Figura 41, página seguinte) apresenta a ilustração e uma linha com nó de força. O autor sugere que o leitor “enforque” o dedo, caso não se sinta “preparado para ser um malcriado”.

⁵¹ Bricolagem: Na arte, a bricolagem é uma técnica ou modo criativo, onde as obras são construídas a partir de vários materiais disponíveis ou à mão, e é visto como uma característica de muitas obras pós-modernas (Disponível em <https://afontedeinformacao.com/biblioteca/artigo/read/15629-qual-o-conceito-de-bricolagem#q-4>. Acesso em 30/10/2022).

Figura 41 – Ilustração de força



Fonte: Acervo pessoal.

Os ilhoses são utilizados nas páginas 49 e 50 (Figura 42, nesta e na página seguinte), articulando pontos para dar movimento às personagens, abre a possibilidade de as personagens avançarem os limites do formato do livro, expandindo percepção espacial.

Figura 42 – Figuras em movimento



Fonte: Acervo pessoal.

O recurso mais usado no projeto é a técnica *pop-up*. Livros *pop-up* são “livros móveis, animados ou suspensos, são aqueles que ao abri-los e passar suas páginas, descobrimos ilustrações e imagens que magicamente se movem e se transformam,

de onde saem figuras tridimensionais que literalmente se levantam”⁵² (SERRANO-SANCHÉZ, p. 34, 2015). Siqueira, logo nas primeiras páginas (páginas 10 e 12), induz o leitor a soltar um pássaro da gaiola. Esse pássaro retorna livre nas últimas páginas do livro (páginas 69 e 70), num grande *pop-up*, que lança voo dentro no universo do imaginário (Figuras 43 e 44, nas páginas seguintes).

Figura 43 – *Pop-up*/aba, gaiola

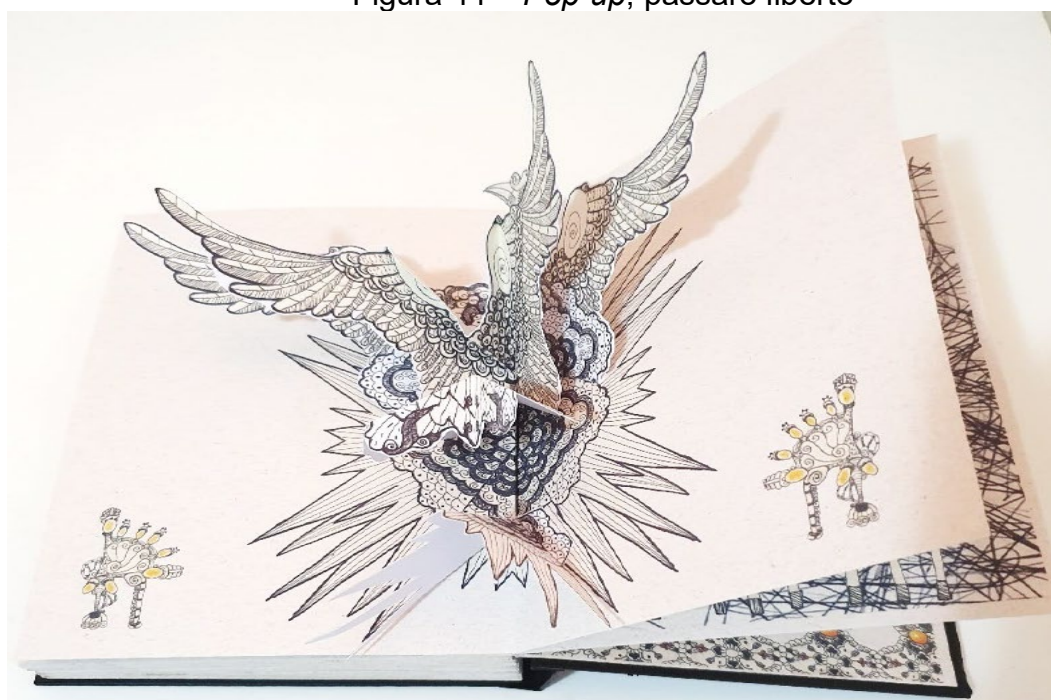


⁵² Tradução nossa: “Los libros pop-up, libros móviles, animados o desplegables, son aquellos que al abrirlos y pasar sus páginas, nos descubren ilustraciones e imágenes que magicamente se mueven y se transforman, y de los que salen figuras tridimensionales que literalmente se levantan” (SANCHÉZ, 2015, p. 34).



