

Livro ilustrado: da composição ao sentido

Estella Maria Bortoncello Munhoz*

Flávia Brocchetto Ramos**

Resumo

A literatura infantil e juvenil é um objeto artístico e estético formado, no caso do livro ilustrado, pela interação de linguagens. Esta pesquisa investiga o livro ilustrado de natureza narrativa, tendo como enfoque a composição da visualidade. O objetivo é apontar elementos composicionais das ilustrações presentes nesse gênero e características dos paratextos. A pesquisa justifica-se pela relevância do livro ilustrado na formação literária e humana dos leitores e pela importância das imagens na construção de narrativas. Por meio de revisão bibliográfica e de análise qualitativa da dimensão visual de narrativas literárias, são analisados elementos como ponto, linha, contorno, forma, perspectiva, dimensão, cores, ritmo, design gráfico e paratextos. O estudo demonstra a relevância da imagem, muitas vezes tida como secundária, na geração de sentidos de enredos. Destaca-se ainda o papel fundamental do design gráfico, que propicia a união entre as instâncias verbal e visual e constrói a materialidade do livro.

Palavras-chave: Livro ilustrado; Design; Visualidade.

* Mestra em Letras e Cultura na linha de pesquisa de Literatura e processos culturais pela Universidade de Caxias do Sul (2022), bacharela em Design com ênfase em Design Gráfico e de Produto pela Universidade de Caxias do Sul (2018) e pós-graduada em Literatura Infantil e Juvenil pela mesma universidade (2021). Estudante de licenciatura em Letras no Instituto Federal do Rio Grande do Sul. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9907-5624>. E-mail: munhozestella@gmail.com

** Professora Titular na Universidade de Caxias do Sul. Doutor e Mestre em Letras pela PUCRS. Especialista em Literatura Brasileira pela PUCRS e graduada em Letras e Biblioteconomia pela UCS. Realizou estágio de pós-doutoramento em Educação na FaE/UFGM. Desenvolveu pós-doutorado, como pesquisadora sênior pela CAPES, na Universidade de Lisboa, no Instituto de Ciências Sociais, sob orientação de José Machado Pais. Na docência, atuou na Educação Básica na rede pública e é docente em nível de graduação e pós-graduação (Mestrado e Doutorado em Educação e Doutorado em Letras). Coordenou o Programa de Pós-graduação em Educação (Cursos de Mestrado e Doutorado) no biênio 2017 a 2019. Membro do Comitê Interno do PIBITI/CNPq e do PROBITI/FAPERGS da Universidade de Caxias do Sul desde 2011. É editora na Revista Conjectura/UCS. Tem experiência na área de Educação e Letras, com ênfase em Literatura infantil, focalizando leitura, literatura, biblioteca e mediação de leitura na Educação Básica. Autora de livros e de artigos em periódicos especializados. Orienta estágios, bolsas de iniciação científica, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Líder do Grupo Observatório de Leitura e Literatura - OLLI, cadastrado no CNPq. Avaliadora do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior - SINAES/INEP/MEC e, no período de 2010 a 2014, do Programa Nacional Biblioteca da Escola. Membro da Comissão Técnica para o Programa Nacional Biblioteca na Escola - PNBE 2015, por indicação da Secretaria de Educação Básica, do Ministério de Educação. Integrante da Coordenação Adjunta da SEB/MEC do PNLD 2018, em Língua Portuguesa e da Coordenação Pedagógica do PNLD Literário 2018 e PNLD Literário 2020. Em 2022, recebeu a outorga Mérito Científico - Medalha Virvi Ramos - pelo Conselho Universitário da Universidade de Caxias do Sul. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1488-0534>. E-mail: fbramos@ucs.br

O espaço imaginário entre o visto e não-visto é a área preferencial de atuação dos ilustradores ante a sua inexorável referência a um texto literário. (OLIVEIRA, 2008, p. 37)

Introdução

Como, atualmente, são criadas a dimensão estética e emancipatória para o livro ilustrado? Muitas são as possibilidades de articulação presentes nesse objeto cultural que recebe diferentes denominações. Em francês, chama-se “album” ou “livre d’images”; em Portugal, “álbum ilustrado”; em espanhol, “álbum”; em inglês, “picturebook”, “picture book” ou “picture-book” (LINDEN, 2018). Para além de nomenclaturas, o livro ilustrado também pode ser considerado aquele em que a imagem é preponderante espacialmente em relação à palavra (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011).

No livro ilustrado contemporâneo, a imagem não apenas complementa o sentido do texto verbal: ela potencializa as narrativas verbais e suas possibilidades. De acordo com Anstey e Bull (2004, p. 328), “[...] como o texto ilustrativo tem um papel na criação da narrativa, ele produz um jogo contínuo e tem potencial para construir narrativas múltiplas”. Por meio de divergências e confluências, palavra e imagem produzem cada qual sua própria narrativa que ora se entrelaçam, ora se separaram.

A aliança entre os modos verbal e visual não é atingida com facilidade. Se por um lado a escrita tem uma direção fixa cujos significados são decifrados em progressão linear, por outro, a imagem confronta o espectador de uma só vez, pois seu conteúdo é visto, simultaneamente, como um todo. Ao obter a impressão geral do livro, o leitor vaga por pontos da imagem e detecta conexões entre as áreas, prestando atenção ora em partes, ora no todo ao mesmo tempo. Portanto, ler um o livro ilustrado é uma “atividade complexa” (SCHWARCZ, 1982, p. 9).

Além disso, é impossível conceber um livro sem considerar seus aspectos formais e até mesmo táteis. Nos livros ilustrados, o formato, as cores, a lombada, a capa, a contracapa, o título, a composição tipográfica, o tipo de papel, o acabamento e os demais elementos visuais promovem a conexão do leitor com a obra e a interpretação da própria história. As relações entre manchas de texto, tipografia, espaços em branco, vinhetas, ilustrações e demais elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais que estruturam um livro influenciam na leitura da obra. Assim, enquanto a imagem e a palavra se conectam com o âmbito, por exemplo, da narrativa, o projeto

gráfico auxilia na definição de características físicas do objeto e no modo como as linguagens podem ser entrelaçadas.

Neste artigo¹, foi realizada a revisão bibliográfica e a análise qualitativa da dimensão visual de narrativas literárias, enfocando em alguns elementos estruturais da visualidade do livro ilustrado. Ainda que diferente da palavra, a ilustração também permite análise em relação a sua composição: “Assim como existem os códigos, as convenções de uma língua que permitem a comunicação do pensamento, a linguagem não-verbal também possui seus códigos” (OLIVEIRA, 2008, p. 34). A ausência da sintaxe verbal não elimina a possibilidade de uma teoria de ordenação dos elementos visuais. Com base nessas premissas, a seguir atentamos para a composição visual do livro ilustrado de viés narrativo.

