

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Raissa Pereira Baptista

**O DESIGN GRÁFICO-EDITORIAL NA LITERATURA INFANTIL:
UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE SENTIDO SOB A PERSPECTIVA
DA TEORIA DA SEMIÓTICA SOCIAL E SEUS DESDOBRAMENTOS**

Orientadora: Profa. Dra. Marta Passos Pinheiro

Coorientador: Prof. Dr. Renato Caixeta da Silva

Belo Horizonte
2017

Raissa Pereira Baptista

**O DESIGN GRÁFICO-EDITORIAL NA LITERATURA INFANTIL:
UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE SENTIDO SOB A PERSPECTIVA
DA TEORIA DA SEMIÓTICA SOCIAL E SEUS DESDOBRAMENTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Passos Pinheiro

Coorientador: Prof. Dr. Renato Caixeta da Silva

Belo Horizonte
CEFET-MG
2017

Baptista, Raissa Pereira.

B222d O design gráfico-editorial na literatura infantil: uma análise da produção de sentido sob a perspectiva da teoria da semiótica social e seus desdobramentos / Raissa Pereira Baptista. – 2017.

100 f.: il. –

Orientadora: Marta Passos Pinheiro

Coorientador: Renato Caixeta da Silva

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2017.

Bibliografia.

1. Design gráfico. 2. Literatura infantojuvenil. 3. Semiótica. 4. Comunicação Visual. I. Pinheiro, Marta Passos. II. Silva, Renato Caixeta da. III. Título.

CDD: 401.41



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

RAISSA PEREIRA BAPTISTA

**O DESIGN GRÁFICO-EDITORIAL NA LITERATURA INFANTIL: Uma
análise da produção de sentido sob a perspectiva da teoria da Semiótica Social e
seus desdobramentos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 23 de
junho de 2017, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de
Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.ª Marta Passos Pinheiro, Dr.ª - Orientadora
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Renato Caixeta da Silva, Dr. - Co-orientador
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Hércules Tolêdo Corrêa, Dr.
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof.ª Ana Elisa Ferreira Ribeiro, Dr.ª.
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Thaiss, e meu pai, Antônio, por apoiarem minhas decisões, mesmo sem muitas vezes compreendê-las no momento, mas sempre me motivando a continuar.

Às minhas irmãs, Vanessa e Jéssica, meus sobrinhos, Yasmin e João Pedro, que de longe sempre estiveram ao meu lado.

Aos amigos, que entenderam a minha ausência em grande parte dos momentos especiais nos últimos anos e, mesmo assim, sempre me apoiaram. Em especial ao Roger, que não gosta de ler, mas leu minha dissertação e me aconselhou, e ao Daniel, que mesmo do outro lado do Equador, me enviou palavras de força em diversas ocasiões importantes da vida de mestranda.

Aos amigos que fiz durante a caminhada do mestrado, em especial a Luciana, que me ouviu, deu tapas de realidade e me abraçou em diversos momentos cruciais nesse processo. Denise, com quem compartilhei mutuamente as dores do parto desse resultado. A Sandra, que sempre me acolheu e aconselhou no POSLING, com muito carinho.

À minha orientadora, Marta, por ter me ensinado mais sobre a Literatura Infantil.

Ao meu coorientador, Renato Silva, que aceitou o desafio de me guiar na jornada da Semiótica Social, me fazendo ver toda imagem com outros olhos.

Aos mestres do CEFET, com quem tive a oportunidade de aprender muito em cada disciplina que cursei.

À CAPES, pelo apoio financeiro em grande parte da minha pesquisa.

E ao companheiro que escolhi para a vida, Pedro Antonio, por toda força, amor e café. Obrigada, Universo!

*A partir de sempre
Toda cura pertence a nós
Toda resposta e dúvida
Todo sujeito é livre para conjugar o verbo que quiser
Todo verbo é livre para ser direto ou indireto
Nenhum predicado será prejudicado
Nem tampouco a vírgula, nem a crase, nem a frase e ponto final!
Afinal, a má gramática da vida nos põe entre pausas, entre vírgulas
E estar entre vírgulas pode ser apostrofo
E eu apostrofo o oposto: que vou cativar a todos
Sendo apenas um sujeito simples
Um sujeito e sua oração
Sua pressa, e sua verdade, sua fé
Que a regência da paz sirva a todos nós
Cegos ou não
Que enxerguemos o fato
De termos acessórios para nossa oração
Separados ou adjuntos, nominais ou não
Façamos parte do contexto da crônica
E de todas as capas de edição especial
Sejamos também o anúncio da contracapa
Pois ser a capa e ser contra a capa
É a beleza da contradição
É negar a si mesmo
E negar a si mesmo é muitas vezes
Encontrar-se com Deus
Com o teu Deus*

O Teatro Mágico

RESUMO

Esta dissertação aborda os elementos de design utilizados no projeto gráfico-editorial de livros infantis e juvenis premiados como “Melhor para Criança” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), nas categorias “Melhor Projeto Editorial” e “Melhor Ilustração”. A Semiótica Social e seus desdobramentos, como a *Gramática do Design Visual* (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, 2006) e a multimodalidade, o design tipográfico (LUPTON, 2006) e a Teoria da Cor (PEDROSA, 2014) e constituem os fundamentos teóricos deste estudo. Partindo do entendimento de que todo texto é multimodal e com os objetivos de descrever, analisar e compreender a construção de sentido no projeto dos livros infantis, definiu-se como *corpus* desta pesquisa as obras premiadas em 2015: *Os três ratos de Chantilly* e *Carmen, a grande pequena notável*; e as premiadas em 2016: *Haicais Visuais* e *Inês*. A metodologia sustenta-se em uma Ficha Guia de Descrição e Análise desenvolvida para guiar a análise das imagens e dos elementos de *design* utilizados nos livros, sendo uma para a capa e outra para o corpo de cada obra, caracterizando esta pesquisa como predominantemente descritiva. As fichas passaram por diversas versões, a fim de se adequarem ao *design* gráfico-editorial, viabilizando uma compreensão mais ampla das possibilidades interpretativas do uso das cores, das tipografias e das ilustrações ou imagens nas obras de Literatura Infantil. Assim, a dissertação mostra que a Semiótica Social é pertinente contribui para a análise de livros infantis. As imagens e/ou ilustrações, as cores e a tipografia são tão importantes quanto o modo textual verbal e precisam ser criadas e utilizadas com a devida relevância, considerando o leitor final. Por fim, esta pesquisa viabiliza novos padrões de análise e, conseqüentemente, de estudo, a fim de atender a ausência de materiais científicos que possam ser utilizados como apoio para o profissional de criação.

Palavras-Chave: Design Gráfico. Literatura Infantil. Semiótica Social.

ABSTRACT

This dissertation approaches elements used into children's and teenagers' book design awarded as "Best book for children", by *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil* (FNLIJ), on the categories of "Best book design" and "Best Illustration", that covers the design features in these particular books. The typographic design (LUPTON, 2006), Color Theory (PEDROSA, 2014) and Social Semiotics and its unfolding, such as the Visual Design Gramatics (KRESS; VAN LEEWEN, 1996, 2006) and the multimodality, constitutes the theoretical basis of this paperwork. Starting from the understanding that every text is multimodal, and with the objective to describe, analyze and understand the sense of construction on children's book project, it was defined as the *corpus* of this research the subsequent awarded books, in the 2015 year: *Os três ratos de Chantilly e Carmen – A grande pequena notável* and in the 2016 year: *Haicais Visuais e Inês*. A Descriptive Guided Form and an Analysis, developed to guide the analysis of the images and graphic elements used on each book, the first for the cover and the second for the book body, giving this research predominantly a descriptive aspect. The forms passed through a few versions with the purpose of suiting the graphic-editorial design, enabling the wider understanding of the interpretative possibilities of the colors uses, typographies and illustrations or images in the child's book. Therefore, this paperwork shows that Social Semiotics is relevant on books for children. The images and illustrations, colors and typography are as important as verbal textual mode and they need to be created and used with due relevance, considering the final reader. Lastly, this research allows new analysis patterns and of study, with the purpose to fill the lack of scientific material that can be used as support to the creation professional.

Keywords: Graphic Design. Children's Literature. Social Semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – As várias partes que compõem um livro	25
Figura 2 – A Bíblia de Gutenberg	27
Figura 3 – Litografia	30
Figura 4 – Ilustração do livro Anete, nariz de chiclete, utilizando técnica mista com lápis de cor, colagem de fotos e pintura digital	32
Figura 5 – Anatomia do tipo	35
Figura 6 – Pouca diferenciação entre caracteres da fonte Avant Garde Gothic	37
Figura 7 – Tipografia com serifa e sem serifa	37
Figura 8 – Metafunção ideacional	43
Figura 9 – Metafunção interacional	46
Figura 10 – Trípticos horizontais e verticais	48
Figura 11 – As dimensões do espaço visual	49
Figura 12 – Metafunção composicional	50
Figura 13 – Folha 1 da Ficha Guia de Descrição e Análise da Capa	53
Figura 14 – Folha 2 da Ficha Guia de Descrição e Análise da Capa	54
Figura 15 – Folha 1 da Ficha Guia de Descrição e Análise da Corpo	55
Figura 16 – Folha 1 da Ficha Guia de Descrição e Análise da Corpo	56
Figura 17 – Ilustração em página dupla da capa do livro <i>Os três ratos de Chantilly</i>	59
Figura 18 – Detalhe da capa, com o título e nome do autor	61
Figura 19 – Página ilustrada com elementos conceituais simbólicos	62
Figura 20 – Página dupla ilustrada em perspectiva subjetiva	63
Figura 21 – Ilustração com médio grau de modalização de brilho	64
Figura 22 – <i>Carmen, a grande pequena notável</i>	66
Figura 23 – Arte representativa do movimento Tropicália	68
Figura 24 – <i>Carmen, a grande pequena notável</i>	69
Figura 25 – <i>Carmen, a grande pequena notável</i>	70
Figura 26 – <i>Carmen, a grande pequena notável</i>	71
Figura 27 – <i>Carmen, a grande pequena notável</i>	73
Figura 28 – <i>Haicais visuais</i>	75
Figura 29 – <i>Haicais visuais</i>	77
Figura 30 – Contraste de peso entre as tipografias	79
Figura 31 – <i>Haicais visuais</i>	80

Figura 32 – <i>Haicais visuais</i> ; ordem de leitura dos haicais – <i>hora da partida</i>	81
Figura 33 – <i>Haicais visuais</i> ; haicai 10 – <i>sonho</i> – uso de molduras.....	83
Figura 34 – <i>Inês</i>	84
Figura 35 – <i>Inês</i>	86
Figura 36 – <i>Inês</i> ; representação conceitual simbólica	87
Figura 37 – <i>Inês</i> ; valor da informação dado/novo	88
Figura 38 – <i>Inês</i> – Exemplo de uma situação de Tríptico	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. UM PANORAMA DO LIVRO E DA LITERATURA INFANTIL	16
1.1 A infância, o livro e a literatura infantil	16
1.2 A literatura infantil no Brasil	19
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	24
2.1 O design gráfico-editorial	24
2.2 Componentes do design gráfico-editorial analisados nesta dissertação ...	29
2.2.1 <i>Ilustração e uso das imagens</i>	29
2.2.2 <i>Cores</i>	33
2.2.3 <i>A tipografia</i>	34
2.3 Semiótica Social e Gramática do Design Visual	37
2.3.1 <i>A Gramática do Design Visual</i>	39
3 METODOLOGIA	51
4 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS	58
4.1 <i>Os três ratos de Chantilly</i>	58
4.1.1 <i>Capa da obra Os três ratos de Chantilly</i>	59
4.1.2 <i>Corpo da obra Os três ratos de Chantilly</i>	61
4.2 <i>Carmen, a grande pequena notável</i>	65
4.2.1 <i>Capa da obra Carmen, a grande pequena notável</i>	65
4.2.2 <i>Corpo da obra Carmen, a grande pequena notável</i>	69
4.3 <i>Haicais visuais</i>	74
4.3.1 <i>Capa da obra Haicais visuais</i>	76
4.3.2 <i>Corpo da obra Haicais visuais</i>	79
4.4 <i>Inês</i>	83
4.4.1 <i>Capa da obra Inês</i>	84
4.4.2 <i>Corpo da obra Inês</i>	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90

REFERÊNCIAS..... 92

ANEXOS 96

INTRODUÇÃO

O interesse pela leitura deve ser despertado, de preferência, no período da infância. Considerando que o projeto gráfico-editorial é o primeiro fator que irá atrair e manter a atenção do jovem leitor, julga-se necessário compreender a criação de sentido pelos elementos gráficos que compõem a obra literária, indo além do texto verbal, a fim de constatar o que pode ser mais explorado no projeto de um livro infantil.

Segundo Peter Hunt (2010), a literatura infantil, bem como seu estudo, transpõe todas as fronteiras genéricas, históricas, acadêmicas e linguísticas pré-definidas; ela requer contribuição de outras disciplinas. O autor afirma que esse estudo é importante, pois apresenta desafios únicos de interpretação e produção. Haslam (2007) também defende o fato de que o livro impresso é resultado de um trabalho colaborativo, em que a tarefa do designer pode variar de uma obra para outra, mas sempre será um fazer em equipe. Vale ressaltar ainda que o livro muitas vezes é percebido, mas não é interpretado. E o design é um dos meios para atrair o interesse do leitor e ampliar essa interpretação, com as inúmeras possibilidades de uso para a construção de sentido.

A presente pesquisa tem como objeto de investigação os elementos de design utilizados na produção de sentido em livros infantis, por meio da análise de obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) nas categorias Melhor Ilustração (MI) e Melhor Projeto Editorial (MPE).

Esta dissertação justifica-se pela escassez de materiais científicos que possam fundamentar e justificar o conceito de projetos gráfico-editoriais, especificamente daqueles que buscam compreender o uso de elementos gráfico-editoriais – ilustrações, tipografias e cores – na criação do livro infantil. Portanto, torna-se necessário compreender como acontece a produção de sentido mediante o uso de cada escolha de design para determinado projeto gráfico-editorial, para assim concebê-los da forma mais completa possível, no entendimento literário verbal e não verbal.

A pesquisa está fundamentada na Teoria da Semiótica Social e em seus principais desdobramentos, como o conceito de multimodalidade e a *Gramática do Design Visual* (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996; 2006), investigando as características visuais que influenciam diretamente na experiência de leitura: interpretação e significação dessas obras.