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 44 – *Pop-up*, pássaro liberto

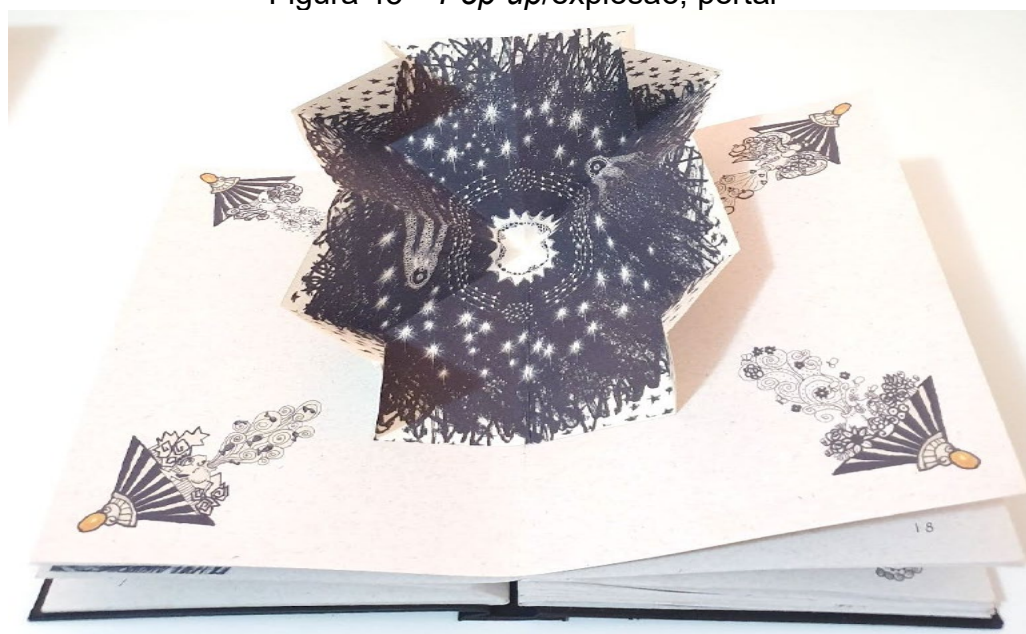


Fonte: Acervo pessoal.

A interatividade proporcionada pela técnica do *pop-up*, o levantar a aba, é o ponto de partida para o desenrolar da narrativa, que, mesmo sem ser linear, tem um fio condutor: a liberdade.

Quando o autor adverte que “ao tentar virar a próxima página, coisas estranhas acontecerão”, o leitor, *ao virar a próxima página*, é engolido, segundo o autor, “pelo portal que se abre para o universo”. O mecanismo utilizado nas páginas 15 e 16 é o de explosão (Figura 45, página seguinte), formado a partir de dobras, criando um efeito que projeta a imagem, conforme a página é aberta.

Figura 45 – *Pop-up*/explosão, portal



Fonte: Acervo pessoal.

Ao folhear o livro, as imagens saltam das páginas, ora evidenciando um texto (Figura 46, página seguinte), ora convidando a romper não apenas a “quarta parede” (Figura 47, página seguinte), mas todas as “paredes” que impedem o transitar no universo imaginário da literatura.