Composição visual do livro literário

A organização espacial da ilustração guia o leitor para o que se deseja revelar ou ocultar da obra. Não há fórmula para ler uma imagem; no entanto, os elementos da composição visual – selecionados e criados pelo ilustrador – possibilitam que o leitor gere significados através do visto. Para Oliveira (2008, p. 30), “[...] a leitura de uma obra de arte se dá por camadas, níveis, filtros esclarecedores; são aproximações que nos revelam uma das muitas faces da arte”.

Assim, ponto, linha, contorno, formas, perspectivas, cores e o próprio projeto gráfico são elementos ligados à ilustração que propiciam a geração de significação. Oliveira (2008) explica que o ritmo, a composição, os contrastes das cores e até mesmo os significados da linha representam critérios e são o repertório básico para compreender soluções plásticas utilizadas pelo ilustrador. Camargo (1990, p. 5) também exemplifica que é por meio da “linha, cor, forma, espaço, textura etc. que a ilustração apresenta um clima afim ao texto”. Dondis (1997, p. 12) expõe que os acontecimentos visuais nada mais são do que formas com conteúdo. Esse “conteúdo é influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado”.

Bordini (2005, p. 72) defende que “o criador tem de produzir obras esteticamente emancipatórias, não apenas tematicamente engajadas”. Assim, o livro ilustrado, na condição de obra de arte, é permeado por elementos visuais que permitem diversas leituras e que abre espaço para o leitor, por meio do que visualiza, construir

diferentes sentidos. Segundo Ramos e Panozzo (2011, p. 20), “o leitor interage com a totalidade do texto, participando efetivamente de sua organização”. Desse modo, como cada organização espacial gera diferentes sentidos, ao longo desta pesquisa, há uma breve explicação acerca dos principais componentes da visualidade que auxiliam na análise e compreensão de livros ilustrados, como ponto, linha, contorno, forma, perspectiva, dimensão, cores, ritmo, além dos paratextos e do design gráfico.

Ponto, linha e contorno

O ponto é a menor unidade visual e, para Dondis (1997), é também um marcador de espaço, uma forma simples e irreduzível. Maior do que o ponto, a linha é o articulador da forma de suas variantes e combinações. Ela não se apresenta como elemento estático, mas como um ponto em movimento: “quando fazemos uma linha, nosso procedimento se resume a colocar um marcador de pontos sobre uma superfície e movê-lo segundo uma determinada trajetória, de tal forma que as marcas assim formadas se convertam em registro” (DONDIS, 1997, p. 32).

A linha, apesar da simplicidade, prende a atenção do leitor e o leva a percorrer toda sua extensão. Ela é, de certo modo, uma indicadora de direção que articula a complexidade da forma. Esse elemento é tão importante que, de acordo com Oliveira (2008, p. 130), a “própria história da arte pode ser contada pelos significados intrínsecos da linha [...] a linha é a caligrafia do ilustrador”.

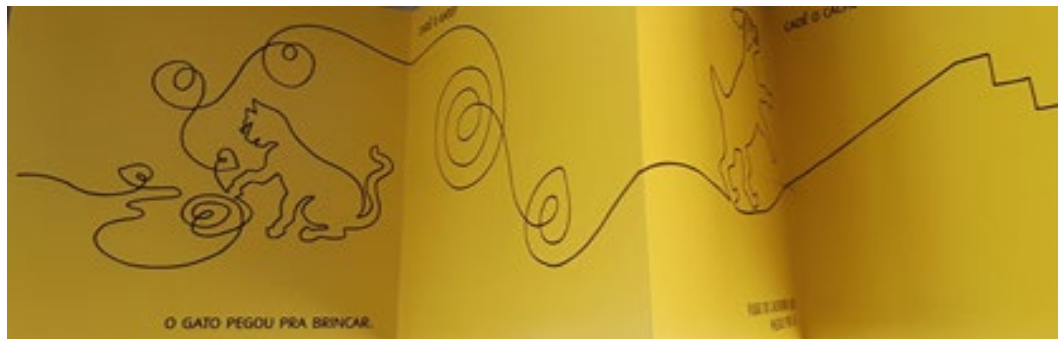
Diferentes tipos de linhas são possíveis no âmbito visual da narrativa: inclinada, vertical, horizontal, quebrada, sinuosa, circular. As linhas horizontais sugerem repouso e estabilidade, as verticais conferem à ilustração uma ideia ascensional e espirituosa e as diagonais podem relacionam-se ao sentido de subida ou descida, dependendo da direção em que apontam (OLIVEIRA, 2008).

Em relação ao contorno, as linhas promovem a direção e conferem silhueta às figuras presentes nas ilustrações. São um sinal que delimita e contém um espaço interno, isolando esse espaço do ambiente e determinando sua forma. O modo como a linha é aplicada – em um único risco, em hachuras, esfumada, reta ou trêmula – pode representar traços do estilo do ilustrador, condizer com o movimento artístico ou dialogar com os sentidos das obras.

Em *Cadê a linha que estava aqui?*, a narrativa visual efetiva-se por meio de uma única linha que conecta as páginas. O traço mínimo atribui forma aos desenhos que

dialogam com o texto escrito. Esse recurso fica mais evidente devido ao formato sanfonado do objeto (Fig. 1).

Figura 1 – Obra *Cadê a linha que estava aqui?*, de Gisela Castro Alves



Fonte: Alves (2018).

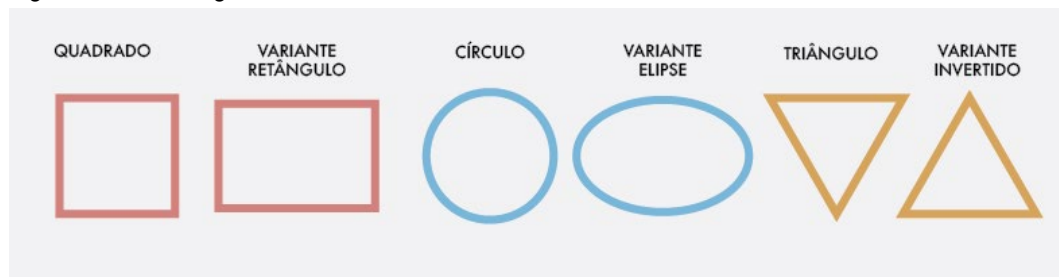
A linha é indispensável na composição visual, pois ela guia o olhar e organiza os elementos presentes na imagem. Consoante Oliveira (2008, p. 124), o caminho criado pela linha “conduz a leitura gráfica por meio de uma hierarquia de elementos descritivos e narrativos conscientemente organizados pelo artista”. Assim, é possível considerá-la como o item estrutural da ilustração.