Gualberto (2016) reitera que a expressão “texto multimodal” começa a ser utilizada, tanto no meio acadêmico, quanto no escolar, a fim de estabelecer um consenso de que os textos são diversos e possuem outras características (modos) além da verbal, até mesmo quando não há imagens em seu conteúdo. Esclarecendo que “modo” é “[...] um recurso material moldado socialmente, o qual torna a produção de sentido evidente; ele é um meio de ‘capturar’ ou ‘transcrever’ o mundo” (KRESS, 1995 *apud* GUALBERTO, 2016, p. 24). Portanto, em sintonia com a interpretação de Kress (1995), é relevante mencionar previamente que a palavra “texto” será mencionada nesta pesquisa não apenas considerando o elemento verbal, mas também o não verbal.

O *corpus* desta pesquisa é composto pelos livros premiados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), nos anos 2015 e 2016, como “Melhor para Criança”, nas categorias Melhor Ilustração e Melhor Projeto Editorial, uma vez que essas obras, na condição de premiadas, têm a chancela da FNLIJ.

A FNLIJ foi criada em 1968 e é a seção brasileira do *International Board on Books for Young People* – IBBY –, considerada uma instituição de direito privado, de utilidade pública federal e estadual, de caráter técnico-educacional e cultural, sem fins lucrativos, localizada na cidade do Rio de Janeiro. O Prêmio FNLIJ – O Melhor para Criança – surgiu em 1975 como uma distinção máxima concedida aos melhores livros infantis e juvenis, que hoje é composto por várias categorias: Criança, Jovem, Imagem, Poesia, Informativo, Tradução Criança, Tradução Jovem, Tradução Informativo, Tradução Reconto, Projeto Editorial, Revelação Escritor, Revelação Ilustrador, Melhor Ilustração, Teatro, Livro Brinquedo, Teórico, Reconto e Literatura de Língua Portuguesa. A missão da fundação é “[...] promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens, defendendo o direito dessa leitura para todos, por meio de bibliotecas escolares, públicas e comunitárias” (FNLIJ, *online*), de forma a contribuir para a melhoria da educação e da qualidade de vida dos jovens leitores. A premiação FNLIJ foi escolhida para compor o *corpus* deste projeto pois concentra quantidade superior de livros inscritos em relação aos demais prêmios literários do Brasil.

As categorias selecionadas para análise na presente dissertação, como citado anteriormente, serão as duas que caracterizam o projeto gráfico-editorial, Melhor Ilustração e Melhor Projeto Editorial, nos últimos dois anos em que houve as premiações, sendo eles:

Prêmio 2016 – Produção 2015

Melhor Ilustração: *Haicais visuais*, ilustrado por Nelson Cruz e publicado pela editora Positivo.

Melhor Projeto Editorial: *Inês*, escrito por Roger Mello, ilustrado por Mariana Massarani e publicado pela editora Companhia das Letrinhas.

Prêmio 2015 – Produção 2014

Melhor Ilustração: *Os três ratos de Chantilly*, escrito e ilustrado por Alexandre Camanho e publicado pela editora Pulo do Gato.

Melhor Projeto Editorial: *Carmen, a grande pequena notável*, escrito por Heloísa Seixas e Julia Romeu, ilustrado por Graça Lima e publicado por Edições de Janeiro.

Esta dissertação tem como principais objetivos descrever e compreender a criação de sentido no design dos livros premiados como “Melhor para Criança” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil nas categorias que englobam o design gráfico-editorial, a fim de compreender como os elementos – ilustrações, tipografias e cores – e suas composições são definidos no processo de concepção pelos profissionais envolvidos na edição das obras e como produzem sentido para o leitor. Portanto, foram analisados capa e corpo das obras que compõem o *corpus* da pesquisa, sem abranger os elementos paratextuais (selo da editora, textos de orelha e quarta capa, etc.).

A presente pesquisa estrutura-se em Introdução e quatro capítulos, que serão brevemente apresentados a seguir.

No primeiro capítulo, traçou-se um panorama do livro e da literatura infantil. Por meio de uma explanação cronológica, foram propostas algumas definições, como a do termo “infância”: inicialmente, a criança era tratada como um pequeno adulto e, a partir do contexto da Revolução Industrial, essa criança torna-se o núcleo da família, necessitando de um sistema que a eduque e de um lugar onde ela possa passar parte do dia. A escola foi reestruturada para receber essa criança. Este capítulo ainda incluiu uma breve história do livro como objeto. Técnicas de produção do livro, como prensagem e impressão, também foram abordadas no intuito de criar uma explanação clara da abordagem industrial nesse contexto. Foram abordados temas e autores

historicamente consagrados na literatura infantil, criando uma ligação entre a popularização do gênero literário e a produção em série, que permitia a publicação de um grande número de exemplares, consequentemente tornando os livros infantis acessíveis a um público mais abrangente. Nesse âmbito, a literatura infantil no Brasil também foi abordada cronologicamente, citando autores e editores que se destacaram e contribuíram para a evolução estética e mercadológica das publicações do gênero.

Na sequência, apresenta-se o capítulo dois, com a fundamentação teórica desta dissertação, explorando estudos do design gráfico-editorial; a título de definição, fez-se necessário explorar a construção física de um livro, apontando e analisando os elementos que o compõem, com incursões históricas de técnicas e tecnologias que possibilitaram a evolução do livro como objeto. Novamente e por necessidade epistemológica, a Revolução Industrial e seus eventos são abordados para justificar as questões supracitadas. Em um segundo momento, propõe-se a definição dos componentes do design gráfico-editorial por meio de uma análise sistemática. Da ilustração e uso das imagens à teoria da cor e toda experiência visual atrelada também à escolha da tipografia, essa abordagem forneceu embasamento para que a Teoria da Semiótica Social pudesse ser introduzida como elemento essencial para as análises feitas nesta pesquisa. Em seguida, a *Gramática do Design Visual* é detalhada, para que se compreenda como foram feitas análises, descrições e interpretações das obras que compõem o *corpus*. A multimodalidade é mencionada para que se compreenda o uso do termo “texto” no desenvolvimento desta pesquisa.

O terceiro capítulo abordou especificamente a metodologia utilizada para investigar as obras, dando ênfase à ferramenta principal para análise dos livros e, consequentemente, para o resultado desta pesquisa que foi predominantemente descritiva. Apresenta-se os modelos das Fichas Guias de Descrição e Análise, ratificando os conceitos da *Gramática do Design Visual* e os critérios de análise das cores e tipografias.

Quanto ao quarto e último capítulo, foram apresentadas as análises das quatro obras selecionadas como *corpus* desta pesquisa. Esse momento da dissertação abordou não apenas a descrição, mas também a interpretação da pesquisadora como designer e como investigadora da produção de sentido nos elementos utilizados para a concepção do design gráfico-editorial dos livros.

Por fim, foram apresentadas as Considerações Finais com os resultados e objetivos alcançados por esta pesquisa, levantando as conclusões necessárias que poderão contribuir para o meio literário e para o mercado criativo.

1. UM PANORAMA DO LIVRO E DA LITERATURA INFANTIL

1.1 A infância, o livro e a literatura infantil

A definição de literatura infantil está diretamente ligada ao público ao qual se destina: a criança. Quem decide se um texto é adequado ou não para a leitura infantil são os adultos e é a concepção que a sociedade tem da criança e da infância que orienta a definição de um texto como infantil. Essa fase da vida é uma construção histórica que pode ser melhor observada no mundo ocidental no século XVIII, com a ascensão da burguesia, atrelada ao conceito de família burguesa.

Para compreender o desenvolvimento da produção literária para o público infantil, é preciso contextualizar os adventos históricos daquela época. A revolução industrial foi iniciada na primeira metade do século XVIII e foi acompanhada pelo crescimento político e econômico das cidades e pelo êxodo rural, o que resultou em uma urbanização desigual, marcada pelas diferenças sociais que dividia a sociedade entre o proletariado e a burguesia.

Segundo Lajolo e Zilberman (1991), a burguesia, nova classe social, reivindicava poder político e ao mesmo tempo buscava incentivar o desenvolvimento de instituições que lhe favoreciam. Para as autoras,

A primeira dessas instituições é a família, cuja consolidação depende, em alguns casos, da interferência do Estado absolutista que, interessado em fraturar a unidade do poder feudal, ainda atuante, estimula um modo de vida mais doméstico e menos participativo publicamente (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 17).

Para legitimar o estereótipo familiar caracterizado pela “divisão do trabalho entre seus membros” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 17), foi preciso destacar o beneficiário dos esforços familiares: a criança, que até então era tida como um “pequeno adulto”, sem maiores diferenciações. Assim, observa-se o desenvolvimento da concepção de criança, caracterizada como um ser frágil, desprotegido e dependente, que necessita de atenção e cuidados, o que levou à consolidação da segunda instituição, “convocada a colaborar para a solidificação política e ideológica da burguesia” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 17): a escola.

A escolarização, facultativa até o século XVIII, torna-se, aos poucos, de frequência obrigatória para todas as crianças, inclusive as do proletariado. A importância que se passou a atribuir à educação é destacada por Ariès:

Trata-se de um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos dos seus filhos e os acompanhavam com solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida. (...) A família começou a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela (ARIÈS, 1981, p. 12).

Dialogando com Ariès, Pinheiro destaca o importante papel da escola em “ajudar a família burguesa no processo de educação das crianças, afastando-as do mundo dos adultos.” (PINHEIRO, 2007, p. 69). Sendo assim, a família deveria dividir com a escola a responsabilidade de educação das crianças. Como instrumento pedagógico para essa educação, foi utilizada a literatura infantil (PINHEIRO, 2007, p. 71), que deveria contribuir para a formação moral de seu público mirim.

A literatura infantil tem sua origem nas narrativas orais, adaptadas para as crianças. Rodrigues (2011) afirma que os primeiros textos utilizados como adaptações para a literatura infantil foram fábulas de uma figura lendária: Ésope.

Sua existência histórica permanece duvidosa. Ésope era um contador de fabulas caracterizadas particularmente pelo moralismo e pela alegoria. As personagens construídas por ele eram animais personificados, pois possuíam caráter humano. Powers (2008) traz alguns índices da existência de Ésope, citando que se encontraram fabulas em diversos manuscritos gregos. O autor afirma também que no ano de 1485 essas fábulas foram impressas em uma edição de William Caxton, com muitas ilustrações em xilogravura. Considera-se tal obra um dos primeiros livros impressos na Inglaterra. As fábulas, no estilo Ésope, foram interpretadas ao longo de vários séculos por muitos escritores e ilustradores, contudo quem mais difundiu tal estilo foi Jean de La Fontaine (RODRIGUES, 2011, p.43-44).

As fábulas de La Fontaine, publicadas no período de 1668 a 1694, foram escritas para adultos (COELHO, 1991, p. 80), porém tornaram-se, como destaca Coelho, “leitura obrigatória das crianças de todo mundo.” (1991, p. 80). Quanto ao surgimento de uma literatura para crianças, Rodrigues, citando alguns autores brasileiros que se debruçaram sobre a história dessa produção cultural (COELHO, 1997; LAJOLO; ZILBERMAN, 1985), destaca o século XVII, na França, como um período em que podem ser observadas as primeiras publicações para esse público.

As fábulas (1668), de La Fontaine, *Os contos da mamãe Gansa* (1691-1697), de Charles Perrault; *Os contos de fadas* (oito volumes, 1696-1699), de Madame D'Aulnoy; e *Telêmaco* (1699), de François Fénelon, são os livros pioneiros na literatura infantil (RODRIGUES, 2011, p. 44).

É interessante observar que os livros que se tornaram reconhecidos como infantis foram acompanhados por desenhos. Como destaca Ramos:

Todos são livros com ilustrações que valorizavam muito o texto e traziam poucas imagens. Podemos chamá-los de livros com ilustração, em que a palavra pode prescindir da imagem. O entendimento da obra não é afetado pela presença ou ausência do desenho. O traço do ilustrador é utilizado como um complemento a mais (RAMOS, 2011, p. 52).

Nesses primeiros livros com imagens foi utilizada a xilogravura, técnica de impressão em que caracteres e figuras são talhados na madeira, entintados e pressionados em um suporte (papel), como uma espécie de carimbo. Como informa Linden (2011, p. 11), ela era a única técnica, até o final do século XVIII, “que permitia compor com versatilidade numa mesma página caracteres e figuras”, apesar de apresentar traços grossos e sem muita precisão.

Segundo Lajolo e Zilberman (1991, p. 18), no século XVIII, “aperfeiçoa-se a tipografia e expande-se a produção de livros”, dentre eles os infantis, que assumem, cada vez mais, a condição de uma mercadoria rentável, à medida que se expande a escolarização das crianças, que se tornam potenciais leitores. Dessa forma, o livro infantil atrai o interesse de livreiros, escritores e ilustradores, que começam a produzir publicações, em sua maioria para uso escolar. Lajolo e Zilberman (1991) afirmam que, daquele período, pode-se destacar as adaptações de romances de aventuras, como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift.

No século XIX mantém-se a profusão dos livros voltados para as crianças, mas estes passam a se espelhar nos casos de sucesso, como as publicações dos Irmãos Grimm (1812), que transcreviam contos populares e contos de fadas. Nesse momento foi perceptível uma definição de temas que mais despertavam o interesse dos pequenos leitores. Segundo Lajolo e Zilberman (1991), em primeiro lugar estavam as histórias fantásticas, “modelo adotado sucessivamente por Hans Christian Andersen, nos seus *Contos* (1833), Lewis Carroll, em *Alice no País das Maravilhas* (1863),

Collodi, em *Pinóquio* (1883), e James Barrie, em *Peter Pan* (1911), entre os mais célebres.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 20).

Também se destacavam entre as favoritas das crianças, segundo Lajolo e Zilberman (1991), as histórias de aventuras, que aconteciam, preferencialmente, em espaços exóticos e eram protagonizadas por jovens corajosos, como em *O último dos moicanos* (1826), de James Fenimore Cooper, *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain, *A ilha do tesouro* (1882), de Robert Louis Stevenson e os vários livros de Júlio Verne, publicados a partir de 1863, ano de publicação de *Cinco semanas num balão*.