Figura 46 – Oração das crianças malcriadas



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 47 – Ocupe uma casa



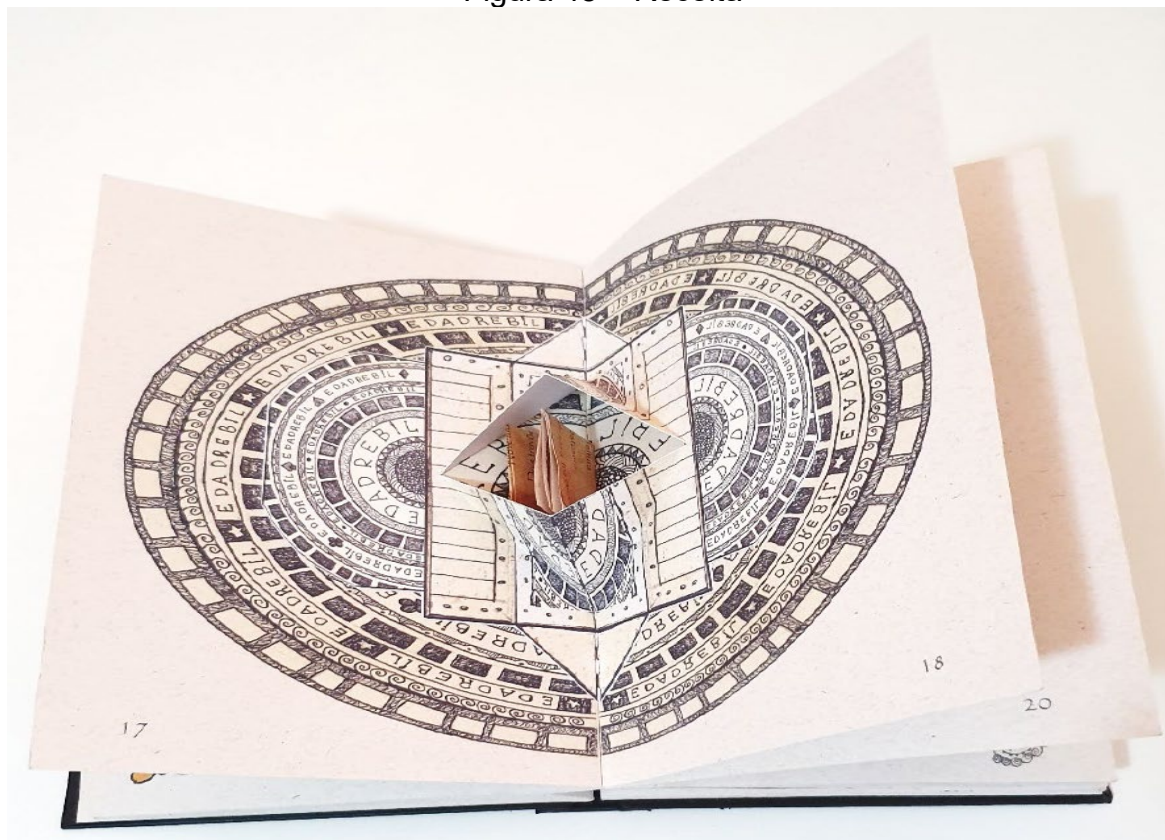
Fonte: Acervo pessoal.

As diferentes formas de manipulação do livro nos levam à expansão da percepção e à vivência de novas experiências lúdicas experiências, como nos movimentos corporais e novos ângulos de visão. Transgride-se a linearidade da leitura e abre-se novos níveis de compreensão. A transgressão pode ser entendida de diferentes formas, como explica Pivetti (2019):

[...] como outra possibilidade de deslocamento na percepção do real, pelo menos aquele do senso comum em que os movemos com familiaridade. Assim entendida, pode-se dizer que a transgressão compartilhe com a fantasia um vigor criativo que advém de uma percepção inconventional da realidade, de seus objetos e das relações entre eles (PIVETTI, 2019, p. 256).

Siqueira cria, nas páginas 17, 18, 24 e 30, mecanismos que fazem com que o leitor interfira na estrutura física do livro, extraindo e encaixando partes deles e, assim, manipula outros objetos, num ambiente externo que vão além do formato físico do livro (Figuras 48, 49 e 50, nesta e nas páginas seguintes).