Forma

Existem três formas básicas presentes no ilustrar: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero. Ao quadrado se associa a honestidade, retidão e o esmero; ao triângulo, ação, conflito e tensão; e, ao círculo, a infinitude, calidez e proteção (DONDIS, 1997). No entanto, essas formas geram efeitos distintos, visto que são utilizadas de diferentes modos e estabelecem sentidos únicos, dependendo de como são empregadas nas ilustrações e de sua relação com os demais elementos da composição visual.

Toda ilustração, segundo Oliveira (2008), está permeada de formas geométricas tradicionais, como o círculo, o quadrado e o triângulo. Para o autor, “tudo o que está no mundo das imagens está inserido nas três formas básicas, bem como suas variações” (OLIVEIRA, 2008, p. 61). Assim, essas três formas fazem parte da chamada tríade da composição e, junto a elas, há o retângulo e a elipse, que derivam das formas primárias (Fig. 2).

Figura 2 – Formas geométricas e suas variantes



Fonte: elaboração própria com base em Oliveira (2008).

No livro *A cor de Coraline*, por exemplo, Alexandre Rampazo desenha a protagonista na capa fazendo uso dessas formas. O rosto da menina tem base em uma elipse, e o colo, assim como a gola da camiseta, possui forma triangular. A cabeça se conecta ao corpo por meio do pescoço quadrado. Os olhos e a boca são semicirculares, as bochechas possuem esferas avermelhadas e o nariz foi desenhado em uma forma triangular (Fig. 3).

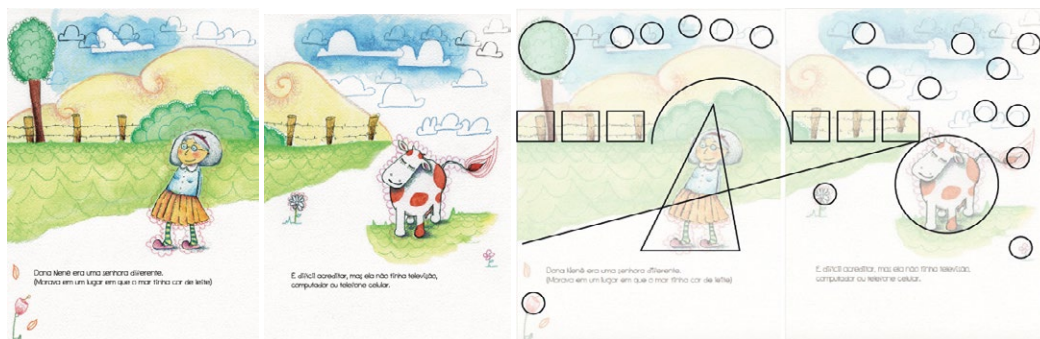
Figura 3 – Formas geométricas em *A cor de Coraline*, de Rampazo



Fonte: elaboração própria com base em Rampazo (2007).

Outro exemplo provém do livro *Dona Nenê e o sumiço do brinco*, de Rita Taraborelli. Na Figura 4, expõe-se esquema de como as formas geométricas podem ser verificadas na construção da cena inicial da narrativa. A composição do cenário guia o leitor, e o olhar percorre a protagonista, o animal, o cenário para, depois, o leitor virar a página. Nota-se também equilíbrio na página dupla, visto que há duas figuras geométricas maiores – o triângulo e o círculo – localizadas de forma paralela no centro de cada uma das páginas. Os elementos do cenário são menores e fazem parte do fundo da imagem, como se envolvessem as figuras principais.

Figura 4 – Formas geométricas na composição de *Dona Nenê e o sumiço do brinco*



Fonte: elaboração própria com base em Taraborelli (2018).

É relativamente fácil, para Dondis (1997), compreender as formas geométricas, mas suas variantes são mais sutis e complexas de serem assimiladas na composição, já que essa estrutura nem sempre é claramente percebida. De modo geral, o quadrado, o triângulo e o círculo são os três elementos básicos que fornecem a base da ilustração e, portanto, contribuem na própria organização da imagem e em seus efeitos.

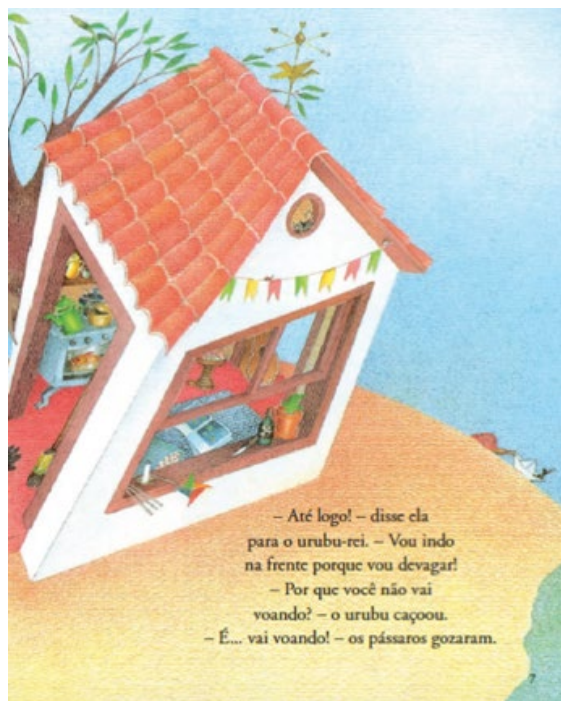
Perspectiva e dimensão

Nas ilustrações, a perspectiva se relaciona com a dimensão. Para Dondis (1997, p. 37), a perspectiva é o método “para a representação do modo tridimensional que vemos em uma forma gráfica bidimensional”. Esse elemento também pode recorrer à linha para criar efeitos, mas sua intenção é a de produzir no leitor uma aproximação com a realidade.

Por meio da perspectiva, o ilustrador constrói o drama narrativo de suas criações. Segundo Oliveira (2008), a perspectiva pode se dar de inúmeras formas: aérea, planimétrica, com vários pontos de fuga, com a linha do horizonte baixa, no meio ou alta, com o ponto de vista de cima para baixo (e vice-versa) ou até mesmo pode ocorrer um cenário sem fundo.