O último tema, na ordem de preferência de leitura, estavam as narrativas que apresentavam características do cotidiano das crianças, aproximando-se da realidade. Como exemplo, Lajolo e Zilberman (1991, p. 21) citam Cônego von Schmid, em *Os ovos de Páscoa* (1816), a Condessa de Ségur, em *As meninas exemplares* (1857), Louise M. Alcott, em *Mulherzinhas* (1869), Johanna Spiry, em *Heidi* (1881), e Edmond De Amicis, em *Coração* (1886). Como destacam Lajolo e Zilberman (1991, p. 21), esses autores citados, da segunda metade do século XIX, foram responsáveis por colocar a literatura infantil como parte considerável da produção literária da sociedade burguesa e capitalista, dando-lhe “consistência e um perfil definido, garantindo sua continuidade e atração.”

1.2 A literatura infantil no Brasil

A literatura infantil tardou a surgir no Brasil e teve seus primórdios marcados, assim como a literatura infantil na Europa, por interesses políticos, econômicos e sociais. Lajolo e Zilberman destacam que ela só pode ser observada como “sistema regular e autônomo de textos e autores postos em circulação junto ao público” (1991, p. 24) no final da década de 1880, em meio ao processo de abolição da escravatura e o advento do Brasil República. Lajolo e Zilberman (1991) destacam ainda a acelerada urbanização por que passam algumas cidades brasileiras entre o final do século XIX e o começo do XX como um momento propício para o aparecimento da literatura infantil, com o surgimento das massas urbanas.

O autor considerado um marco da literatura infantil brasileira, um divisor de águas (COELHO, 1991, p. 225), foi Monteiro Lobato, que estreou no “gênero” em

1920, com a publicação, na *Revista do Brasil* (SP), de fragmentos da história de “Lúcia ou a Menina do Narizinho Arrebitado”. Como informa Coelho:

No mesmo ano sai pela editora Monteiro Lobato & Cia. (fundada pelo próprio escritor) um belo volume de 43p., cartonado, em formato 30 X 20 cm, e com inúmeras ilustrações coloridas de Voltolino: *A Menina do Narizinho Arrebitado*. Vinha classificado como “Livro de Figuras”. Por essa classificação, o livro já se incluía na nova diretriz pedagógica (a Escola Nova), que enfatizava a função da imagem nos livros infantis. [...] O imediato sucesso do livro levou Monteiro Lobato a lançá-lo, no ano seguinte, em formato 18 X 13 cm, em brochura e com as ilustrações de Voltolino, reduzidas e em preto-e-branco: *Narizinho Arrebitado – 2 Livro de Leitura* (COELHO, 1991, p. 227).

Ao sucesso de Lobato com as crianças, pode-se atribuir uma característica de suas histórias que o consolidou como o grande marco da literatura infantil brasileira: os leitores mirins “se sentiam identificados com as situações narradas; sentiam-se à vontade dentro de uma situação *familiar* e *afetiva*, que era subitamente penetrada pelo *maravilhoso* e pelo *mágico*, com a mais absoluta naturalidade.” (COELHO, 1991, p. 227).

Lajolo e Zilberman (1991) apontam também que foi em 1921 que aconteceu um dos principais movimentos renovadores no campo da educação, a Escola Nova, que propõe a escolarização em massa da população, tornando-a universal e homogênea.

O processo de modernização da sociedade brasileira, que se deu através do estímulo ao crescimento industrial e à urbanização, beneficiou a cultura brasileira, na medida em que proporcionou condições de produção, circulação e consumo dos bens de que aquela se constituía. A literatura infantil também foi favorecida, já que a indústria de livros se solidificou e a escola, cujo resultado mais imediato é o acesso à leitura, se expandiu (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991. p. 117).

Almejando acompanhar a evolução econômica mundial, o mercado procura atender a demanda de interesse culturais, principalmente pela leitura.

De 1920 a 1945, período em que ocorreu o avanço industrial, a modernização econômica, o desenvolvimento da tecnologia, do cinema, do rádio e da indústria editorial, houve também um aumento significativo do número de

obras para crianças. Nessa mesma época, aparecem os movimentos artísticos que marcaram mudanças e rupturas que contribuíram com a renovação da cultura do país, que enfatizava o nacionalismo. A escola primária serviu como veículo de transmissão da ideologia nacionalista através dos textos educativos e dos livros infantis. Estes mostravam o culto aos heróis nacionais, os contos de origem folclórica, a valorização do espaço rural e as aventuras das crianças. Dessa forma, a literatura infantil retratava a realidade daquele momento. Destacam-se nessa fase, as obras de Monteiro Lobato, que em 1921 publicou “Narizinho Arrebitado”. Suas produções literárias buscavam mostrar os acontecimentos nacionais e todo o contexto da época (COSTA; SILVA, 2009, p. 2).

Monteiro Lobato, além de escritor, era empresário fundador de editoras nacionais, sendo o primeiro editor a se preocupar com a obra - texto, ilustrações e editoração - como um todo, não centralizando a importância do conteúdo apenas no texto verbal. No Brasil, Lobato “encerra o ciclo de aventuras dos netos de Dona Benta com a narração de episódios transcorridos na Grécia clássica, editados parceladamente durante 1944 e reunidos a seguir em *Os doze trabalhos de Hércules*.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991. p. 46). Segundo Lajolo e Zilberman (1991), foi naquele mesmo ano que começaram a surgir novos nomes da literatura infantil, como Francisco Marins, Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida e diversos outros. Esse período, entre 1920 e 1945, ainda segundo Lajolo e Zilberman (1991), foi fundamental para alavancar a literatura infantil brasileira, atraindo os interesses de grandes editoras como a Melhoramentos e a Editora do Brasil.

Contudo, apesar do número de publicação de obras no período acima citado, foi a década de 1970 que ficou conhecida como a do *boom* da literatura infantil brasileira, em termos de quantidade e qualidade das obras. Nesse período se registrou um expressivo aumento de autores e de títulos disponíveis nas prateleiras das livrarias e bibliotecas e a ilustração ganha destaque nas obras, como aponta Coelho:

Entre os elementos renovadores que respondem por esse surto de criatividade (que ficou conhecido como o *boom* da literatura infantil) está a ilustração. Nestes últimos quinze anos, o livro infantil começa a ganhar espaço como um objeto novo. A narrativa visual (através dos desenhos, pinturas, colagens, montagens etc.) ganha igual (ou maior) importância que o texto. Nos anos 80, surgem os livros de histórias sem texto, cuja elaboração, é realizada exclusivamente através de imagens e conquistam de imediato crianças e adultos. Um novo caminho se abre para a invenção da literatura destinada às crianças (COELHO, 2006, p. 52).

Lajolo e Zilberman (1991) contam que foi entre as décadas de 1970 e 1980 que surgiram os primeiros programas de incentivo à leitura e instituições com o objetivo de trabalhar especificamente com livros literários para crianças e jovens, como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973). Essa época também é marcada pelo nascimento de várias Associações de Professores de Língua e Literatura e também da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, em São Paulo, em 1979.

Os autores, todos da segunda metade do século XIX, são eles que confirmam a literatura infantil como uma parcela significativa da produção literária da sociedade burguesa e capitalista. Dão-lhe consistência e um perfil definido, garantindo sua continuidade e atração. Por isso, quando se começa a editar livros para a infância no Brasil, a literatura para crianças, na Europa, apresenta-se como um acervo sólido que se multiplica pela reprodução de características comuns. Dentro desse panorama, mas respondendo às exigências locais, emerge a vertente brasileira do gênero, cuja história, particular e com elementos próprios, não desmente o roteiro geral (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985).

Dentre os prêmios de destaque na literatura infantil mundial, podem-se citar:

a) Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o pequeno Nobel e a mais importante premiação da literatura infantil, consiste em uma medalha acompanhada de um diploma, que se concede a um autor e a um ilustrador, a cada dois anos. A IBBY (International Board on Books for Young People - Organização Internacional do Livro Juvenil) premia um autor e ilustrador - que esteja vivo na época da nomeação - por sua valorosa contribuição à literatura infantil e juvenil. O nome do prêmio é uma homenagem ao poeta e escritor dinamarquês de contos infantis, Hans Christian Andersen e é entregue pela rainha da Dinamarca, Margarida II, patrona do prêmio. Três brasileiros já foram consagrados com a premiação, sendo dois na categoria escritor, Lygia Bojunga em 1982, Ana Maria Machado em 2000 e Roger Mello em 2014. É considerável salientar que apesar de escrever textos verbais, o autor e ilustrador Roger Mello é mais reconhecido por suas ilustrações e ao ser premiado pelo Hans Christian Andersen, garantiu a importância da imagem no livro para crianças.

b) No Brasil, um dos prêmios de renome é o Jabuti, criado em 1958. O maior

diferencial em relação a outros prêmios de literatura é o fato de abranger não somente os escritores em si, mas também a qualidade do trabalho de todas as áreas envolvidas na criação e produção de um livro. O Jabuti contempla atualmente 27 categorias, nas quais inúmeras editoras dos mais diversos segmentos inscrevem suas obras em busca da estatueta do reconhecimento que o prêmio proporciona;

c) Prêmio “O Melhor para Criança”, concedido pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil). A premiação foi escolhida para este projeto pois concentra o maior número de livros inscritos em relação aos demais, ressaltando sua relevância. A FNLIJ foi criada em 1968 e é a seção brasileira do *International Board on Books for Young People* - IBBY, considerada uma instituição de direito privado, de utilidade pública federal e estadual, de caráter técnico-educacional e cultural, sem fins lucrativos, localizada na cidade do Rio de Janeiro.

O Prêmio FNLIJ O Melhor para Criança surgiu em 1975 como uma distinção máxima concedida aos melhores livros infantis e juvenis, que hoje é composto por várias categorias, dentre elas: Criança, Jovem, Imagem, Poesia, Informativo, Tradução Criança, Tradução Jovem, Tradução Informativo, Tradução Reconto, Projeto Editorial, Revelação Escritor, Revelação Ilustrador, Melhor Ilustração, Teatro, Livro Brinquedo, Teórico, Reconto e Literatura de Língua Portuguesa. A missão da fundação é "promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens, defendendo o direito dessa leitura para todos, por meio de bibliotecas escolares, públicas e comunitárias" (FNLIJ), de forma a contribuir para a melhoria da educação e da qualidade de vida dos jovens leitores.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, apresenta-se a teoria na qual esta dissertação se fundamenta. Em um primeiro momento, há contextualização e embasamento do conceito de design gráfico-editorial e os elementos que o compõem e foram utilizados na análise do *corpus* desta pesquisa. Em seguida, explica-se a teoria da Semiótica Social e os desdobramentos da *Gramática do Design Visual*.

2.1 O design gráfico-editorial

Cores, ilustrações, tipografias, diagramação, formato e todo o arranjo dessas informações são os elementos que compõem o design gráfico-editorial do livro. Meggs (2009) escreveu sobre a evolução do design gráfico, aprofundando-se nos primórdios da história do Design, desde a invenção da escrita, passando pela história da impressão, até a revolução digital.

Desde os tempos pré-históricos, as pessoas buscam maneiras de dar forma visual a ideais e conceitos, armazenar conhecimento sob a forma gráfica e trazer ordem e clareza às informações. No curso da história, essas necessidades foram atendidas por diversas pessoas, entre as quais escribas, impressores e artistas. Foi somente em 1922, quando o destacado designer de livros William Addison Dwiggins cunhou o termo *graphic design* para descrever as atividades de alguém que trazia ordem estrutural e forma visual à comunicação impressa, que uma nova profissão recebeu seu nome adequado (MEGGS, 2009, p. 10).

A escrita tem como marco zero a pintura rupestre, em que os esquemas foram evoluindo e transformando-se em símbolos. Labarre (1981 *apud* FENSTERSEIFER, 2012) afirma que essas imagens-símbolos evoluem, e da pictografia surgem todos os antigos sistemas de escrita, sumérios, mesopotâmios, egípcios, creto-minoicos, hititas e chineses. No entanto, o aparecimento do livro em si é inerente aos suportes de escrita. Segundo Meggs (2009), os primeiros traços e, conseqüentemente, suportes da escrita humana foram encontrados na África e têm mais de 200 mil anos de idade. Do Alto Paleolítico ao período Neolítico (3.500 a 4.000 a.C.), pinturas em cavernas foram deixadas pelos antigos africanos e europeus, entre as quais se pode destacar as de Lascaux, no sul da França, e Altamira, na Espanha.

Haslam (2007, *apud* FENSTERSEIFER, 2012) afirma que os escribas egípcios foram os primeiros designers de livros, que já pensavam e desenvolviam o *layout* dos

seus livros com diagramação do texto verbal em colunas e utilizavam ilustrações. O papiro – que existia em formato de rolo, chamado *volumen* – foi sendo substituído pelo modelo *codex*, em que as folhas são ordenadas e dobradas constituindo cadernos que se complementam, e assim prevalecem até os dias atuais, como ilustra a Figura 1.

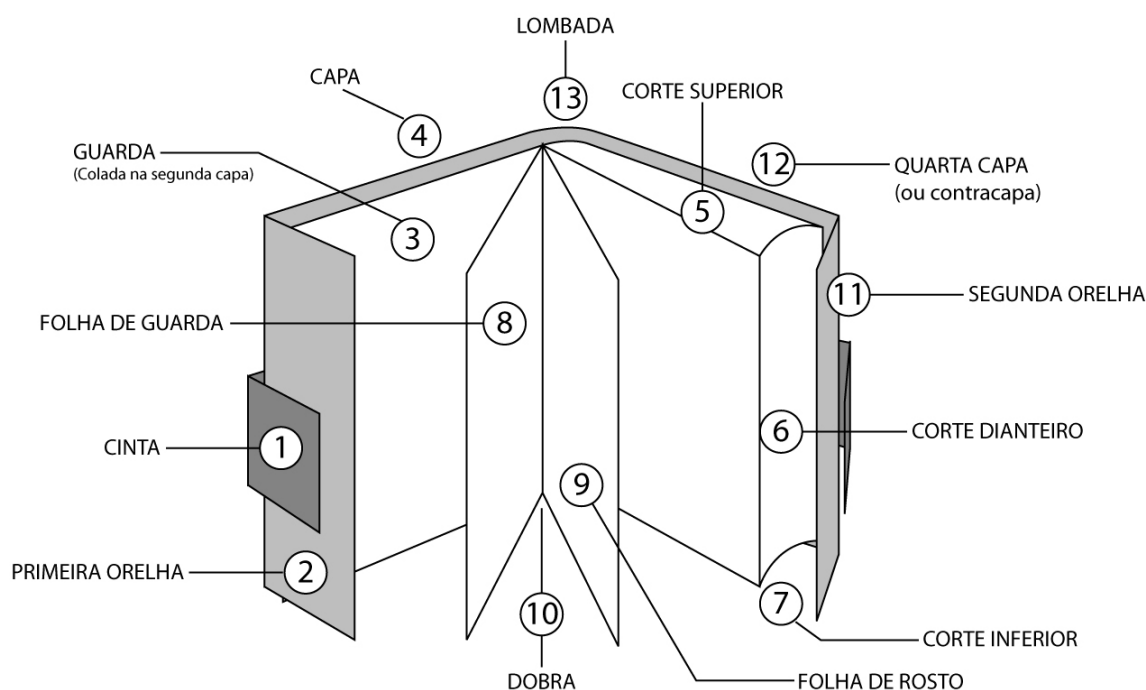


Figura 1 – As várias partes que compõem um livro
 Fonte: Disponível em: <br.pinterest.com>. Acesso em: 15 set. 2016.