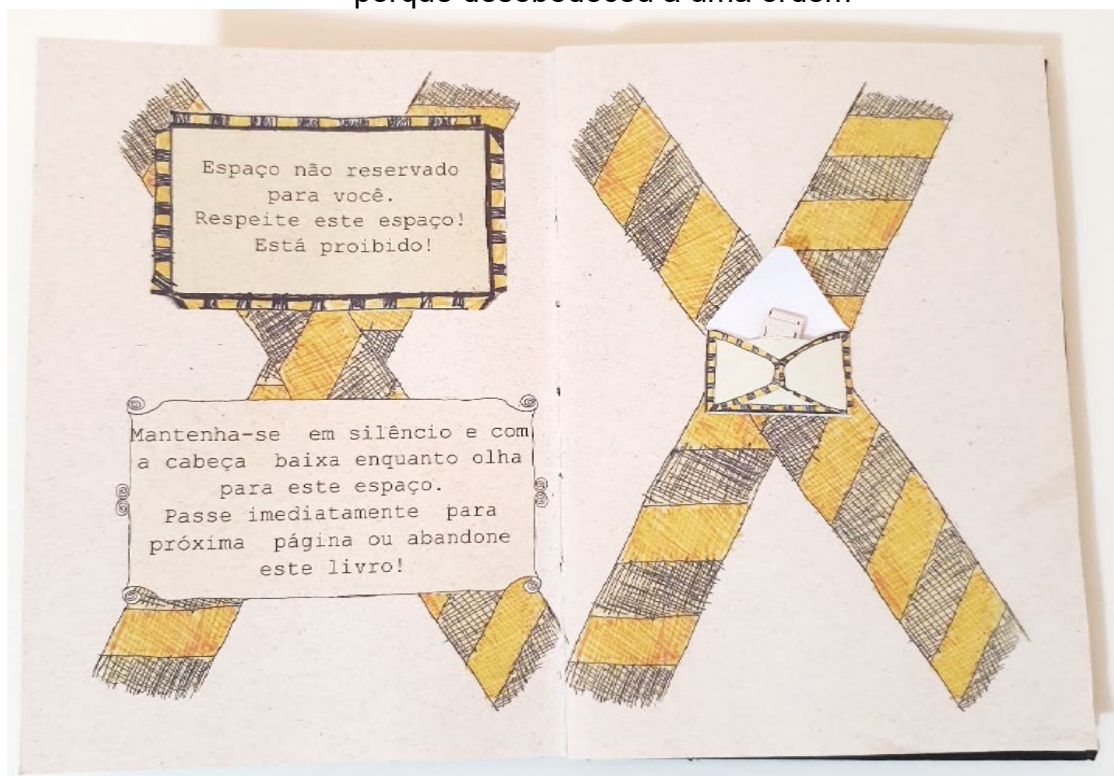
Figura 48 – Receita





Fonte: Acervo pessoal.

Figura 49 – Parabéns! você está pronto para continuar porque desobedeceu a uma ordem



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 50 – Alfabeto



Fonte: Acervo pessoal.

Sempre em busca da liberdade de criação, Siqueira corta, cola, dobra, encaixa arestas, enfim, bota a mão no livro para construir verdadeiras engenhocas de papel contadoras de histórias. Em *Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas* o autor reúne um repertório de malcriações textuais a malcriações em sua materialidade, *libertando* o *design* de suas regras e tradições.

Reverenciando o poeta Manoel de Barros, em *sujeito árvore*, Siqueira, com sua sensibilidade, criatividade e técnica apresenta ao leitor novos universos, novas experiências, passíveis de novas “amizades” dentro universo da literatura e do *design*.

Figura 51 – Sujeito árvore





Fonte: Acervo pessoal.

Árvore

Um passarinho pediu a meu irmão para ser sua árvore.
 Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho.
 No estágio de ser essa árvore, meu irmão aprendeu de
 sol, de céu e de lua mais do que na escola.
 No estágio de ser árvore meu irmão aprendeu para santo
 mais do que os padres lhes ensinavam no internato.
 Aprendeu com a natureza o perfume de Deus.
 Seu olho no estágio de ser árvore aprendeu melhor o azul.
 E descobriu que uma casca vazia de cigarra esquecida
 no tronco das árvores só serve pra poesia.
 No estágio de ser árvore meu irmão descobriu que as árvores são vaidosas.
 Que justamente aquela árvore na qual meu irmão se transformara,
 envaidecia-se quando era nomeada para o entardecer dos pássaros
 E tinha ciúmes da brancura que os lírios deixavam nos brejos.
 Meu irmão agradecia a Deus aquela permanência em árvore
 porque fez amizade com muitas borboletas.

Manoel de Barros, BARROS, M. *Ensaaios fotográficos* (Rio de Janeiro: Editora Record, 2000).

Susy Lee, em *A trilogia da imagem* (2012, p. 6), diz que “os aspectos físicos do livro podem limitar a imaginação do artista, mas por outro lado, podem se tornar

um novo ponto de partida para a imaginação”. Nas páginas malcriadas de Siqueira, as personagens e as formas escultóricas entram e saem do livro e tornam totalmente diferente a relação do leitor com o suporte que as acolhe; o objeto livro se torna parte da experiência de leitura e as dimensões se expandem para o infinito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa caracterizou-se pelo estudo do *design* gráfico como elemento fundamental na produção de livros-objetos de infância e o papel dos profissionais envolvidos⁵³ na sua criação e produção, em uma perspectiva interdisciplinar. A busca pela liberdade, a transgressão e até mesmo o *seguir regras* estabelecidas, guiaram essa pesquisa no sentido de entender as escolhas feitas pelos profissionais durante o desenvolvimento de seus projetos gráficos editoriais. Constatou-se que a literatura de infância oferece terreno fértil para experimentos gráficos que transformam a leitura em um jogo de emoções, através da manipulação e da interatividade que a materialidade do livro, enquanto objeto, propõe.