A perspectiva pode estar relacionada ao ponto de vista: perspectiva está relacionada com a forma como os elementos são criados na imagem; ponto de vista determina o ângulo visual do espectador no desenho (Fig. 5). Nikolajeva e Scott (2011, p. 164) afirmam que as imagens raramente transmitem a ideia de narração autodiegética (narrador-protagonista), porque um narrador assim “significaria que, embora partilhássemos seu ponto de vista, nunca o veríamos em nenhuma ilustração”, o que seria de difícil entendimento para um leitor iniciante, por exemplo. Em relação ao ponto de vista, escrita e imagem podem divergir, já que o ilustrador pode expressar visão diferente em torno do mesmo discurso.

Figura 5 – Cena de *Festa no Céu*, de Angela Lago



Fonte: Lago (2005).

Em relação à perspectiva, Linden (2018) associa o conceito ao enquadramento e ao desenquadramento. A noção de enquadramento dialoga com o cinema e tem relação com o modo como a cena é vista pelo leitor. Quando a cena é olhada de cima para baixo, chama-se *plongée*; quando é vista de baixo para cima, temos *contra-plongée*. O desenquadramento ocorre quando o ilustrador foge do tradicional e não apresenta o personagem ou objeto da cena na totalidade, apontando apenas um detalhe, ou um corte dele, como é o caso da obra *Cocô de passarinho* (Fig. 6), em que são destacados os chapéus e só parte dos rostos aparecem.

Figura 6 – Cena da obra *Cocô de passarinho*, de Eva Furnari



Fonte: Furnari (1988).

O cenário cria a atmosfera através do ângulo em que a cena está sendo vista (OLIVEIRA, 2008). Por meio da linha do horizonte, o espaço – ou seja, o cenário da obra – ganha perspectiva e, ao mesmo tempo, determina o modo de ver do leitor. A habilidade e criatividade do ilustrador permitem que o observador da imagem possa “caminhar pelos objetos representados ou voar em céu que se perde no horizonte” (OLIVEIRA, 2008, p. 54).

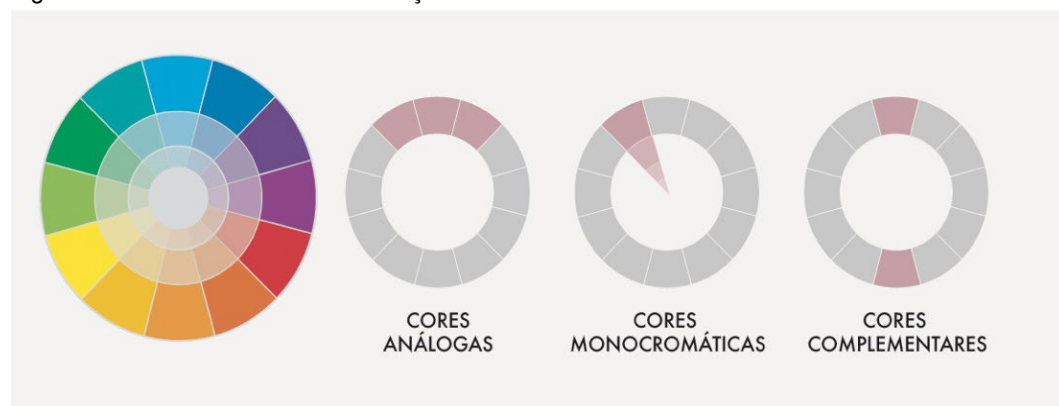
Portanto, no caso do livro ilustrado, a perspectiva não engloba apenas a forma como a imagem se apresenta. Mais do que o ângulo e aspectos dimensionais, a ima-

gem narrativa revela o ponto de vista sobre uma história e, por meio desse olhar, o leitor infere sentidos sobre o livro.

Cores

A maior parte dos livros ilustrados, ainda que existam alguns sem ou com pouca cor, são permeados por tons. Segundo Biazetto (2008, p. 77), a cor “o elemento visual com maior grau de sensualidade e emoção do processo visual. Nenhum outro atrai com tanta intensidade quanto a cor”. As cores de uma obra podem ser de diferentes tipos, como frias, quentes, complementares, saturadas, primárias ou secundárias – o criador pode brincar com as combinações do círculo cromático, como na Figura 7.

Figura 7 – Possibilidades de combinações de cores através do círculo cromático



Fonte: elaboração própria (2022).

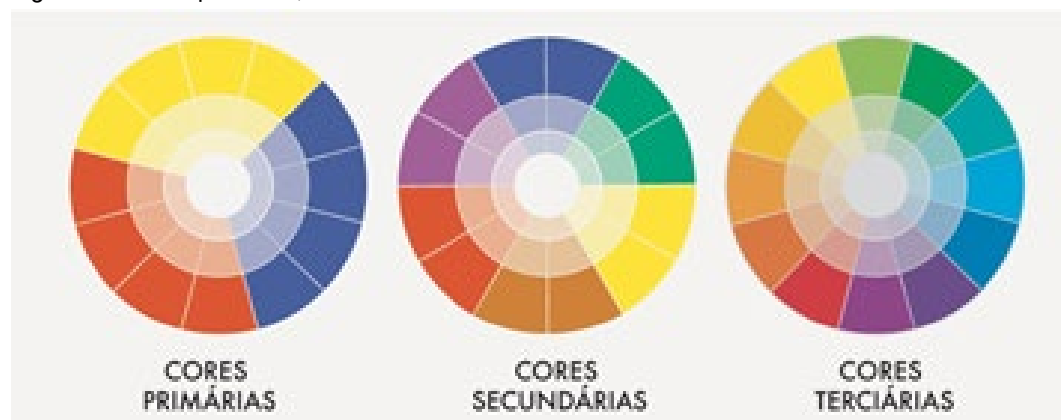
Os sentidos das cores frias e quentes também são discutidos por Dondis, que aborda as combinações entre as cores primárias:

O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul, a contrair-se. Quando são associadas através de misturas, novos significados são obtidos. O vermelho, um matiz provocador, é abrandado ao misturar-se com o azul, e intensificado ao misturar-se com o amarelo. As mesmas mudanças de efeito são obtidas com o amarelo, que se suaviza ao se misturar com o azul (DONDIS, 1997, p. 38).

Além das cores primárias citadas (vermelho, amarelo e azul), há também as secundárias (verde, laranja e violeta), conforme a Figura 8. Uma cor que se produza pela mistura de três cores primárias é chamada de cor terciária ou cor mista

impura. Em relação ao preto e branco, não há unanimidade em classificar o branco como mistura de todas as cores e o preto como ausência de cor; todavia, essas duas cores permitem clarear ou escurecer outras cores quando combinadas a elas (HELLER, 2013). E essas combinações significam na composição cromática da narrativa literária.