A primeira técnica de impressão existente foi a xilografia, que utiliza uma superfície de madeira em relevo para transferir a tinta para a superfície final. Inicialmente, a xilografia era utilizada para a impressão de ilustrações, mais conhecidas como xilogravuras. Já tipografia é o termo utilizado para a impressão de letras em alto relevo e individuais, utilizando tipos móveis ou de metal, que juntos compõem uma palavra e, em seguida, uma sentença.

O alemão Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg, nascido na cidade de Mainz, em 1398, foi o responsável pela criação da prensa tipográfica, que utilizava tipos móveis de metal para transferir a tinta para o papel. Os tipos eram organizados em caixas com divisórias e retirados um a um para montar as linhas que compunham cada texto. A prensa era pesada e forte, para conseguir pressionar a tinta do tipo contra a superfície do papel sem falhas.

A prensa e o sistema de Gutenberg foram usados durante quatrocentos anos com modestos aprimoramentos. Essa máquina de precisão possibilitava impressionante velocidade e qualidade constante, em comparação com o método de fricção manual do Oriente e das primeiras xilogravias européias. [...] Entre os primeiros exemplares de impressão tipográfica encontram-se um poema alemão sobre o Juízo Final, quatro calendários e uma série de edições de uma gramática latina de Donato. As amostras mais antigas datadas são as cartas de indulgência de 1454 emitidas em Mainz (MEGGS, 2009, p. 99).

O tipógrafo Gutenberg trabalhou por dez anos para conseguir sua primeira impressão e vinte anos para obter o seu primeiro livro tipográfico, a Bíblia, com 42 linhas, ou Bíblia de Gutenberg (Figura 2), como afirma Meggs.

Um esforço heroico foi exigido para produzir esse primeiro livro tipográfico, que é também um dos mais belos exemplares da arte da impressão. As grandes páginas de 30 por 40,5 centímetros têm duas colunas de tipos com uma generosa margem de 2,9 centímetros entre elas. As primeiras nove páginas possuem quarenta linhas por coluna, a décima página tem 41 linhas por coluna e o restante 42 linhas por coluna. Não se sabe se Gutenberg seguia um manuscrito nesse formato ou se ele começou uma Bíblia de quarenta linhas e depois aumentou o número de linhas por coluna por economia. Com 1282 páginas em uma obra de dois volumes, o aumento de duas linhas por coluna poupava um adicional de sessenta páginas. Esse projeto fantástico começou com duas prensas, às quais foram adicionadas mais quatro. Com linhas de cerca de 33 caracteres, cada página tinha mais de 2500 caracteres diferentes. O número generoso de caracteres e ligaduras substitutos permitiu a Gutenberg obter a riqueza e a diversidade da página manuscrita. Para maior enriquecimento, os espaços em branco eram deixados para iniciais decorativas a serem desenhadas depois por um escriba. Uma rigorosa justificação das colunas era possível porque as palavras latinas podiam ser abreviadas livremente (MEGGS, 2009, p. 100).

Após a grande invenção de Gutenberg, a impressão expandiu-se rapidamente. Em 1500, 140 cidades já produziam seus incunábulos, primeiros livros impressos e assim nomeados por conotarem o nascimento dos livros. Ao final do século XV, havia imprensas em toda a Europa, mas a maioria se contentava em reproduzir cópias de manuscritos ou apenas republicar livros, sem se preocupar com o design gráfico dos livros.



Figura 2 – A Bíblia de Gutenberg

Fonte: Disponível em: <goo.gl/XC7I6r>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Segundo Meggs (2009), a inovação no design gráfico-editorial aconteceu na Alemanha, onde os xilógrafos e impressores tipográficos se uniram para criar o livro e o prospecto ilustrado, preocupando-se em criar novos modelos e *layouts*.

O momento histórico determinante para o avanço do design gráfico foi a Revolução Industrial, época em que a tipografia precisou se reinventar. Não bastava que as letras fossem apenas símbolos, mas que também funcionassem como imagens de alto impacto e contraste. Nas primeiras décadas do século XIX, surgiram inúmeros desenhos tipográficos. Reflete-se aqui dois dos principais elementos do design gráfico que perduram até os dias atuais, graças a invenção múltipla de Gutenberg, que não só criou as famílias de tipos, como também o diagrama, já que todos os elementos de tipos modulares tinham de ser encontrados e posicionados firmemente na armação.

Fensterseifer (2012) destaca que o livro produzido e vendido em grandes tiragens nasceu apenas em 1935, na Inglaterra, com o surgimento dos “Penguin Books” e com o chamado “Livro de Bolso”, na França, promovendo a popularização do livro impresso.

Em 1990, a revolução digital começou a afetar os meios de comunicação em diversas áreas, e a queda do comunismo na Europa agilizou as tendências à

globalização e ao crescimento econômico, propiciando a edição de livros para crianças, afirma Powers (2008).

Atualmente o mercado editorial é um negócio altamente rentável e que a quantidade de livros impressos aumenta a cada ano em todo o mundo. Haslam (2007) afirma que apesar de a tecnologia digital ter dado espaço para os livros eletrônicos, este não substituirá o de papel, eles coexistirão. E o design gráfico é um dos elementos responsáveis por manter essa coexistência.

O design gráfico é uma forma de linguagem utilizada para comunicar e está diretamente ligado a todos os aspectos da vida social, afirma Twemlow (2007). O designer gráfico trabalha em um modelo de comunicação, assumindo a responsabilidade de autor, disseminador de mensagens, conhecedor e utilizador das mais variadas técnicas e ferramentas para aliar sua capacidade técnica ao repertório conceitual de determinado projeto, fornecendo matéria-prima intelectual baseada em conhecimentos técnicos e em uma cultura visual, social e psicológica.

Segundo Haslam (2007), o designer é o responsável pelo projeto concreto do livro, por seu visual e sua forma de apresentação. O profissional é encarregado pelas decisões de design, como escolha das tipografias, uso das cores, seleção das imagens, posicionamento dos elementos verbais e não verbais na página (diagramação) e definição do suporte de impressão.

Os designers planejam grades, selecionam a tipografia e o estilo do layout da página. Eles também trabalham com os pesquisadores de fotos, ilustradores e fotógrafos fazendo a direção de arte e preparando imagens. O designer recebe um *briefing* do editor e caminha a arte-final, geralmente em formato digital para um gerente de produção ou diretamente para uma gráfica. O designer e o editor trabalham juntos no processo da prova (HASLAM, 2007, p. 16).

Na presente pesquisa, o design gráfico é abordado em sua vertente editorial, conceituado como a criação e o arranjo de toda informação textual, verbal e não verbal presentes nos livros de literatura infantil que compõem este *corpus*. Ao designer gráfico-editorial cabe comunicar ao leitor final, por meio de escolhas de design que se adequem ao público-alvo e ao objetivo final da publicação.

A história narrada em um livro por meio de palavras é apenas um dos elementos literários presentes em uma obra. Toda a apresentação visual, desde a tipografia às ilustrações, faz parte da história ali contada. O resultado de cada elemento utilizado no projeto editorial pode ser radical ou sutil, mas deve sempre ser pensado pelos

profissionais de criação: designers, ilustradores, produtores e demais envolvidos na produção editorial.

Enfatizando o papel do designer, atendo-se à presente pesquisa, é possível afirmar que esse profissional exerce uma grande influência na conquista do público infantil. Chartier (1994, *apud* FARBIARZ; FARBIARZ, 2010) diz que a forma do livro pode tanto interferir no possível sentido atribuído ao texto, quanto no uso que esse livro possa ter para o leitor, apontando o designer como mais um agente no processo de formação do leitor.

Farbiarz e Farbiarz (2010) afirmam que a criação e produção de um livro é multidisciplinar e envolve diversos interlocutores – autores, designers, ilustradores, editores, distribuidores, educadores, leitores, entre outros –, já que todos são agentes na significação de sua respectiva parte nesse processo de desenvolvimento da obra.

2.2 Componentes do design gráfico analisados nesta dissertação

2.2.1 Ilustração e uso das imagens

A ilustração é o texto não verbal, ela comunica e produz sentido através do conjunto de conhecimentos e de saber do ilustrador, transformados em uma gravura ou desenho. Atualmente são utilizadas junto ao texto verbal ou como única elemento, no caso dos livros ilustrados. A ilustração se aliou ao texto verbal no período da Idade Média com o uso das iluminuras, que são as pinturas decorativas utilizadas nas primeiras letras das primeiras palavras de cada capítulo de um pergaminho ou livro. Atribui-se usualmente à ilustração as funções de ornar ou elucidar o texto junto ao qual ela aparece. No entanto, a ilustração pode ter várias outras funções: representativa, descritiva, narrativa, simbólica, expressiva, estética, lúdica, conativa, metalinguística e fática. Nos dias atuais, inclusive, é muito comum encontrar livros de ilustração, ou seja, criados apenas com texto não verbal. Rodrigues (2011) afirma que a literatura infantil conecta linguagem verbal e não verbal:

Uma particularidade da literatura infantil e juvenil é que ela se apropria de duas linguagens distintas, a verbal e a visual. Muitas vezes a segunda sobressai ou é a única dentro do livro. Mas a recepção desse universo verbal e imagético pela criança está de acordo com o que os autores dos livros propuseram? Talvez em alguns casos sim, e em muitos outros não. A criança terá um olhar diferente para o livro, porém não se deve confundir esse olhar

com incapacidade de ler as entrelinhas sugeridas pelo escritor; ela construirá sua própria interpretação, mediante uma visão provavelmente mais pura diante do texto e da imagem, notando o livro como um todo: sua capa, seu formato, as cores, as formas e o diálogo entre as linguagens (RODRIGUES, 2011, p. 42).

Sophie van der Linden (2011) conta que foi com a xilogravura que surgiram os primeiros livros infantis com imagens, já que, até o final do século XVIII, era a única técnica que permitia a composição versátil de imagem e texto em uma única página, mesmo que de forma grosseira e rústica. Fensterseifer (2012) afirma, inclusive, que é no final do século XVIII que nasce o livro infantil propriamente dito, juntamente com a ideia de infância como um universo singular. Porém, essas publicações continham poucas imagens. As obras anteriores a esse período não eram pensadas e projetadas especificamente para crianças.

Em 1770, Thomas Bewick cria a xilografia de topo, que é feita sobre uma prancha em que o corte transversal às fibras oferece uma superfície muito densa, permitindo a gravação de ilustrações e textos verbais com harmonia e precisão.

Linden (2011) conta que, ao final do século XVIII, Aloysius Senefelder desenvolveu a litografia, que possibilitava desenhar diretamente na pedra (com lápis, pincel, penas). Nessa técnica, a impressão ocorre devido à heterogeneidade da água e de um material gorduroso responsável por isolar a tinta.



Figura 3 – Litografia

Fonte: Disponível em: <goo.gl/1X54sH>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Conforme os métodos de impressão se desenvolviam e a possibilidade de se trabalhar com caracteres tipográficos e imagens não verbais na mesma página aumentava, progredia também a quantidade de publicações voltadas para a infância.

Para Haslam (2007), em determinados livros, a imagem pode ser considerada o elemento mais importante da obra, e o ilustrador pode possuir o mesmo mérito de autoria que o responsável pelo texto verbal. Principalmente nos livros para crianças, ilustrador, autor e editor devem trabalhar em sintonia, a fim de criarem um livro que explore as diversas linguagens possíveis para aquela obra.

Na década de 1980, houve um crescimento mundial do uso da ilustração, fato que estava em sintonia com o clima cultural nostálgico e com o aparecimento de uma nova geração do final de 1970, afirma Linden (2011). Esse momento foi crucial para os livros ilustrados, que ganharam ainda mais força após despertar a atenção das editoras que publicavam livros para crianças, mantendo-as interessadas em acompanhar o crescimento do consumo, atendendo a demanda do mercado editorial. Nesse mesmo momento, no Brasil, houve uma maior valorização do design de capas, reconhecendo o capista como o profissional do design responsável exclusivamente por essa criação.

Concomitantemente à importância das ilustrações internas do livro, é preciso destacar a capa, aquela que é considerada a face de toda obra editorial e pode ser o fator decisivo para a escolha ou não de determinado livro para leitura. Além da função de proteger as folhas, a capa deve denotar uma prévia do conteúdo do livro. Nas livrarias e bibliotecas são elas que podem despertar interesse em razão de cores, ilustrações, acabamentos, formato e até mesmo pelo uso da tipografia.

Powers (2008), autor do livro “Era Uma Vez Uma Capa”, afirma que a capa é parte integrante da história de qualquer livro e cumpre um papel no processo de envolvimento físico entre leitor e livro. A capa é a primeira impressão que se tem de determinada obra e é aquilo que o transforma em objeto. Portanto, é necessário que essa seja trabalhada, com consciência do livro como um todo, mas com a atenção distinta que ela merece.

A capa une essa primeira impressão que o leitor tem do livro, com a narrativa de fato. A ilustração ou apresentação visual da capa é o que nos conecta ao texto verbal e não verbal do corpo do livro.

Segundo Nikolajeva e Scott (2011), o caráter exclusivo dos livros ilustrados consiste em combinar dois níveis de comunicação, visual e o verbal. As autoras

afirmam que quase nenhum estudo existente enfoca a dinâmica entre texto e imagem no livro ilustrado e reafirmam a importância de compreender como estes operam juntos para criar uma forma distinta das demais.

Atualmente, existem diversas técnicas ilustrativas, que foram desenvolvidas na busca por novas formas de fruição estética e que também são escolhidas pelos ilustradores e designers para produzir sentido como, por exemplo, o uso de desenhos com giz para sugerir um traço mais infantil ou o traço em nanquim para desenhar algo mais realista, já que essa técnica possibilita criar com versatilidade, dando volume as formas com o uso de luz e sombra.