Para entender o *design*, esse espaço *entre* a palavra e a imagem, fez-se necessário identificar e caracterizar as etapas que compõem a criação dos projetos gráficos editoriais; para isso, buscou-se embasamento teórico nos conceitos elaborados por grandes estudiosos, o que deixou explícito que as transgressões às regras e tradições fazem parte do processo evolutivo da prática do *design* gráfico editorial.

Constatou-se, também, que o comprometimento na busca de conhecimentos interdisciplinares sempre esteve presente e impulsionou os artistas na busca de um *livro ideal*, em que a materialidade abrisse caminhos para que o contato físico com o livro resultasse em algo tão atraente e sensível como o entendimento do que dizem as palavras e as imagens, testando os limites da percepção e expandindo os sentidos, tanto do criador quanto do leitor. Também, foi possível observar que existe um elemento fundamental que diferencia cada projeto: o *envolvimento emocional*, que por vezes, conta também com soluções projetadas de maneira intuitiva. Nessa composição interdisciplinar, envolvendo conhecimento e sentimento, como foi mencionado no início dessa pesquisa, que o *livro não acaba quando termina*, torna-se passível de diferentes interpretações, envolvendo um sistema complexo em que várias áreas do conhecimento se entrecruzam tanto em sua análise teórica, na sua

⁵³ Ao longo dessa pesquisa, as nomenclaturas *designers*, fazedores de livros, artistas, autores, editores e técnicos gráficos representam os profissionais que trabalham na criação e produção de um livro, em grupo ou individualmente, assumindo todas as funções. Nesse parágrafo, estão abrigados sob o guarda-chuva “profissionais responsáveis”.

concepção e produção, quanto na leitura e manipulação mais descompromissada e afetiva nas mãos de uma criança.

Num breve passeio sobre a história da produção de livros de infância no cenário nacional, desde a chegada das histórias europeias ao Brasil e a afirmação de uma literatura genuinamente brasileira, elencou-se algumas obras, consideradas icônicas, produzidas no decorrer do século XX, em que a experimentação, o uso das tecnologias oferecidas e o entendimento do universo infantil foram pontos-chave para a valorização da literatura de infância no Brasil. Nas palavras de Regina Zilberman⁵⁴, a literatura de infância é o “elemento fundador da formação das crianças, dos jovens, dos adultos, enfim das pessoas em geral” e deve ser incluída dentro do contexto literário nacional. A pesquisadora cita o sociólogo Antonio Cândido que diz que a “literatura humaniza em sentido profundo porque faz viver”. Consideramos, então, que *viver* também é criar, é experimentar, é tocar mundos imaginários. Assim, nesse percurso, o *design* passa também a ser entendido como um elemento fundamental na composição de um livro, pois cria materialidades e espaços que despertam curiosidade e liberam a imaginação.

O *designer* que abre os *grids* e rompe com as tradições assume uma atitude transgressora que fica evidenciada nos projetos gráficos dos livros-objetos de infância que, desenvolvidos de maneira artesanal, podem oferecer às crianças novas formas de leitura e encantamento, por meio de jogos de linguagens textuais e imagéticas combinadas à materialidade lúdica do objeto. Alvin Lustig, *designer* americano, disserta em 1950 sobre a contribuição do *designer* no desenvolvimento de um projeto editorial:

O papel do designer e seu “dever” mais importante é permanecer livre, tão livre quanto possível, dos preconceitos e rotinas que influenciam tantos outros profissionais do campo do design. Ele precisa estar constantemente de sobreaviso, livrando a mente da tendência de criar em um formato repetitivo, pronto para experimentar, brincar, modificar e variar padrões (2010, p. 112-114).

A valorização da forma, a experimentação e a utilização de recursos gráficos, aliados também às novas tecnologias, aperfeiçoam a materialidade desse gênero

⁵⁴ Regina Zilberman no encontro *A literatura infantil e juvenil nas escolas e nas universidades*, no Fil – Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens. (Disponível em: Encontro 1: A literatura infantil e juvenil nas escolas e nas universidades - YouTube. Acesso em 03/11/2022).

literário, que hoje fundamenta-se no tripé texto/ilustração/projeto gráfico editorial. Nesse contexto, a artista Angela Lago, comenta que “tudo foi inventado até o ano 1.000, depois disso nada surgiu de novo”⁵⁵, quando se refere às técnicas utilizadas na elaboração de livros. Os recursos lúdicos e gráficos criados com o surgimento do códice, como puxar linguetas, rodar estruturas móveis, virar páginas, encaixar peças, dobrar vincos e/ou levantar abas, são apropriados e ressignificados pelos fazedores de livros contemporâneos com o intuito de aguçar a curiosidade, estimular a busca por respostas, enfim, expandir os sentidos para além do suporte, envolvimento mais e mais leitor e obra, a ponto que ele possa *assinar* uma coautoria, pois se transforma em um agente ativo da narrativa (BENJAMIN, 2009).