Figura 8 – Cores primárias, secundárias e terciárias



Fonte: elaboração própria (2022).

A cor, assim como as formas e as linhas, também pode criar trilhas para o olhar. O leitor, de forma inconsciente, é atraído por uma determinada cor por meio da semelhança, de forma que ele busca elementos que contenham o mesmo tom. Cores complementares auxiliam nessa orientação da leitura, afinal, o olhar tende a buscar o tom oposto daquele que enxerga. Biazetto (2008, p. 78-79) sublinha que “alternando contrastes e semelhanças criamos um movimento visual, que torna a leitura mais dinâmica e interessante”.

A ilustração de Ilan Brenman, no livro *Vó, para de fotografar!* (Fig. 9), exemplifica como tons opostos podem orientar a leitura. Ao traçar uma linha imaginária entre as duas figuras humanas presentes na cena, a cor vermelha do lado direito, no maiô da avó e, do lado esquerdo, na boia nos braços da menina, gera a conexão entre as personagens e mobiliza o olhar do leitor. Além disso, a cor verde do fundo é complementar ao tom de vermelho, gerando contraste na imagem.

Figura 9 – Cores contrastantes em *Vó, para de fotografar!*



Fonte: Karsten (2017).

A cor é, pois, impregnada de informação e uma das “mais penetrantes experiências visuais” (DONDIS, 1997, p. 38). Cada cor tem conjunto vasto de significados, apresentando valor inconsciente por meio de seu significado simbólico. Assim, a cor dispõe de força para expressar e intensificar a informação de outros componentes da imagem.

Além disso, não existe cor sem significado. No entanto, a impressão causada por cada cor varia também pelo seu contexto. As cores quentes apresentam proximidade, vibração e materialidade; as frias conferem profundidade e transparência à imagem. A escolha de uma cor ou outra depende da intenção que o ilustrador almeja trazer à cena criada:

Aplicando cores frias onde queremos dar profundidade, afastamos o fundo das figuras do primeiro plano, onde serão aplicadas as cores quentes. Dessa forma, é possível também dar ritmo e movimento à ilustração, criando zonas que “avançam” e outras que “recuam” (BIAZETTO, 2008, p. 83).

O processo de escolha de cores e combinações vai além da narrativa visual. Nos elementos gráficos, a clareza na condução do olhar do narrador facilita o entendimento dos elementos narrativos. Assim, Biazetto (2008) destaca, por exemplo, que a escolha da cor da tipografia deve ser rigorosa para que haja contraste adequado entre a letra e a cor de fundo da página.

As cores possuem três propriedades: matiz, saturação e brilho, presentes na sua significação. O matiz, também chamado de tom, é a variação qualitativa da cor e está relacionado ao comprimento de onda. As variações de tom são um dos meios pelos quais distinguimos a complexidade da informação visual do ambiente. Em relação à saturação, Farina *et al.* (2006) explica que quando não se adiciona nem o branco, nem o preto e a cor está exatamente dentro do comprimento de onda que lhe corresponde, quer dizer que ela é uma cor saturada. O brilho, também chamado de luminosidade ou valor, é a capacidade que a cor possui de refletir a luz branca que há nela – o brilho depende da iluminação.

Independente de como a cor se mostra, por meio das suas variedades de ondas, ela atua sobre os centros nervosos de quem visualiza a imagem. Trata-se de um elemento capaz de modificar as funções orgânicas, sensoriais, emocionais e afetivas do leitor. Assim, a cor possui uma ação tríplice – impressionar, expressar e construir –, pois é observada pela retina, sentida (visto que desperta emoções) e tem significado simbólico (FARINA *et al.*, 2006).

Além disso, ainda que a cor seja de suma importância, tons como preto e branco estão presentes em diversos livros ilustrados: “A ilustração em preto-e-branco possui um leque de significados tão importante quanto a ilustração em cores” (OLIVEIRA, 2008, p. 51). Essas duas cores podem dividir espaço na imagem com outros tons ou, ainda, destacar figuras, preencher o fundo da página ou estar presente nos elementos tipográficos. Segundo Heller (2013), ainda que haja uma discussão sobre preto ser ou não uma cor, sua simbologia é única e se distingue das demais cores. Do mesmo modo, o branco adquire sentidos únicos em sua aplicação.

Dessa forma, “revelamos muitas coisas ao mundo sempre que optamos por uma determinada cor” (DONDIS, 1997, p. 42). Nos livros ilustrados, cada cor mobiliza diferentes sentidos no leitor e dialoga com os demais elementos da composição visual da obra. A cor, por fim, não pode ser analisada de forma isolada, porque seus possíveis significados estão envoltos pelo contexto em que ela se insere e através da sua relação com demais tons.

Ritmo

O ritmo da composição visual é decisivo na construção de significados. Ele engloba elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais que estruturam o livro e deve ser entendido como “resultado do atrito visual entre formas e espaços opostos” (OLIVEIRA, 2008, p. 58). Seu sentido está relacionado à montagem geral e à justaposição de elementos antagônicos ao longo do livro.

O ritmo possibilita o fluir das páginas, a sequência espacial das ilustrações e das palavras, sendo visível através da relação dinâmica estabelecida entre todas as partes do livro, do início ao fim. Sua harmonia não se dá pela igualdade entre as partes, mas pelo choque constante entre os elementos, como uma sucessão de sentidos interligados. Ainda segundo Oliveira (2008, p. 59), em analogia às composições musicais, “o passar das páginas nos conduz à outra face do ritmo, uma espécie de *crescendo* e *diminuendo*”. Scwharcz (1982) efetua uma comparação entre o livro ilustrado e uma orquestra cujos instrumentos individuais e grupos de instrumentos se combinam para alcançar o efeito desejado pelo compositor, cada um oferecendo e acrescentando sua contribuição, cada um disputando a atenção do ouvinte.

O ritmo entre as páginas também é tratado por Cica Fittipaldi:

Esse movimento, entre páginas, decorre como tempo e modula a narrativa em andamento. A proposta gráfica de paginação e diagramação cria, assim, para um conjunto de imagens narrativas, disposições de certas maneiras ao longo do livro e ao longo do texto impresso, estabelecendo formas de relacionamento das imagens entre si e de cada uma delas com o texto, exprimindo continuidades e descontinuidades, imprimindo ritmo (FITTIPALDI, 2008, p. 59).