Em livros infantis, a maioria dos ilustradores e designers possuem mais liberdade para a escolha da técnica que será utilizada em determinado projeto gráfico-editorial, e até mesmo para decidir se utilizarão uma combinação de diversos métodos. Dentre as técnicas mais conhecidas de ilustrar, podem-se destacar aquarela, lápis, pastel, nanquim, tinta acrílica, pintura digital e até mesmo, a colagem.



Figura 4 – Ilustração do livro *Anete, nariz de chiclete*, utilizando técnica mista com lápis de cor, colagem de fotos e pintura digital

Fonte: Disponível em: <goo.gl/3OYdnR>. Acesso em: 22 fev. 2017.

A pintura digital é uma arte gráfica criada com *softwares* de desenho e edição de imagem, como o *Illustrator* e *Photoshop*. Essa modalidade de ilustração está em ascensão por ser mais rápida e simular as demais técnicas, mas vale ressaltar que essa não tirou o lugar dos desenhos tradicionais. Muitos ilustradores e designers

buscam um resultado final específico, que muitas vezes o *software* não consegue expressar.

2.2.2 Cores

Os pesquisadores Ambrose e Harris (2009) afirmam que as cores podem ter diversos significados intrínsecos, inerentes a diversas emoções e humores, ou seja, as cores são capazes de despertar sentimentos particulares em cada contexto. A interpretação de cada tonalidade pode variar de uma cultura para outra. Portanto, optou-se por utilizar nesta pesquisa estudos da teoria da cor que sejam especificamente voltados para o mundo ocidental, colocando-o em sintonia com a análise das imagens sob a perspectiva da *Gramática do Design Visual*.

Segundo Pedrosa (2014), por não ser algo material, a cor é considerada uma sensação produzida por certas organizações biológicas do nosso corpo sob a ação da luz, ou seja, é a sensação provocada pela luz nos órgãos da visão: os olhos. Entretanto, nesta pesquisa, não abordaremos a cor sob a perspectiva fisiológica. Interessa-nos o que cada cor pode significar se utilizada em determinado contexto, partindo do entendimento de seus significados no mundo ocidental, com base na Teoria da Cor do autor Israel Pedrosa (2014). Esse autor destaca o fato de cada cor significar algo diferente em cada sociedade. Segundo ele,

Esse desregramento no uso da cor se origina de fatores sociais e não estéticos. Cada cartaz, cada anúncio luminoso, cada vitrine, cada imagem colorida de TV e até a simples indumentária de uma corista, de um jogador de futebol, ou de um jóquei são longamente estudados em seus contrastes e suas harmonias de cores, o que não impede que o conjunto visual da maioria das cidades, por falta de planejamento cromático, possa dar ideia de um imenso caos crepitante (PEDROSA, 2014, p. 118).

As sensações cromáticas são causadas por estímulos que se dividem em dois grupos: os das cores-luz e das cores-pigmento. A cor-luz ou luz colorida é a radiação luminosa que é sintetizada pela adição de luz branca. A mais conhecida delas é a luz solar, que ao ser emitida e refletida em objetos e espaços, propaga suas ondas, gerando determinada cor. Na presente pesquisa, por se tratar da análise de obras impressas, trabalharemos com a percepção da cor-pigmento, que são substâncias corantes que fazem parte das cores químicas, ou seja, aquelas que podemos criar, manipular em maior ou menor grau e utilizar em determinados objetos.

O fenômeno da percepção da cor é bastante mais complexo que o da sensação. Se neste entram apenas os elementos físico (luz) e fisiológico (o olho), naquele entram, além dos elementos citados, os dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê. Exemplificando, podemos citar o fato de um lençol branco nos parecer sempre branco, tanto sob a luz incandescente amarela como sob a luz violácea de mercúrio, quando em realidade ele é tão amarelo quanto a luz incandescente, quando iluminado por ela, assim como tão violáceo quanto a luz do mercúrio que o ilumina (PEDROSA, 2014, p. 21).

Muitas vezes não nos atentamos para a diferença das cores e continuamos a considerar, por exemplo, o branco do lençol, dado a uma codificação do cérebro, que incorpora aos objetos, como uma de suas características físicas, a cor apresentada por eles quando iluminados pela luz solar, transformando em valor subjetivo as cores permanentes por corpos naturais.

Na percepção das cores, destacam-se características principais que correspondem aos parâmetros básicos da cor: matiz (comprimento de onda), valor (luminosidade ou brilho) e croma (saturação ou pureza da cor), afirma Pedrosa (2014).

Historicamente muitos dos significados das cores preservam o sentido original, acrescido da evolução espiritual de seus povos. Os significados das cores variam de um código religioso para outro, destes para os filosóficos, sociais e outras aspirações humanas.

Segundo Pedrosa (2014), em qualquer lugar e por qualquer intenção, toma um pincel, lápis ou giz para colorir a obra que inicia, seu espírito utiliza consciente ou inconscientemente o resultado de escolhas e opções milenarmente preparadas para esse momento de criação. Nesta pesquisa, busca-se compreender a produção de sentido no uso de determinadas paletas de cores.

2.2.3 A tipografia

A autora Ellen Lupton (2006, folha de rosto) afirma que “A tipografia é a cara da linguagem”, pois, além de comunicar verbalmente, ela também cria sentido de acordo com as particularidades do desenho de cada tipo. Os caracteres de uma determinada família tipográfica não simbolizam apenas o seu conteúdo verbal, mas são imagens e serão interpretados como tal.

O design tipográfico é uma vertente do design gráfico, fundamental na maioria das peças de comunicação visual. O desenho dos tipos e o seu uso devem ser

pensados de forma funcional, cultural e até de maneira simbólica. Muitos designers criam tipografias personalizadas para determinado projeto.

A tipografia é uma ferramenta com a qual o conteúdo ganha forma, a linguagem ganha um corpo físico e as mensagens ganham um fluxo social. A tipografia é uma tradição em andamento que mantém você em contato *com* outros designers – do passado e do futuro. Os tipos estão *com* você aonde quer que você vá – na rua, no shopping, na internet ou em seu apartamento (LUPTON, 2006, p. 8).

Lupton (2006) afirma que as primeiras fontes foram desenhadas com base na caligrafia, mas com base em imagens manufaturadas para utilização infinita. A autora conta que a história da tipografia reflete um paralelo “[...] entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato.” (p. 13).

Voltando aos tipos móveis de Gutenberg, criados na Alemanha no início do século XV, pode-se afirmar que esse acontecimento revolucionou a escrita no ocidente. Muitas das fontes que usamos atualmente, como a Garamond, Bembo, Palatino e Jenson, são homônimas de seus criadores e impressores que trabalharam nos séculos XV e XVI. Os desenhos dessas fontes as classificam como “humanistas”, afirma Lupton (2006, p. 15).



Figura 5 – Anatomia do tipo

Fonte: Fonte: Disponível em: <goo.gl/24Mnm3>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Vaz (2002) aponta que as formas tipográficas dotam de personalidade e que um mesmo texto verbal pode ser interpretado visualmente de inúmeras maneiras, se se conta com a infinita possibilidade de escolha do tipo de letra a ser utilizado em determinada peça gráfica.

Quando se trata de tipografia para criação do livro infantil, é necessário um cuidado maior do que em outras obras, já que um dos objetivos é despertar o interesse pela leitura e obter êxito na aprendizagem infantil, como destaca Lourenço (2011 *apud* FENSTERSEIFER, 2012). Apesar de não existirem regras pré-definidas para o uso de uma tipografia adequada para o público infantil, é necessário que o designer possua um embasamento bibliográfico e prático de vivência com projetos tipográficos que lhe permita escolher tipos que se adequem à diagramação, com bom espaço entre as palavras (*tracking*), entre os caracteres (*Kerning*) e entrelinhas (*leading*), para que se tenha um texto bem impresso, com boa legibilidade e leiturabilidade. Apesar de serem semelhantes, esses termos possuem diferenças. A legibilidade diz respeito à identificação das letras individualmente, apontando a facilidade de diferenciação entre os glifos, ou seja, uma característica particular a um símbolo específico. Já a leiturabilidade diz respeito ao reconhecimento e à continuidade dos tipos em uma mancha textual como um todo, seja uma frase ou um parágrafo.

A autora Sue Walker (2005 *apud* LOURENÇO, 2011) confirma que a forma com que se usam os caracteres é fator determinante no processo de leitura, por meio de uma pesquisa realizada com 24 crianças, em que foram apresentados a elas textos diagramados com quatro tipos de espaçamentos entre letras e entre palavras: justo, normal, grande e muito grande. Das crianças entrevistadas, mais de 70% afirmaram que o *Kerning* mais justo dificultava a leitura, enquanto em relação ao *tracking*, pouco mais de 50% apontaram diferença, afirmando que as palavras com espaçamento mais justo facilitavam o ritmo contínuo de leitura.

Walker (2005 *apud* LOURENÇO, 2011) afirma que, dentre as opções tipográficas voltadas para as crianças, destacam-se as fontes de caracteres infantis, que possuem letras projetadas de acordo com as necessidades percebidas nos jovens leitores: algumas tipografias são redesenhadas para parecerem com o manuscrito e outras são criadas especificamente para serem diferenciadas de letras parecidas. As tipografias com caracteres infantis são caracterizadas por desenho mais irregular, flexível e com traços mais orgânicos. Sue Walker (2005 *apud* LOURENÇO, 2011) ainda defende a importância na diferenciação entre os caracteres infantis, principalmente entre as letras “a”, “g” e “o”, para não confundir a criança durante a leitura (Figura 6).



Figura 6 – Pouca diferenciação entre caracteres da fonte Avant Garde Gothic
Fonte: Adaptado de Lourenço, 2011.

Existem três posicionamentos de pesquisadores da tipografia voltada para o público infantil. Os primeiros afirmam que publicações devem utilizar de tipografias com caracteres infantis ou fontes sem serifa. Outros concluem que as serifadas possuem maior diferenciação entre si, tornando-se mais claras e precisas, facilitando a leitura pelas crianças. Um terceiro posicionamento de pesquisadores da tipografia, segundo Lourenço (2011), advoga que o uso de serifa não apresenta um efeito relevante na leitura das crianças. Esses autores também defendem que os fatores mais importantes no aspecto tipográfico são a clareza entre caracteres, independente da existência de serifa, e sua similaridade com a escrita caligráfica, em que a criança pode assimilar o desenho à sua forma de escrever, afirma Fensterseifer (2012). Porém, como designer, a pesquisadora conjectura que a serifa favorece a conexão entre caracteres, facilitando a leitura de crianças recém-alfabetizadas, despertando o interesse e mantendo a continuidade do ritmo de leitura.

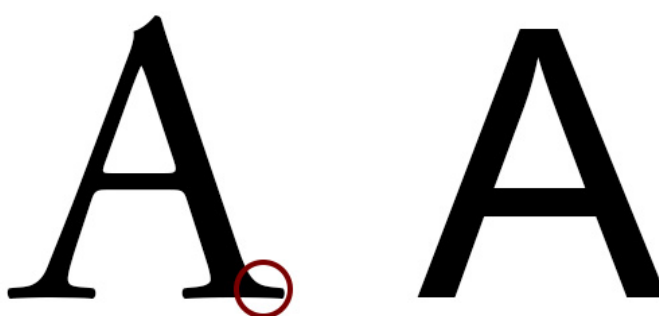


Figura 7 – Tipografia com serifa e sem serifa
Fonte: Disponível em: <goo.gl/Se60Zt>. Acesso em: 18 nov. 2016.

2.3 Semiótica Social e Gramática do Design Visual

A teoria da Semiótica Social foi desenvolvida por Hodge e Kress (1988), tendo como foco principal o estudo da comunicação e da semiose humana, isto é, o processo de produção de sentido. A Semiótica Social é uma teoria que investiga as

características inerentes à construção de sentido, igualando os níveis de importância de todos os modos de comunicação (fala, escrita, imagem) e dos recursos semióticos (gestos, cores, voz, textura, suporte, formatos, tamanhos) que compõem o texto. Os significados construídos por meio da linguagem escrita são diferentes daqueles compostos por imagens. Aqui, a noção de texto tem maior abrangência, pois todo texto é considerado multimodal (KRESS, 2010), ou seja, não é composto apenas por elementos verbais. Enquanto no texto oral há gestos, entonação, olhares, ritmo etc., no texto verbal escrito, por exemplo, é “[...] disposto de uma determinada forma; é produzido, utilizando um tipo específico de fonte, tamanho e espaçamento; é apresentado num certo papel, com qualidades distintas” (KRESS, 1995, p. 26 *apud* GUALBERTO, 2016, p. 24), e há o uso de diversos outros recursos, como imagens, recursos gráficos e espaço em branco, que também possuem significação. De acordo com Kress (1995), todos esses fatores produzem significado, contribuindo para o sentido do texto em sua totalidade.

Além da *Gramática do Design Visual*, é relevante para essa pesquisa mencionar outro desdobramento da Semiótica Social: a multimodalidade, ou seja, a multiplicidade de modos de comunicação que integram a composição de um determinado texto. Segundo Gualberto (2016), Gunther Kress é considerado um dos pioneiros nos estudos sobre o tema. Essa teoria se constitui como uma “[...] abordagem para a comunicação que busca entender como as pessoas se comunicam por meio de uma variedade de formas em situações sociais específicas” (MODE, 2012 *apud* GUALBERTO, 2016, p. 26). Sendo assim, o texto constitui-se como a concretização da mensagem, composto por diversos modos e recursos semióticos, reafirmando o que foi dito anteriormente: todo texto é, portanto, *multimodal*.

Um texto multimodal não é apenas aquele em que duas ou mais linguagens convivem, em algum tipo de relação, como complementaridade, redundância, discordância etc. Um texto multimodal é uma peça que resulta de escolhas de modulações, inclusive dentro da mesma semióse [...]. Quando um editor sugere certo ilustrador para um livro infantil que ainda é só palavra, ele às vezes diz: quero um *traço* leve. Ou pesado, sujo, delicado, engraçado, sinuoso etc. Ele percebe isso e sabe que emoções e sensações e leituras essa composição poderá despertar (RIBEIRO, 2016 p. 115).