Na busca pela liberdade de criação, esses profissionais conferem a tudo que tocam uma sensação estimulante e nova (LEE, 2012). Em consequência, enfrentam um grande desafio: o de criar livros que, segundo Paiva, sejam “capazes de furar a barreira da banalidade e do estereótipo, de modo a tirar o leitor da situação de olhar, mas não ver, escutar, mas não ouvir, onde não adianta estar mergulhado num amontoamento de coisas que nada nos fazem. “Botar um livro no mundo”⁵⁶ pode ser uma grande alegria, mas é também uma grande responsabilidade, pois o livro carrega as ideias e os ideais do autor e tudo isso será entregue a uma criança.

Num mundo digitalizado e mecanizado, à mercê da serialização e da massificação, o artista que acompanha, que *põe a mão no livro*, que experimenta e desfruta do prazer – e da responsabilidade – da criação, revela-se como uma força revolucionária (CRENI, 2013), pois além dos conhecimentos interdisciplinares, trabalha com a sua força e o seu sentimento, com o toque pessoal e humano na fabricação de um livro, esse artefato tão corriqueiro e familiar, capaz de abrigar o mundo.

Como numa volta às origens, o artista trabalha para criar seu *livro ideal*, “um livro não limitado por exigências comerciais em relação a seu preço”. Pode fazer o que quiser com ele, “conforme sua natureza como livro e as exigências da arte”, segundo Willians Morris, em conferência feita na primeira Exposição ao de Artes e Ofícios em Londres, em 1893 (in PIQUEIRA, 2020, p. 155). Assim, o artista busca

⁵⁵ Angela Lago, com grupo de pesquisa Produções literárias e culturais para crianças e jovens (USP, 2014 in MEDEIROS, 2022, p. 202).

⁵⁶ Live *Como nasce um livro: Pé de Quem?*, Biblioteca Amarela, 2020. (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6SbL0R2pItE>. Acesso em: 02/11/2022).

inspiração em todos os lugares; coleta objetos, imagens; aprende técnicas, estuda teorias; experimenta; inspira-se em seus pares. Enfrenta as incertezas do processo criativo e muitas vezes, encontra as soluções dentro do próprio processo. Aprende – e brinca – enquanto faz. Ao mesmo tempo que preserva uma tradição, abre novas perspectivas que o mundo digital ainda não pode oferecer: o contato físico com as texturas da vida.

REFERÊNCIAS

AMBRISE, G., HARRIS, P. **Formato**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ARIÈS, P. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AZEVEDO, F. *et al.* **Manifestos dos pioneiros da Educação Nova (1932) e dos educadores (1959)**. Recife (PE): Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2010.

AZEVEDO, R. A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores no processo de (não) formação de leitores. *In*: PAIVA, A.; MARTINS, A.; PAULINO, G.; VERSIANI, Z. (org.). **Literatura e letramento**: Espaços, suportes e interfaces. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BARBOSA, G.; RABAÇA, C. A. **Dicionário de Comunicação**. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

BARELLI, U. **Engenharia do papel no mercado editorial**: produção de um livro pop-up. Bacharelado em Design. Universidade de São Paulo. Arquitetura e Urbanismo. Disponível em: <http://vimeo.com/55129305>. Acesso em: 26 out. 2022.

BARROS, M., **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM Editores. 2013.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIBLIOTECA AMARELA. **Como nasce um livro**. Disponível em https://youtu.be/0WpmxkKA6_M. Acesso em 20/05/22.

BIERUT, M. *et al.* (org.). **Textos Clássicos do Design Gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOJUNGA, L. **Feito à Mão**. 4. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

BORJES, J. L. **Borges oral & Sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BROUGÈRE, G. **Brinquedo e cultura**. São Paulo: Cortez, 1997.

CARDOSO, R. O início do design de livros no Brasil. *In*: CARDOSO, R. (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005

CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. São Paulo: UNESP, 2002.

CHARTIER, R. Da história da cultura impressa à história cultural do impresso. In. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. XXVIII, n. 1, 2005.

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.