A cena de *Aranha por um fio* (Fig. 10) conta com contraste na página dupla. Do lado esquerdo, as ações das personagens estão emolduradas e, do lado direito, além da diminuição de cor do cenário, a ênfase está no choro exagerado da personagem ilustrada. Esses elementos opostos geram ritmo de *diminuendo* na história, pois a imagem da página da direita rompe a continuidade, visto que as páginas antecedentes eram similares à página da esquerda.

Figura 10 – Ritmo na página dupla de *Aranha por um fio*, de Laurent Cardon



Fonte: Cardon (2011).

Além disso, o ritmo não é composto somente por texto escrito e imagem: as lacunas, vinhetas, espaços em branco, letras capitulares e outros estímulos visuais também o influenciam. Para Linden (2018, p. 85), “a alternância de um texto e de uma imagem, e de mais um texto e de mais uma imagem, produz um ritmo particular de leitura”. Esses elementos opostos e, ao mesmo tempo, complementares, constituem linearidade e geram ritmo à leitura da obra, estabelecendo relações por meio da sequência de páginas. Elementos visuais que constituem o livro, desde os paratextuais até os narrativos, implicam a continuidade provocada pela tensão e distensão entre o visto e o lido.

Elementos paratextuais

Os paratextos são elementos verbais e visuais que convidam o leitor a conhecer a história. Tratam-se de partes do livro que não possuem narrativa, mas auxiliam na construção do enredo e oferecem indícios sobre o conteúdo da obra. A capa, contracapa, frontispício e guarda são as partes que compõem os elementos paratextuais do livro ilustrado. Oliveira (2008, p. 59) argumenta: “A história de um livro é também narrada pelas vinhetas, pelos espaços em branco, pelas iluminuras e capitulares, pelas tipografias escolhidas, enfim, são muitos os estímulos visuais que concorrem para a narração.”

O livro de imagens *Aranha por um fio*, por exemplo, auxilia na exemplificação dos elementos paratextuais da obra, conforme pode ser visualizado na Figura 11. As três imagens superiores antecedem a narrativa e as três inferiores são elementos

pós-textuais. No livro, apenas há escrita no título, na guarda, nos agradecimentos, na apresentação do autor e nas informações sobre a obra. Nas páginas da história, a narrativa se constrói por imagens.

Figura 11 – Elementos paratextuais em *Aranha por um fio*, de Laurent Cardon



Fonte: Cardon (2011).

A capa é concebida como a embalagem do livro (RAMOS; PANOZZO, 2005). Trata-se, em geral, do primeiro elemento de contato do leitor com o livro: por meio dela são postas informações sobre a narrativa, o estilo do desenho, o gênero. Ao observar a parte externa do livro, o leitor cria expectativa sobre a obra, aproximando-se ou não do livro, afinal, é por meio da capa que “se estabelece o pacto da leitura” (LINDEN, 2018, p. 57).

A leitura do livro pode iniciar pela capa, a qual dialoga com elementos internos. As pistas oferecidas por esse espaço colaboram para a compreensão da obra, pois a interação inicia-se previamente à leitura do enredo. O título é uma forma de antecipação da narrativa, revelando parte da história ou instigando curiosidade no leitor, sendo comumente apresentado com a ilustração presente na capa e com tamanhos e configurações que afetam o entendimento da obra. A capa e o título nela veiculados são elementos que influenciam os leitores a escolherem ou rejeitarem o livro (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011).

Para além de a capa funcionar como primeira página do livro, engloba também a contracapa, que pode ser chamada de quarta capa. Essas duas partes podem ser complementares e formarem uma única imagem ou podem não ter relação uma com

a outra. Na contracapa, o espaço pode ser usado para escrever um texto sobre a obra, apresentar o autor ou ilustrador e ainda conter informações técnicas obrigatórias como o código de barras. Esse espaço também é significativo, visto que, “de posse dos sentidos atribuídos a partir da capa, da contracapa, e das páginas iniciais, o leitor adentra na história” (RAMOS; PANOZZO, 2011, p. 81). Ainda que muitos leitores não prestem atenção à contracapa, ela também é importante não apenas na materialidade do livro, mas dos sentidos da história. Há ilustradores que deixam pistas sobre elementos da história nesse local justamente para gerar surpresa no leitor atento (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011).

As guardas, apesar de, em alguns casos, dialogarem com o enredo, exercem função material no livro. Esse elemento recobre a parte interna da capa e pode tanto apresentar cor sólida como motivos que se repetem, sendo, no livro ilustrado, geralmente colorida. As guardas podem conter ilustrações de acontecimentos relativos à narrativa que não são mencionados no livro (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Na obra *Vó, para de fotografar!* (Fig. 12), as guardas trazem ilustrações dos óculos das personagens, elementos ligados ao enredo: os óculos amarelos representam a neta e os, vermelhos a avó.

Figura 12 – Ilustração na guarda de *Vó, para de fotografar!*



Fonte: Karsten (2017)

Linden (2018) destaca que, no caso de guarda ilustrada, a primeira guarda (ligada à capa) e a última guarda (ligada à contracapa) são compostas por cenas diferentes, como forma de abertura e de finalização do enredo. Nikolajeva e Scott (2011) defendem que, na maioria dos casos, as guardas iniciais e finais são idênticas. Entretanto, podem ser usadas para enfatizar mudanças que ocorreram ao longo do livro, pois “um número crescente de livros ilustrados tem descoberto as possibilidades de uso das guardas como paratextos adicionais que contribuem de várias maneiras para a história” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 314).

Além das guardas, algumas obras possuem folhas de guarda, ou seja, uma página que não está conectada diretamente à capa, mas tem ligação material com a guarda. Trata-se de um espaço que antecipa a história (como forma de respiro ou criação de expectativa), e também está posta após a narrativa, a fim de possibilitar novas interpretações da história lida. *Guilherme Augusto Araújo Fernandes* (Fig. 13) contém folhas de guardas diferentes, o que demonstra evolução em relação à personagem idosa da história, que inicia a narrativa sentada e termina deixando a cadeira vazia.

Figura 13 – Folha de guarda inicial (esq.) e final (dir.) da obra



Fonte: Fox (2005)

A folha de rosto, também denominada frontispício, costuma conter o título, nome do autor e do ilustrador, nome da editora e ano de lançamento (LINDEN, 2018; NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Apesar de ser um elemento técnico, não exclui as

possibilidades lúdicas e pode conter ilustração ou detalhes relacionados à narrativa. Não raro, “os ilustradores podem eliminar seu caráter paratextual, integrando-a ao corpo do discurso narrativo” (LINDEN, 2018, p. 61). Esse elemento costuma vir antes da narrativa, gerando curiosidade no leitor a respeito das páginas seguintes.