Ribeiro (2016) afirma, em seu livro *Textos Multimodais – leitura e produção*, que todas as escolhas na produção de um livro, desde fonte, tamanho da letra,

diagramação, posição na página, etc., estão ligadas às modulações possíveis nessa linguagem. A autora revisita Kress (2003) em relação ao conceito de “poder semiótico”, em que a construção de significado e interpretação das pessoas se amplia, quando elas passam a ter consciência dos variados recursos que possuem para expressar algo, seja por meio de “palavras ou imagens, sons ou gesto; seja com cores ou vocabulário, elas precisam ganhar intimidade com as linguagens disponíveis, com e sem computadores e editores de texto e imagem.” (RIBEIRO, 2016, p. 115).

Segundo Gualberto (2016), os autores Hodge e Kress desenvolvem a SS como uma proposta de preencher uma lacuna no que se refere ao desenvolvimento de estudos que vão além da descrição do código e da estrutura, considerando fatores variados e inerentes à produção de sentido, tais como, motivação, origens, destinos e meios.

É a semiótica, algum tipo de semiótica, que precisa promover a possibilidade de uma prática analítica para as diversas pessoas, em diferentes disciplinas que lidam com diferentes problemas do sentido social e precisam de formas para descrever e explicar os processos e as estruturas através dos quais o sentido é constituído (HODGE; KRESS, 1988 *apud* GUALBERTO, 2016 p. 57)

Discutindo os “princípios semióticos”, van Leeuwen (2006) afirma que a SS:

“[...] não é uma teoria ‘pura’, nem um campo autossuficiente. Ela apenas se realiza quando é aplicada a instâncias e problemas específicos. [...] Ela não oferece respostas prontas. Ela oferece ideias para a formulação de perguntas e maneiras de buscar as respostas” (*apud* GUALBERTO, 2016 p. 58).

A Semiótica Social da *Gramática do Design Visual* (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996) adota a visão de linguagem como semiótica social de Halliday, ou seja, a linguagem tem como primordial função criar significados (daí semiótica), o que acontece a partir das escolhas feitas de recursos semióticos em sistemas de acordo com o contexto social em que a linguagem é usada (daí social). Portanto, na presente pesquisa, utiliza-se a Semiótica Social para descrever e compreender o design gráfico-editorial, a fim de interpretar a criação de sentido no uso das imagens, das cores e das tipografias, como textos verbais e pelo desenho de seus caracteres.

2.3.1 A Gramática do Design Visual

Kress e van Leeuwen (2006) desenvolveram a *Gramática do Design Visual*, tida como uma expansão da Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) de Halliday (1985). Kress e van Leeuwen (2006) mostram que as funções propostas por Halliday (1985), como categorias gerais e abstratas aplicadas na linguagem verbal, podem ir além, abrangendo todos os tipos de semiose humana. Halliday (1985) antecipa isso ao afirmar que a Semiótica não é apenas o estudo dos signos, mas sim o estudo de sistemas de signos – sendo a linguística apenas um dos tipos semióticos. Apesar de a análise de Halliday (1985) ser voltada para a linguagem verbal, suas teorias podem ser aplicadas em outros modos semióticos (BRITO; PIMENTA, 2009), como a linguagem utilizada no projeto de design de um livro infantil, que segue também um propósito comunicativo.

A linguagem visual é “culturalmente definida”, ou seja, não é “universal e transparente” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 4). As linguagens verbais e visuais possuem maneiras diversas e meios específicos de construir significado dentro de uma determinada cultura. Silva (2012) explica que, na *Gramática do Design Visual*, são apresentados os elementos e as regras da cultura ocidental, que é tida na contemporaneidade como “[...] a cultura dominante em termos de comunicação visual, cultural e tecnologicamente controlada pelas mídias de massa” (p. 3). Nessa perspectiva, a descrição de imagens dá-se pela maneira como nós, ocidentais, vemos e concebemos o mundo, abrangendo nossas marcas históricas, sociais e culturais.

É imprescindível dizer que a *Gramática do Design Visual* é apresentada de maneira descritiva e analítica e não de forma prescritiva, como acontece na gramática normativa. Manguel (2006, p. 21) afirma que, assim como as palavras, as imagens “são a matéria de que somos feitos”, pois vivemos em uma busca de traduzir palavras em imagens e imagens em palavras, para compreendermos a nossa existência.

Na visão da Semiótica Social, todos os textos são multimodais e multifuncionais, uma vez que, na cultura ocidental contemporânea, acabam tendo mais de um código semiótico (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996). Com essa visão multimodal, as três metafunções de Halliday (1985), ideacional, interpessoal e textual, são utilizadas como base para análise do uso das imagens na *Gramática do Design Visual* e serão utilizadas também na presente dissertação, para descrição e análise das ilustrações e dos elementos de design que compõem o projeto editorial dos livros infantis premiados pela FNLIJ.

Para abordar de forma mais detalhada o uso das metafunções, utilizou-se como fundamentação a própria *Gramática do Design Visual* (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996), fichamentos provenientes do estudo dessa perspectiva e as anotações realizadas pela pesquisadora durante o curso da disciplina *Semiótica Social, a abordagem da multimodalidade e a Gramática do Design Visual*, lecionada pela Prof. Dra. Sônia Pimenta, na Universidade Federal de Minas Gerais, no ano de 2016.

1) A Metafunção Ideacional, na *Gramática Sistêmico Funcional*, ou Metafunção Representacional, na *Gramática do Design Visual* – é a representação do mundo em que vivemos. Kress e van Leeuwen (2006) dividem as formas de representação das imagens em dois processos: narrativos e conceituais;

a. Representações narrativas – as ações podem ser representadas por vetores que são responsáveis pelo processo de interação entre os participantes, que estão sempre envolvidos em eventos. Essa representação pode se dar por meio de setas ou pelo posicionamento dos participantes representados (PR) ou objetos, que direciona o olhar do leitor para algum ponto específico da imagem. O PR pode ser o ator, caso o vetor se inicie nele, ou a meta, se for o elemento para o qual se direciona o vetor. É necessário salientar que o ator nem sempre é humano. Este pode ser um animal ou objeto, animado ou inanimado. Os processos narrativos se subdividem em: de ação, reacional, verbal e mental, de conversão e de simbolismo geométrico.

i. Os processos de ação relatam acontecimentos do mundo concreto, podendo acontecer em ação não transacional, que dispõe apenas a presença do ator participante, pois a meta não pode ser visualizada na imagem; ação transacional, que se constitui com a presença de pelo menos dois participantes, em que um é o ator e o outro a meta, a quem se dirige o objetivo; Ou em processo de ação bidirecional, que acontece quando dois participantes são ator e meta ao mesmo tempo.

ii. Processos reacionais envolvem uma ação e uma reação. O vetor é representado pela direção do olhar do participante (reagente) a uma ação (fenômeno). Subdivide-se também em reação transacional, quando o olhar

do participante se direciona ao fenômeno que também está na imagem ou reação não transacional, que acontece quando o olhar do participante se dirige para fora da imagem, para alguma pessoa ou objeto indefinido. Se realizado uma aproximação do olhar (*close-up*), esse recurso pode gerar empatia ou identificação entre o PR e o leitor.

iii. No processo verbal e mental o participante se liga a um balão com conteúdo representativo de um processo mental ou de fala (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

iv. Quando acontece o processo de conversão, a comunicação dá-se de forma cíclica, em que o participante, definido por Kress e van Leeuwen (2006) como retransmissor, é, ao mesmo tempo, ator para um participante e meta para outro.

v. De simbolismo geométrico: processo sem participante de qualquer espécie, no qual existe apenas um vetor que se direciona para algum ponto indeterminado fora da imagem.

b. Representações conceituais – há conceitos envolvidos apresentando uma relação de taxonomia entre seus participantes, podendo ocorrer de três formas: classificacional, analítica e simbólica.

i. No processo classificacional os participantes se relacionam entre si de maneira taxonômica, organizados por tema ou categoria.

ii. O processo analítico acontece quando há um ou mais participantes, denominados portadores (*carriers*), que se relacionam com os seus atributos possuídos (*possessive attributes*), formando uma estrutura classificatória.

iii. No processo simbólico: o foco está no que cada participante representado é ou significa.

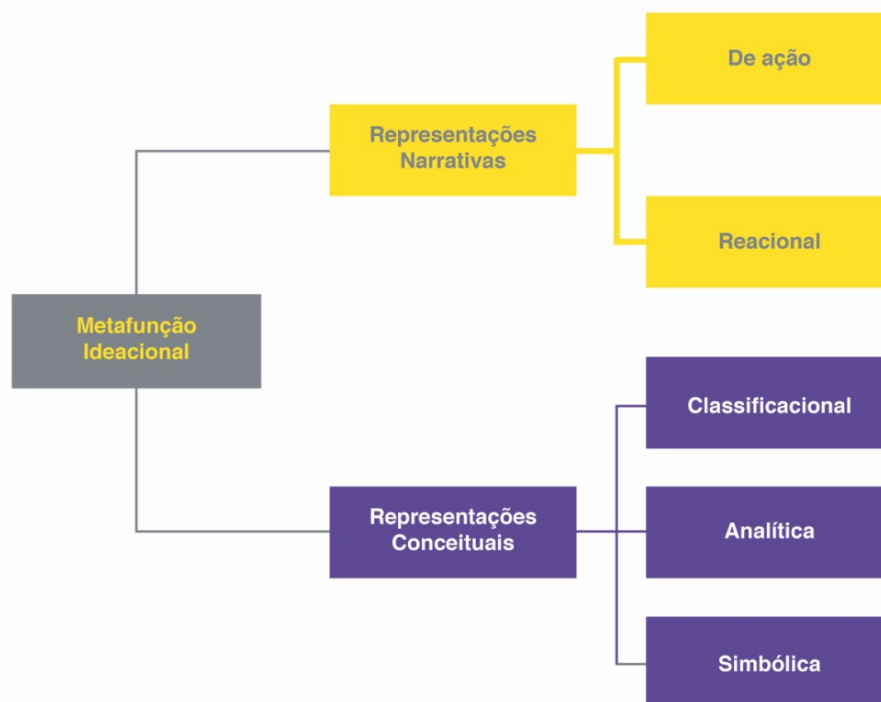


Figura 8 – Metafunção ideacional

Fonte: Adaptado e traduzido de Kress e van Leeuwen, 2006, p. 74.

2) A Metafunção Interpessoal, na *Gramática Sistêmico Funcional*, ou Metafunção Interacional, na *Gramática do Design Visual* – é o estabelecimento das relações entre os falantes e as modalizações existentes em um evento comunicativo. Por essa metafunção, analisa-se imagens sobre quatro perspectivas;

a. O olhar – responsável por quatro tipos de atos de fala que podem representar demanda ou oferta, sendo eles: oferecimento de informação, oferecimento de bens e serviços, demanda de informação e demanda de bens e serviços. Na imagem de demanda o PR olha diretamente para o leitor, criando um vínculo direto, demandando aproximação ou distanciamento, por exemplo. Nesse tipo de imagem, há bem definido o leitor ideal (sexo, classe social, posicionamento superior ou inferior em relação ao PR, etc.), excluindo os demais observadores (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Enquanto na imagem de oferta: dirige-se ao leitor de forma indireta. O leitor não é o objeto do olhar e o PR (humano ou não) é captado pela imagem durante uma ação, em posição de oferta ao leitor, como elemento de informação ou mesmo de

contemplação. O leitor é um observador invisível (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006).

b. O enquadramento – essa é uma característica decisiva para aproximar ou distanciar socialmente o PR do leitor. Pode-se indicar, por um lado, maior aproximação, ao fazer um enquadramento mais “fechado” (tomada curta ou *close shot*), criando uma relação social imaginária por parte do leitor (observador), com a ideia de um “nós” inclusivo (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Por outro lado, pode-se aplicar um enquadramento com tomada longa (*long shot*), dando a ideia de respeito ou de forma oposta, como preconceito. Kress e van Leeuwen (2006) utilizam de conceitos criados por Edward Hall (1966), demonstrando que os seres humanos e demais animais trazem consigo um conjunto de distâncias sociais, que variam de mais distante a mais próxima à medida que se tem mais ou menos afinidade com o outro.

c. A perspectiva – é nessa dimensão que se define as relações de poder, por meio dos ângulos verticais, ou as relações de maior ou menor empatia, com o uso de ângulos horizontais. A perspectiva pode ser subjetiva – quando o PR é visto apenas sob um determinado ângulo – ou objetiva – quando é mostrado tudo que precisa ser visto para criar sentido naquele contexto.

d. Modalidade – essa é medida como de alta ou baixa afinidade em cada ato semiótico, sendo um indicador de relações de poder (diferenças) e de empatia entre o falante e o ouvinte. Abordada no chamado “Plano da Semiose”, exerce a função de uma categoria de comportamento (HODGE; KRESS, 1988, p. 124), que se manifestará por meio de marcadores de modalidade. Segundo Nikolajeva e Scott (2011), uma modalidade complexa pode acontecer por meio da interação de palavras e imagens nos livros ilustrados, em que o leitor pode decidir se aplicar uma interpretação mimética ou simbólica. Apesar da história verbal ser muitas vezes contada do ponto de vista da criança, que aponta os eventos como verdadeiros, os detalhes nas ilustrações podem sugerir que ela ocorre apenas na imaginação do personagem.

i. Marcadores de modalidade – Kress e van Leeuwen (2006) afirmam que todo realismo contém algum grau de modalidade do seu naturalismo, ou seja, imagens podem variar de altamente realista, como uma fotografia, à

baixa modalidade de realismo, como um diagrama. As medições de realidade de um grupo social específico são refletidas na escolha do é mais ou menos realista no plano das imagens, considerando que a “realidade” é por si só um signo motivado, ou seja, representa os interesses, crenças e valores de um determinado grupo (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Segundo a Gramática do Design Visual, o estudo das imagens possui graus de articulação que permitem analisá-las. Entre eles, três são destinados especificamente ao uso das cores e os demais à imagem como um todo, como é mostrado abaixo:

1. saturação de cor: compreende desde o uso total de saturação da cor até sua ausência (preto e branco);
2. modulação de cor: vai desde o uso das cores primárias, apenas, até o uso de variações de uma mesma cor;
3. diferenciação de cor: do monocromático ao uso de uma paleta de cores diversas;
4. representação (detalhamento): alcança uma escala que vai do maior grau de abstração ao realismo, podendo variar entre o uso detalhamentos complexos ao simples traçado de uma linha;
5. contextualização (*background*): ausência ou não de fundo, desde o mais detalhado, passando pelo meio termo em um fundo sem foco, até o uso minimalista de apenas uma cor chapada;
6. profundidade: da ausência total de profundidade até o seu uso total;
7. iluminação: existência do jogo de luz e sombra;
8. brilho: compreende a maior quantidade de diferentes gradações de brilho ao uso de apenas duas, como o preto e branco ou cinza escuro e cinza claro.