CHARTIER, R. **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. 3. ed. São Paulo: Edições Quiron, 1891.

CORDEIRO, L. S. **Design de Livro-brinquedo: Concepção de um livro-objeto infantil, a partir de princípios básicos de narrativas (cenários e personagens)**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) — Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/68415>. Acesso em: 26 set. 2022.

CORDIOLI, R. G. **De Charadas e adivinhas: o continuum do contar de Angela Lago**. 2001. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

COSTA, R. V. G. **O design da capa de livro: João da Câmara Leme e a Editora Portugália**. Lisboa: FA, 2020.

CERNI, G. **Editores Artesanais Brasileiros**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2013

DARNTON, R. **A questão do livro, passado, presente, futuro**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

D'ÂNGELO, B. Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto. **Ipotesi**, v. 17, n. 2, Juiz de Fora, 2013. Disponível em <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19446>. Acesso em: 16 jan. 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUARTE, C. R.; SEGABINAZI, D. Figueiredo Pimentel: Contos da carochinha e o nascimento da literatura infantil abasileirada no final do século XIX. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN)**, Faculdade de Formação de Professores da UERJ, n. 34, jul-dez. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

EVALTE, T. T. **Para entender o livro-brinquedo**: a arte e literatura na infância. 2014. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FAULKNER, K. **Drácula**: um livro abra-a-aba de arrepiar. Companhia das Letrinhas: São Paulo, 1997.

FIUZA, M. M. **Literatura e infância na experiência de linguagem**: trilhas de uma poética. 2021. Tese (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

FONTOURA, A. M. A interdisciplinaridade e o ensino do design. **Revista Científica de Design**, v. 2, n. 2, dez/2011.

FURNARI, E. **Quem Espia Se Arrepia**. São Paulo: FTD, 1986.

GENETTE, G. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIRÃO, L. C.; CARDOSO, E. O livro enquanto objeto na literatura infantil: um panorama crítico. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 19, n. 34, ago./dez. 2018.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2005.

HASLAM, A. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. 2. ed. São Paulo: Rosari, 2007.

HENDEL, R. **O Design do Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HUNTER, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.

HUIZINGA, J. **Homus Luden**. São Paulo: Estudos, 2000.

JAPIASSU, H. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JAPIASSU, H. **A questão a interdisciplinaridade**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação, 1994. Disponível em: <http://smeduquedecaxias.rj.gov.br/nead/Biblioteca/Forma%C3%A7%C3%A3o%20Continuada/Artigos%20Diversos/interdisciplinaridade-japiassu.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2022.

JUDAR, T. V. **O livro-objeto Pau Brasil**. Dissertação (Literatura e Crítica Literária) — Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://smeduquedecaxias.rj.gov.br/nead/Biblioteca/Forma%C3%A7%C3%A3o%20Continuada/Artigos%20Diversos/interdisciplinaridade-japiassu.pdf>. Acesso em: 03 out. 2022.

KISHIMOTO, T. **O jogo e a educação infantil**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1998.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira**: uma nova outra história. Curitiba: PUCPress; FTD, 2017.

LEE, S. **A triologia da margem**: o livro imagem segundo Suzy Lee. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LINDEN, S. V. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

LIMA, E. L. C.; FERREIRA, M. C. Santa Rosa: um designer a serviço da literatura. In: CARDOSO, Rafael (org.) **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MACHADO, A. M. **Ponto de Fuga**: conversas sobre livros. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTINS, A.; PAULINO, G.; VERSIANI, Z. (org.). **Literatura e letramento**: Espaços, suportes e interfaces. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MASSI, A.; KONDO, D. **Monstros do Cinema**. São Paulo: Sesi-SP, 2017.

MATTAR, L. M.; BRAGA, M. C. Editorial independente contemporâneo: o design de quatro livros paulistanos. **Sociedade Brasileira de Design da Informação**. Belo Horizonte: SBDI, 2019.

MATTOS, M. S. de. Quem cochicha o rabo espicha, Quem embaralha se atrapalha, Quem espia se arrepiá: mais que livros de imagem, livros-objeto. In RAMOS, Ana Margarida (org.) **Aproximações ao livro-objeto**: das potencialidades criativas às propostas de leitura. Porto, Portugal: Tropelias & Companhias. 2017

MEDEIROS, J. P. S. **Trouxe a chave?**: As materialidades do livro interativo analógico na literatura de infância, um convite a abrir as portas da percepção. 2022. Tese (Doutorado) — Letras, Universidade Mackenzie. São Paulo, 2022.