Os fólios, ou números de página, também são constitutivos dos elementos paratextuais. Nos livros ilustrados, sua presença é facultativa porque a quantidade de páginas é pequena. Eles são, muitas vezes, discretos e situados em algum canto da página, podendo ser desenhados ou apresentados com a mesma tipografia do texto da narrativa verbal (LINDEN, 2018).

Um livro ilustrado contemporâneo pode questionar as convenções paratextuais (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Por isso, nem todos os livros ilustrados se encaixam nas descrições feitas. Muitos contêm outros elementos, como a dedicatória ou uma falsa folha de rosto, em que o título se repete. Os paratextos carregam informações acerca da obra, antecipando, instigando a curiosidade ou ampliando os sentidos da narrativa.

Design gráfico

O termo design tem diferentes significados. Os espanhóis, por exemplo, chamam de *diseño*, enquanto os ingleses chamam de *design*. Os dois termos são oriundos de *designo*, do latim, que significa, indicação, intenção ou projeto. Ou seja, o projeto gráfico de um livro é “a proposta particular de uma intenção de leitura a partir de uma junção de textos e imagens em um único objeto” (MORAES, 2008, p. 54), ou seja, é o que confere materialidade ao livro.

O livro ilustrado tem materialidade, isto é, forma específica que permite sua interação com o leitor. Para Moraes (2008), ele contém um corpo com cor, textura e até mesmo cheiro. Assim, o corpo é sua parte tátil, e a alma é a narrativa que integra o miolo. Como partes da materialidade do objeto, elenca-se o papel, o formato, a encadernação, a dimensão e tipos de impressão, além de suas características de diagramação. Nesse sentido,

Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. [...] é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre a capa e guardas com seu conteúdo, é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios (LINDEN, 2018, p. 8-9).

Tudo isso é parte do projeto gráfico da obra, que sugere a proposta de intenção de leitura por meio da junção de textos e imagens em um único objeto. O livro possui materialidade que conduz o ato da leitura, por isso, o formato da capa, o miolo, a encadernação, o projeto visual e as ilustrações podem ser entendidos como o pacote que contém a surpresa a ser revelada ao leitor.

Em relação à materialidade, o primeiro aspecto notável é o tamanho. Para Nikolajeva e Scott (2011), há pelos menos duas ideias opostas sobre o melhor formato: livros pequenos podem ser melhores para que as mãos diminutas dos leitores consigam apanhar a obra; no entanto, livros grandes parecem ser mais atraentes para os pequenos. Para Linden (2018), há três categorias de tamanho em função das mãos do leitor: livros que abertos são segurados facilmente com uma mão; livros que podem ser pegos com uma mão, mas quando abertos precisam ser segurados com as duas mãos; e livros que carecem ser segurados com as duas mãos e devem ser lidos sobre algum suporte.

Quanto à diagramação, Linden (2018) elenca diferentes possibilidades no diálogo estabelecido entre texto e imagem. A dissociação ocorre quando a imagem ocupa uma página inteira, geralmente a da direita (considerada a página nobre), e está separada do texto escrito. A associação, por outro lado, mescla enunciados verbal e visual na mesma página, sendo a diagramação mais presente nos livros ilustrados. A compartimentação divide as imagens por molduras, sendo mais empregada nas histórias em quadrinhos. Por fim, a conjunção integra texto verbal à imagem, mas é diferente da associação, pois palavra e ilustração são percebidas em sucessão. Em muitas histórias, há molduras ao redor das imagens e do próprio texto verbal que contribuem na estética e nos sentidos da narrativa.

O projeto gráfico, além de influenciar a capa, se relaciona à forma como os elementos estão dispostos nas páginas internas. As folhas podem ser lidas de modo separado ou conectadas. O eixo físico que divide o espaço do livro aberto em duas partes inclui divisão obrigatória no objeto livro. Mesmo com a divisão, a ilustração pode preencher as páginas da esquerda e da direita, afinal, “o tamanho e a organização das imagens e do texto estão articulados com as dimensões do livro” (LINDEN, 2018, p. 52).

Em relação à organização nas páginas, Linden (2018) pondera que, no formato quadrado, em página dupla, as imagens ficam largas. Acrescenta: “Um formato vertical não raro se torna um quadrado [...] depois de aberto. Ao passo que no for-

mato horizontal acentua de modo considerável sua tendência panorâmica.” (p. 53). Na Figura 14, a ilustração de *Vizinho, Vizinha* ocupa a página dupla e a própria dobra do livro. Esse aspecto do projeto gráfico dialoga com a proposta da narrativa, visto que na folha da direita e da esquerda estão desenhados os apartamentos dos vizinhos e na dobra há o corredor que une as moradias.

Figura 14 – Folha dupla em *Vizinho, Vizinha*, de Mello, Massarani e Lima



Fonte: Melo, Massarani e Lima (2007)

Além disso, geralmente, são as primeiras páginas da obra que indicam como será a organização. Já, se a organização varia ainda no início, o leitor se familiariza com a ausência de padrão fixo (LINDEN, 2018). Essas inúmeras possibilidades mostram o quanto esse gênero possui liberdade formal. Segundo Moraes (2008, p. 55), “o projeto gráfico do livro pode não estar visível na narrativa, mas interfere sutilmente na leitura”. Inúmeras são as escolhas que ilustrador e designer empreendem na composição do livro, as quais influenciam na forma como o leitor o recebe.

A tipografia é também parte da composição gráfica. No livro ilustrado, diversas fontes tipográficas podem ser combinadas de forma a destacar elementos, como o título. No texto da narrativa e dos demais elementos paratextuais, é comum no livro ilustrado a utilização de fonte tipográfica de fácil percepção pelas crianças, pois o tipo empregado deve permitir a otimização da leitura e também dialogar com as demais formas do livro.

Alguns livros ilustrados utilizam tipografia com caixa alta e tipos separados para favorecer a leitura; porém, letras que se assemelham à caligrafia e possuem ligadura também geram aproximação com o mundo da criança (LUPTON, 2013). Além da esco-

lha tipográfica, Lupton (2013) destaca a visibilidade das palavras; ou seja, é relevante respeitar o espaço de entrelinhas e o entrepalavras. Os leitores, principalmente as crianças, precisam conseguir compreender cada letra que forma as palavras.

Segundo Linden (2018), a materialidade do livro, ainda que não siga um modelo, não se desvia dos seus princípios de funcionamento, enriquecendo as possibilidades de interpretação. Mesmo que alguns itens relacionados ao design tenham sido elencados, algumas obras fogem a essas regras e apresentam leitura inovadora e até mesmo de difícil categorização.