Ainda segundo Nikolajeva e Scott (2011), uma obra simétrica (com comunicação verbal e não verbal) pode possibilitar que o leitor escolha se a história intenciona ser verdadeira ou uma ilusão. Já em obras com textos verbais e visuais contraditórios, há uma variedade de possibilidades. Por exemplo, apesar de texto verbal e visual comumente se complementarem, um detalhe secundário pode ser incluso em um distorcendo a credibilidade do outro: o detalhe pode subverter aquilo

que era apresentado como verdadeiro é de fato um sonho, e vice-versa (o que é chamado pelas autoras de “síndrome de Mary Poppins”). Em casos mais extremos, é frequente os textos verbais e visuais se contradizerem mutuamente, causando ambiguidade.

Entretanto, essa gradação de modalização alta, mais realística ou baixa, mais abstrata, podem variar de acordo com o contexto, de cada tipo de texto e público ao qual se destina, podendo gerar diversas interpretações por parte do pesquisador, que precisará investigar outras teorias, como a teoria da cor e outras que compõem seu interesse de pesquisa, o design gráfico-editorial, no caso desta dissertação.

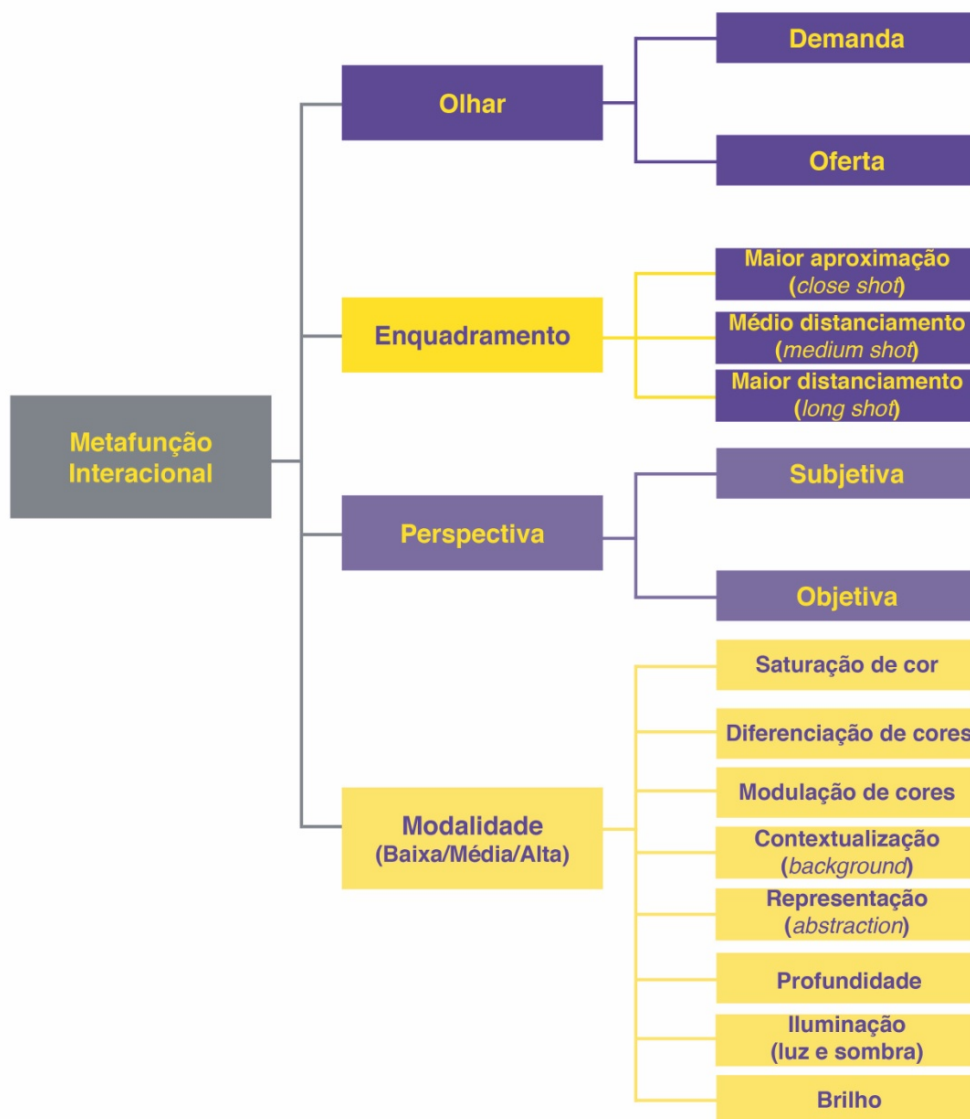


Figura 9 – Metafunção interacional

Fonte: Adaptado e traduzido de Kress e van Leeuwen, 2006, p. 149.

3) A Metafunção Textual, na *Gramática Sistêmico Funcional*, ou Metafunção

Composicional, na *Gramática do Design Visual* – trata-se da construção de mensagens para estabelecer relações e representar o mundo. Segundo Kress e van Leeuwen (2006), um sistema semiótico precisa ser capaz de formar textos, ou seja, conjunto de signos que sejam coerentes tanto internamente, quanto com o contexto para o qual eles foram criados. Na *Gramática do Design Visual*, isso se dá por meio de arranjos composicionais que possibilitam a concretização de diversos significados textuais. A distribuição espacial dos elementos de determinada forma pode gerar diferentes sentidos do que seriam se estivessem dispostos de outra maneira. Essas composições textuais podem acontecer por meio de três sistemas relacionados entre si:

a. valor da informação – cada um dos elementos estruturais possui seu valor. De acordo com sua disposição espacial, esse valor pode mudar. Esses valores não verbais se aplicam a todo tipo de texto, seja verbal ou imagético.

i. Dado/Novo (demarcação horizontal): essa característica considera a sociedade ocidental, em que a leitura de informações verbais ou não verbais se dá da esquerda para a direita. Aqui as informações são posicionadas em um eixo horizontal, em que os elementos colocados à esquerda representam a informação dada, algo que já é de conhecimento do leitor. Os elementos posicionados à direita representam o novo, trazendo informações como novidades.

ii. Ideal/Real (demarcação vertical): a leitura ocidental, além de ser feita da esquerda para a direita, se dá também de cima para baixo. Esse eixo vertical tem a parte superior como a idealização ou promessa de algo e traz também sentido de maior afinidade emotiva com o leitor, ao mostrar o que ainda está por vir. Já a parte inferior é informativa e prática, reforçando a atual realidade do leitor.



Figura 10 – Trípticos horizontais e verticais

Fonte: Adaptado e traduzido de Kress e van Leeuwen, 2006, p. 201.

- iii. Centro e margem: considera-se nessa dimensão o que Kress e van Leeuwen (2006) denominam elementos centrais, aqueles de grande relevância e marginais, aqueles de menor importância. O objeto central será o mediador e os periféricos estarão relacionados ao elemento principal.
- iv. Segundo Kress e van Leeuwen (2006), também pode acontecer o denominado tríptico, que nada mais é que uma formação em configuração simples e simétrica do tipo margem-centro-margem ou polarizada, que tem o centro no papel de mediador entre Dado e Novo (left/right) ou entre Ideal e Real (top/bottom).

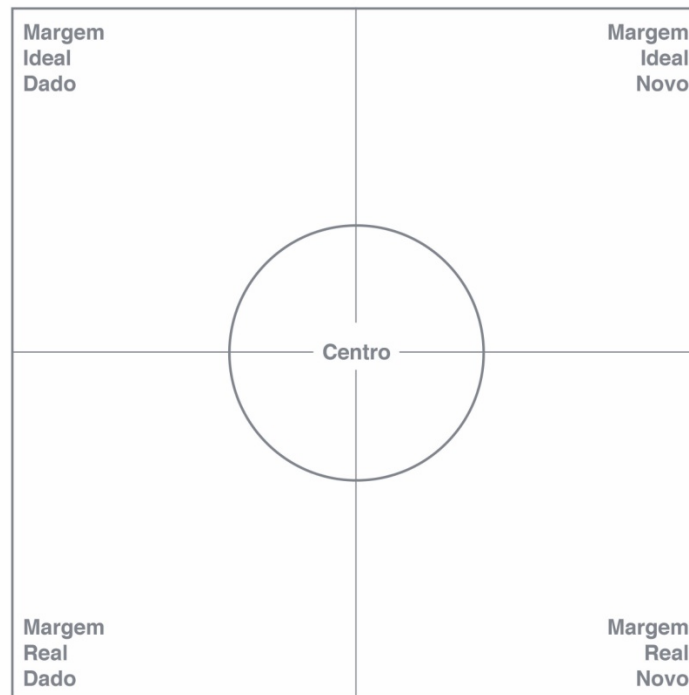


Figura 11 – As dimensões do espaço visual

Fonte: Adaptado e traduzido de Kress e van Leeuwen, 2006, p. 197.

b. **saliência** – essa característica composicional ocorre quando um elemento tem maior destaque que os demais em uma mesma imagem, diferenciando-se por meio de cor, tamanho ou mesmo contraste, independente do seu posicionamento.

c. **molduras** – quando presente, a moldura ocorre para desconectar elementos de uma imagem, indicando pertencimento ou não à informação principal, ao contrário dos vetores. As molduras são representadas com linhas e cores ou mesmo com o espaço vazio entre colunas de texto e/ou imagens.

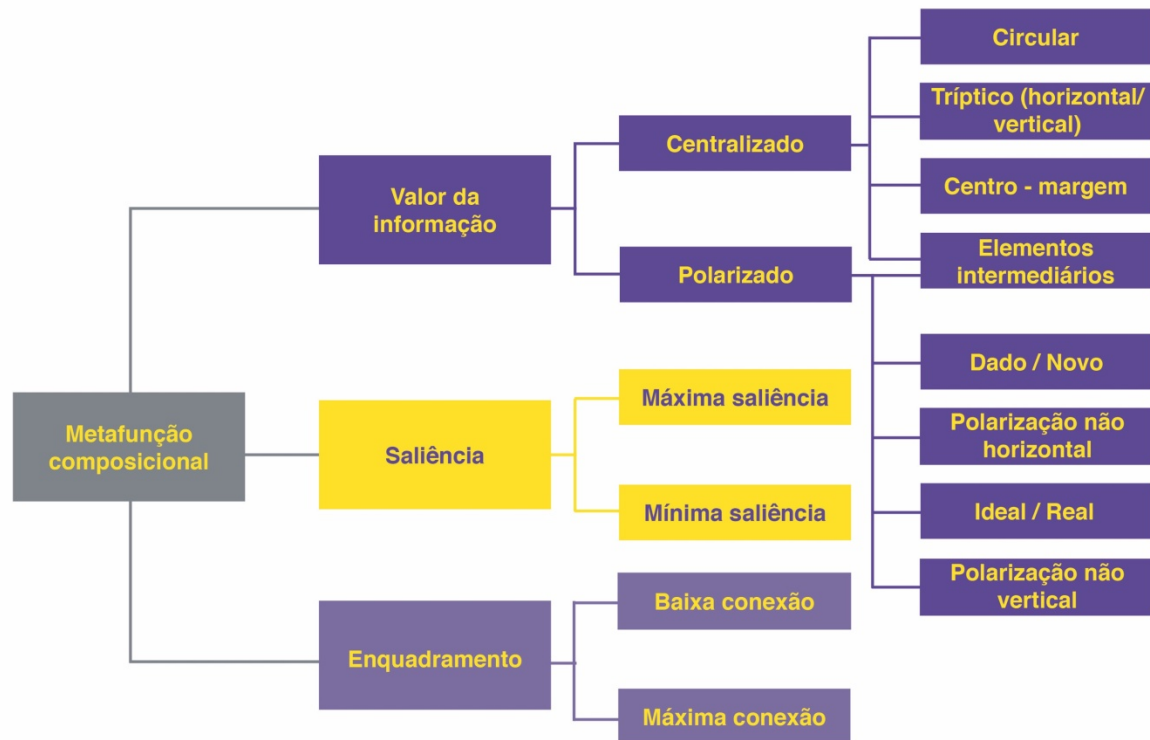


Figura 12 – Metafunção composicional

Fonte: Adaptado e traduzido de Kress e van Leeuwen, 2006, p. 160-191.

Para concluir, vale destacar que a Semiótica Social assume que todo signo é socialmente motivado e que não há significados fixos, já que se encontram em constante transformação. Segundo Hodge e Kress (1988), sempre que um signo é produzido, ele passa por modificações, em menor ou maior escala, para adaptar-se ao seu uso. Assim, o processo de produção de signos acontece em uma interação contínua entre o produtor e o contexto, em que ambos se modificam mutuamente. Portanto, é preciso reforçar que a interpretação de sentido em cada livro analisado nesta dissertação pode acontecer de diferentes formas de acordo com a geração, o contexto social, político e até mesmo econômico, de cada criança leitora.

3 METODOLOGIA

Ao cursar a disciplina *Semiótica Social e Multimodalidade* na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, lecionada pela Profa. Dra. Sônia Pimenta, a pesquisadora pôde conhecer a *Gramática do Design Visual*. Ao compreender como as imagens presentes no dia a dia de todos (tratando especificamente do mundo ocidental) podem estar repletas de sentidos que quase sempre passam de forma despercebida pela consciência humana, despertando desejos, interesses e aspirações, mesmo que ocultas, a pesquisadora constatou que esta produção de sentido pode também se dar no projeto gráfico-editorial de livros infantis.

Para se aprofundar no assunto e praticar a análise de imagens, a pesquisadora optou por cursar a disciplina *Teoria Sociosemiótica*, lecionada pelo Prof. Dr. Renato Caixeta da Silva, no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, período em que foi possível compreender de forma mais abrangente as diversas possibilidades para a produção de sentido, especificamente no que diz respeito ao *corpus* desta pesquisa.

A Semiótica Social mostra que as imagens utilizadas em diversos contextos do mundo ocidental podem oferecer até mesmo aquilo que o ser humano não necessita, ou não necessitava, já que, a partir do contato com elas, pode passar a se interessar por determinado produto ou serviço ao qual foi apresentado. Pensando dessa forma, a pesquisadora transpôs a possibilidade de compreender se há esse pensamento de oferta de informações no design de livros de literatura infantil, propondo uma investigação que defina diretrizes para pesquisas mais aprofundadas antes de serem tomadas as chamadas escolhas de design no processo de criação das obras.