MENDES, C. **A descolonização das imagens**: o livro ilustrado infantil no contexto brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado) — Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

MELOT, M. **Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MIHAL, I.; SZPILBARG, D.; RIBEIRO, A. E. Livros para infâncias diversas: onze casos de editoras independentes da Argentina e do Brasil. **Seção Temática**: Edição independente. Estud. Lit. Bras. Contemp. (62), 2021. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2316-4018624>. Acesso em 15 out. 2022.

MOREIRA, L. P. **O experimental e a criação manual como expressão do sensível**: o lugar da voz do designer. 2022. 109 f. Monografia (Graduação em Design) – Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022.

NASCIMENTO, Z. E. V. **Memorial de formação**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Programa Especial de Formação de Professores em Exercício da Região Metropolitana de Campinas (PROESF). Campinas, SP: [s.n.], 2006.

NAVAS, D. A expansão dos sentidos a partir da materialidade do livro: leituras de *aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza. **Miscelânea**, v. 27, UNESP, Assis, 2020.

NEWELL, P. **O Livro Inclinado**. São Paulo: Cosac Naify, 2008

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

OLIVEIRA, I. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil?**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2005.

PAIVA, A. P. M. **Um livro pode ser tudo e nada**: especificidades da linguagem do livro-brinquedo. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PARREIRAS, N. **O brinquedo na literatura infantil**: uma leitura psicanalista. São Paulo: Biruta, 2008.

PARREIRAS, Ninfa. **Confusão de línguas na literatura**: o que o adulto escreve, a criança lê. São Paulo: Biruta, 2009.

PERROTTI, E. A criança e a produção cultural. In BELINKI, Tatiana *et al.* **A produção cultural para a criança**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

PINHEIRO, M. P.; TOLENTINO, J. M. A. (orgs.). **Literatura infantil e juvenil**: campo, materialidade e produção. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

PIQUEIRA, G. **Willian Morris**: sobre as Artes do Livro. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

PIVETTI, M. **A fantasia, o design e a literatura para infância**: uma gramática da fantasia para os livros ilustrados. São Paulo: Limiar, 2019.

PLAZA, J. O livro como forma de arte (I). **Revista Arte São Paulo**, n. 6, São Paulo, 1982.

POWERS, A. **Era uma vez uma capa**: história da literatura infantil. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, P. **A modernidade impressa**: artistas ilustradores da Livraria do Globo, Porto Alegre: UFRGS, 2016.

RAMOS, A. M. (org.) **Aproximações ao livro-objeto**: das potencialidades criativas às propostas de leitura. Porto, Portugal: Tropelias & Companhias, 2017.

RIVOIRE, T. F. **Ler e brincar**: o design gráfico como elemento fundamental do projeto editorial em livros-brinquedo. (Monografia) — Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, 2020.

ROMANI, E. **Design do livro-objeto infantil**. Dissertação (Dissertação) — FAUUSP, São Paulo, 2011.

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

SERRANO-SANCHÉZ, M. **¡Pop up!**: la arquitectura del libro móvil ilustrado infantil. 2015. Tesis (Doctorado em Arte) — Universidad de Granada, Granada, 2015.

SIQUEIRA, F. **Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas**. Belo Horizonte: Alma Ateliê Livros Malcriados, 2020.

STOLARSKI, A. Jan Tschichold e o estatuto da tradição na modernidade. **AGITPROP – Revista Brasileira de Design**, Ano I, n. 3. Acesso em 28 jul. 2022

TEIXEIRA, M. B.; AMORIM, W. G. Pensando cartografia no processo de design. **Transverso**, [S. l.], n. 6, 2019. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/transverso/article/view/4005>. Acesso em: 28 set. 2022.

TSCHICHOLD, J. **A forma do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

VALLEJO, I. **O infinito em um junco**. A invenção dos livros no mundo antigo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.

VIANA, N., Linguagem, **Discurso e poder**: ensaios sobre linguagem e sociedade. Pará de Minas: Editora Virtualbooks, 2009.

WEINSTEIN, B. Radicalizando as diferenças regionais: São Paulo x Brasil, 1932. **Revista Eletrônica Esboços**: histórias em contextos globais. Florianópolis: Santa Catarina, 2006. Disponível em: periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/52/showToc. Acesso em 13 fev. 2020.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. **Literatura infantil brasileira**: história & histórias. São Paulo: Ática, 2007.

ZIRALDO. **Flicts**. São Paulo: Expressão e Cultura, 1969.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.