O projeto gráfico é essencial para o livro ilustrado. A imagem e a palavra, criadas de forma separadas, não constituem a obra literária: é necessário que haja suporte e materialidade. Em outras palavras, o design é como uma costura que une palavra e imagem e favorece a criação do objeto artístico e estético.

Marilda Castanha compara o livro ilustrado com uma obra de arte. Para a ilustradora: “O que se faz ao ler um livro de imagens é o mesmo diante de uma obra de arte” (CASTANHA, 2008, p. 143). Assim, a partir da observação, da dedução e da inferência, diferentes emoções podem ser vivenciadas pelos leitores. O livro ilustrado, portanto, pode ser entendido como uma obra de arte que amplia sentidos a cada vez que o leitor abre ou revisita suas páginas; por isso, todas as suas partes são importantes na leitura.

Conclusão

O livro ilustrado, por ser um gênero híbrido e que não segue a normas pré-definidas, apresenta diferentes peculiaridades, o que exige do leitor, a cada nova leitura, inteirar-se das possibilidades da obra para entender a proposta. O enlace estabelecido entre as linguagens verbal e visual gera uma leitura que percorre diferentes caminhos pela narrativa ou ainda, que possibilita ao leitor entender que cada livro ilustrado se constitui de forma singular. A relação entre imagem e palavra pode modificar os ritmos do enredo, gerar surpresas, causar estranhamento ou revelar sutilezas. Por isso, ler as palavras não basta, ler as ilustrações não basta: é preciso compreender a proposta da obra na integração entre as linguagens.

Assim, os itens tratados neste artigo podem ser usados como caminho de análise ou de leitura da dimensão visual durante o contato com o livro ilustrado. Elementos como ponto, linha, contorno, forma, perspectiva, dimensão, cores, ritmo, além do design

gráfico e dos paratextos, ao mesmo tempo em que possuem peculiaridades, ganham novos sentidos de acordo com a proposta conferida no conjunto da obra. Ao entender melhor o funcionamento de elementos da composição visual e seus significados, o leitor consegue apropriar-se da narrativa e revelar novas camadas de sentidos.

Destaca-se nesse gênero literário a relevância do design gráfico como aspecto que propicia a união entre as linguagens. No livro ilustrado, a imagem e a palavra constroem a narrativa por meio de aproximações e distanciamentos que promovem a significância. Todavia, o enlace entre essas duas instâncias só acontece por meio do design gráfico: ele confere objetualidade do livro, colabora na organização de elementos narrativos e paratextuais e articula o modo como as linguagens são dispostas.

Desse modo, o leitor, com base no seu repertório e nas situações de mediação vividas, tem acesso à história por meio de diferentes fatores. Ele escolhe o livro talvez pelo que visualiza na capa, infere significados à narrativa antes mesmo de adentrá-la através do que está posto nos demais paratextos e consegue assimilar os acontecimentos da história a partir da leitura simultânea das duas linguagens: imagem e palavra. Nesse viés, diagramação, formato do livro, cores, mudanças entre as imagens e demais elementos táteis e visuais são indispensáveis na construção narrativa que pode chegar a ser um objeto artístico e estético. A ilustração, portanto, entre o visto e o não visto, revela sentidos indispensáveis na leitura do livro ilustrado.

Picture book: from the composition to the meaning

Abstract

Children's and youth literature is an artistic and aesthetic object formed, in the case of pictured books, by the interaction of languages. This research investigates the pictured book of narrative nature, focusing on the composition of visuality. The objective is to point out compositional elements of the illustrations present in this textual genre and characteristics of the paratexts. The research is justified by the relevance of the pictured book in the literary and human formation of readers and by the importance of images in the construction of narratives. Through a bibliographic review and qualitative analysis of the visual dimension of literary narratives, elements such as point, line, contour, shape, perspective, dimension, colors, rhythm, graphic design and paratexts are analyzed. The study demonstrates the relevance of the image, often seen as secondary, in the generation of plot meanings. It is highlighted the fundamental role of graphic design, which provides the union between the verbal and visual instances and builds the materiality of the book.

Keywords: Picture book; Design; Visuality.

Nota

- ¹ Artigo derivado da dissertação intitulada *Enlace entre imagem e palavra: o livro ilustrado criado por mulheres* (2022).

Referências

Obras literárias

- ALVES, Gisela Castro. Cadê a linha que estava aqui? São Paulo: C/ Arte, 2018.
- CARDON, Laurent. Aranha por um fio. São Paulo: Biruta, 2011.
- FOX, Mem. Guilherme Augusto Araújo Fernandes. Ilustrado por Julie Vivas. São Paulo: Brinque-Book, 2005.
- FURNARI, Eva. Cocô revisão bibliográfica e uma análise documental de natureza qualitativa de passarinho. São Paulo: Moderna, 2013.
- KARSTEN, Guilherme. Vó, para de fotografar!. Ilustrado por Ilan Brenman. São Paulo: Melhoramentos, 2017.
- LAGO, Angela. A festa no céu: um conto do nosso folclore São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- MELO, Roger; MASSARANI, Mariana; LIMA, Graça. Vizinho, vizinha. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2007.
- RAMPAZO, Alexandre. A cor de Coraline. São Paulo: Rocco, 2017.
- TARABORELLI, Rita. Dona Nenê e o sumiço do brinco. São Paulo: JC Editora, 2018.

Aporte teórico

- ANSTEY, Michèle; BULL, Geoff. The picture book modern and postmodern. In: HUNT, Peter. International Companion Encyclopedia of Children's Literature. New York: Routledge, 2004.
- BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra, o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.
- BORDINI, Maria da Glória. Ética e criação literária para crianças. Desenredo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - jan./jun. 2005.
- DONDIS, Donis. A sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. Psicodinâmica das cores em comunicação. São Paulo: Blücher, 2006.
- FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra, o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

FURNARI, Eva. Entrevista com Eva Furnari. In: MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASU, Maurício. Traço e prosa: entrevista com ilustradores de livros infanto-juvenis. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HELLER, Eva. A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LINDEN, Van der. Para ler o livro ilustrado. São Paulo: SESI-SP, 2018.

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

NIKOLAKEVA, Maria; SCOTT, Carole. Livro ilustrado: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. Interação e mediação de leitura literária para a infância. São Paulo: Global, 2011.

RAMOS, . B.; PANOZZO, . S. P. Acesso à embalagem do livro infantil. Perspectiva, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 115–130, 2005. DOI: 10.5007/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/9734>. Acesso em: 18 dez. 2022.

SCHWARCZ, Joseph. Ways of the Illustrator: visual communication in children's literature. Chicago: American Library.