A fim de atingir os objetivos, optou-se por não escolher obras aleatórias para o *corpus* da pesquisa que é predominantemente descritiva, mas sim priorizar livros premiados nos últimos dois anos pela Fundação Nacional dos Livros Infantis (FNLIJ), que possui notório reconhecimento nacional e internacional e premia obras em diversas categorias que tratam da temática desta investigação, como Melhor Ilustração e O Melhor Projeto Editorial, englobando o design gráfico-editorial. Portanto, definiu-se como *corpus*, as seguintes obras: *Os três ratos de Chantilly*, premiada na categoria Melhor Ilustração em 2015; *Carmen – a grande pequena notável*, premiada

na categoria Melhor Projeto Editorial 2015; *Haicais visuais*, Melhor Ilustração em 2016; e, por último, *Inês*, Melhor Projeto Editorial 2016.

Para estruturar as análises de forma clara e objetiva em consonância com o rigor científico da pesquisa, desenvolveu-se Fichas Guias de Descrição e Análise com base no referencial teórico utilizado nesta dissertação. As análises aqui feitas possuem uma visão multimodal, com base na teoria da Semiótica Social, mediante o uso da *Gramática do Design Visual* (1996). Optou-se por usar também a Teoria da Cor, de Israel Pedrosa (2014), e as propostas de Ambrose e Harris (2009), que detalham os estudos tipográficos da autora Ellen Lupton (2006).

As obras foram investigadas sob a perspectiva dos modos e recursos semióticos utilizados na produção de sentido de cada livro. Para elucidar de forma melhor estruturada as análises dos quatro livros constituintes do *corpus* desta pesquisa, foi feita primeiramente a análise da capa e posteriormente do corpo de cada exemplar.

Pode-se dizer de um livro que a capa representa o “rosto” com que se oferece ao mundo. Tal como acontece entre as pessoas, é através da capa (ou da face) que dispara a primeira impressão de simpatia, ou não, por aquilo que depois vamos encontrar nas páginas internas. Quantas vezes não abrimos uma obra justamente porque a capa nos seduz e convida para além dela? (PAIXÃO, 2011, orelha).

Foram produzidas duas Fichas Guias de Descrição e Análise, contendo duas páginas cada, sendo uma para a capa e outra para o corpo de cada obra. No topo da ficha, há o quadro de identificação da obra, que inclui nome do livro, autor, ilustrador, designer, editora, local e ano de publicação, edição, formato, categoria e ano de premiação. Em seguida, subdividiu-se em três quadros, para indicação das ocorrências, as metafunções: ideacional, interacional (interpessoal) e textual, cada uma com sua estrutura de representação. Para exemplificar, seguem as Figuras 13, 14, 15 e 16, bem como a descrição dos elementos da ficha.

FICHA GUIA DE DESCRIÇÃO E ANÁLISE - CAPA			
Obra:	Premiação/Ano:		
Autor:			
Ilustrador:			
Designer (Projeto Gráfico):			
Editores:	Edição:		
Local e ano de publicação:	Formato:		

Metafunção Ideacional

Representações Narrativas

Ação: () Não transacional
 () Transacional
 () Bidirecional

Reacional: () Transacional
 () Não transacional

() Verbal e Mental
 () De conversão
 () De simbolismo geométrico

Representações Conceituais

() Classificacional
 () Analítico
 () Simbólico

Metafunção Interacional

O Olhar

() Demanda
 () Oferta

Enquadramento

() Maior aproximação (close shot)
 () Médio distanciamento (medium shot)
 () Menor aproximação (long shot)

Perspectiva

() Subjetiva
 () Objetiva

Modalidade

Saturação de cor:	() Baixa	() Média	() Alta
Diferenciação de cores:	() Baixa	() Média	() Alta
Modulação de cores:	() Baixa	() Média	() Alta
Contextualização (background):	() Baixa	() Média	() Alta
Representação (abstraction):	() Baixa	() Média	() Alta
Profundidade:	() Baixa	() Média	() Alta
Iluminação (luz e sombra):	() Baixa	() Média	() Alta
Brilho:	() Baixa	() Média	() Alta

De acordo com Kress e Van Leeuwen, 2006.

Figura 13 – Folha 1 da Ficha Guia de Descrição e Análise da Capa
 Fonte: Elaborada pela autora com base em Kress e van Leeuwen, 2006.

Metafunção Textual:**Valor da informação**

Dado/Novo (esquerda/direita):	☐ Acontece	☐ Não acontece
Ideal/Real (top/bottom):	☐ Acontece	☐ Não acontece
Centro/Margem:	☐ Acontece	☐ Não acontece
Saliência:	☐ Acontece	☐ Não acontece
Moldura:	☐ Acontece	☐ Não acontece

De acordo com Kress e Van Leeuwen, 2006.

Família(s) Tipográfica(s):	1)	2)	3)
Variação/espessura:	1)	2)	3)
Estilo (classificação):	1)	2)	3)
Tamanho:	1)	2)	3)
Cor:	1)	2)	3)
Leading (entrelinha):	1)	2)	3)
Kerning (entre-letra):	1)	2)	3)
Tracking (espaçamento):	1)	2)	3)
Conectividade (serifa):	1)	2)	3)
Alinhamento:	1)	2)	3)

Adaptado de Lupton, 2006.

Cores:☐ Azul ☐ Amarelo ☐ Verde ☐ Vermelho ☐ Laranja ☐ Roxo ☐ Rosa ☐ Marrom ☐ Preto☐ Branco ☐ Cinza ☐ Outras: _____**Valor emocional (Teoria da Cor):**

Com base em PEDROSA, 2014.

Análise:

Figura 14 – Folha 2 da Ficha Guia de Descrição e Análise da Capa

Fonte: Elaborada pela autora com base em Kress e van Leeuwen, 2006; Lupton, 2006; Pedrosa, 2014.

FICHA GUIA DE DESCRIÇÃO E ANÁLISE - CORPO																																			
Obra:	Premiação/Ano:																																		
Autor:																																			
Ilustrador:																																			
Designer (Projeto Gráfico):																																			
Editores:	Edição:																																		
Local e ano de publicação:	Formato:																																		
<i>Metafunção Ideacional</i> - Representações Narrativas Ação Não transacional: Transacional: Bidirecional: Reacional Transacional: Não transacional: Verbal e Mental: De conversão: De simbolismo geométrico: - Representações Conceituais Classificacional: Analítico: Simbólico:																																			
<i>Metafunção Interacional</i> O Olhar Demanda: Oferta: Enquadramento Maior aproximação (close shot): Médio distanciamento (medium shot): Menor aproximação (long shot): Perspectiva Subjetiva: Objetiva: Modalidade <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td>Saturação de cor:</td> <td>() Baixa</td> <td>() Média</td> <td>() Alta</td> </tr> <tr> <td>Diferenciação de cores:</td> <td>() Baixa</td> <td>() Média</td> <td>() Alta</td> </tr> <tr> <td>Modulação de cores:</td> <td>() Baixa</td> <td>() Média</td> <td>() Alta</td> </tr> <tr> <td>Contextualização (background):</td> <td>() Baixa</td> <td>() Média</td> <td>() Alta</td> </tr> <tr> <td>Representação (abstraction):</td> <td>() Baixa</td> <td>() Média</td> <td>() Alta</td> </tr> <tr> <td>Profundidade:</td> <td>() Baixa</td> <td>() Média</td> <td>() Alta</td> </tr> <tr> <td>Iluminação (luz e sombra):</td> <td>() Baixa</td> <td>() Média</td> <td>() Alta</td> </tr> <tr> <td>Brilho:</td> <td>() Baixa</td> <td>() Média</td> <td>() Alta</td> </tr> </table>				Saturação de cor:	() Baixa	() Média	() Alta	Diferenciação de cores:	() Baixa	() Média	() Alta	Modulação de cores:	() Baixa	() Média	() Alta	Contextualização (background):	() Baixa	() Média	() Alta	Representação (abstraction):	() Baixa	() Média	() Alta	Profundidade:	() Baixa	() Média	() Alta	Iluminação (luz e sombra):	() Baixa	() Média	() Alta	Brilho:	() Baixa	() Média	() Alta
Saturação de cor:	() Baixa	() Média	() Alta																																
Diferenciação de cores:	() Baixa	() Média	() Alta																																
Modulação de cores:	() Baixa	() Média	() Alta																																
Contextualização (background):	() Baixa	() Média	() Alta																																
Representação (abstraction):	() Baixa	() Média	() Alta																																
Profundidade:	() Baixa	() Média	() Alta																																
Iluminação (luz e sombra):	() Baixa	() Média	() Alta																																
Brilho:	() Baixa	() Média	() Alta																																

De acordo com Kress e Van Leeuwen, 2006.

Figura 15 – Folha 1 da Ficha Guia de Descrição e Análise da Corpo
 Fonte: Elaborada pela autora com base em Kress e van Leeuwen, 2006.

Metafunção Textual:**Valor da informação**

Dado/Novo:

Ideal/Real:

Centro/Margem:

Saliência:**Moldura:**

De acordo com Kress e Van Leeuwen, 2006.

Família(s) Tipográfica(s):	1)	2)	3)
Variação/espessura:	1)	2)	3)
Estilo (classificação):	1)	2)	3)
Tamanho:	1)	2)	3)
Cor:	1)	2)	3)
Leading (entrelinha):	1)	2)	3)
Kerning (entre-letra):	1)	2)	3)
Tracking (espaçamento):	1)	2)	3)
Conectividade (serifa):	1)	2)	3)
Alinhamento:	1)	2)	3)

Adaptado de Lupton, 2006.

Cores:

() Azul () Amarelo () Verde () Vermelho () Laranja () Roxo () Rosa () Marrom () Preto

() Branco () Cinza () Outros: _____

Valor emocional (Teoria da Cor):

Com base em PEDROSA, 2014.

Análise:

Figura 16 – Folha 1 da Ficha Guia de Descrição e Análise da Corpo

Fonte: Elaborada pela autora com base em Kress e van Leeuwen, 2006; Lupton, 2006; Pedrosa, 2014.

Na segunda página de cada ficha, há um quadro para nomear as tipografias utilizadas em cada livro e as características de seu uso, como variação/espessura, estilo (classificação), tamanho, cor, *leading* (entrelinha), *kerning* (entreletra), *tracking* (espaçamento), conectividade (uso ou não de serifa) e alinhamento do texto verbal, criada com base na fundamentação da obra *Pensar com tipos*, de Ellen Lupton (2009), e nos conhecimentos tipográficos da autora desta dissertação.

No quadro seguinte, há espaço para demarcação das cores utilizadas em cada obra. As paletas de cores utilizadas foram posteriormente interpretadas no decorrer da análise e descrição de cada obra em seu respectivo capítulo nesta dissertação.

Por fim, foram feitas as interpretações de cada análise, a fim compreender se houve intenção na produção de sentido por meio do uso de elementos de design utilizados em cada obra premiada. Por terem acontecido durante a escrita das descrições e análises no capítulo abaixo, as conclusões foram resumidamente escritas no capítulo *Considerações Finais*.

4 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS

Neste capítulo, são apresentadas as descrições e interpretações dos quatro livros que compõem o *corpus* desta pesquisa, sendo *Os três ratos de Chantilly* premiado na categoria Melhor Ilustração em 2015; *Carmen – a grande pequena notável*, na categoria Melhor Projeto Editorial 2015; *Haicais visuais*, Melhor Ilustração em 2016; e, por último, *Inês*, Melhor Projeto Editorial 2016. Seguidamente, buscou-se interpretar quais obras possuem os critérios de criação aqui analisados, investigando quais delas contaram com um trabalho multidisciplinar e com pesquisa aprofundada para a produção de sentido, por meio do uso de imagens, cores e tipografia.

Como dito anteriormente sobre a Semiótica Social, com o propósito de contribuir para as pesquisas de análises de imagens, Kress e van Leeuwen (1996; 2006) desenvolveram a *Gramática do Design Visual*, na qual consideram as imagens como estruturas sintáticas passíveis de análises e interpretações, assim como ocorre com a linguagem verbal. E sob essa perspectiva foi feita a descrição e análise das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, seguida da interpretação da produção de sentido, sob a experiência prévia da pesquisadora como designer e profissional da área de produção editorial.

4.1 *Os três ratos de Chantilly*

Obra: *Os três ratos de Chantilly*

Autor: Alexandre Camanho

Ilustrador: Alexandre Camanho

Designer (projeto gráfico): Carla Arbex e Fernando Penteado

Prêmio FNLIJ: Melhor Ilustração 2015 (produção 2014)

A obra *Os três ratos de Chantilly* conta a história de três ratos cegos que não sabem o que procuram e que caminham sem muito critério para a cidade de Chantilly. Seguem por suas vidas apenas esperando para, ironicamente, ver o que acontece. O desenrolar da história ocorre quando esses personagens são vistos por uma coruja que os imagina como jantar, mas não os devora sem antes notar o conformismo e a tranquilidade que os três ratos têm em relação ao destino deles, resolvendo testá-los com uma falsa promessa, que os coloca em uma inoportuna posição. O desfecho da

narrativa se dá quando os ratinhos contornam a situação e mostram ter capacidade de reconhecer as más intenções até melhor do que aqueles que possuem a visão sem qualquer deficiência.

4.1.1 Capa da obra *Os três ratos de Chantilly*

A capa da obra *Os três ratos de Chantilly* é ilustrada por um desenho em página dupla, ou seja, capa e quarta capa, quando o livro é aberto, possuem apenas um desenho. Em termos da metafunção ideacional há ação transacional, pois há a presença dos três ratos e um deles dirige-se a um dos outros. O processo reacional é da mesma forma transacional, já que o olhar de um dos ratos se dirige para outro que também está na imagem, o que não muda com o fato de eles serem cegos, já que essa característica é narrada apenas na história verbal do corpo do livro. A Figura 17 apresenta a ilustração da capa em página dupla, capa e quarta capa.



Figura 17 – Ilustração em página dupla da capa do livro *Os três ratos de Chantilly*
Fonte: Disponível em: <goo.gl/1DzXY4>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Quanto à metafunção interpessoal, a imagem é de oferta, uma vez que os participantes representados não interagem com o leitor, que é apenas observador. A ilustração apenas oferece a informação do que acontece na cena. O enquadramento é maior distanciamento, pois os ratos aparecem de corpo inteiro, com foco na ação. A perspectiva é subjetiva, dado que o autor revela os participantes representados de

corpo inteiro, mas em um ângulo e contexto que não indicam exatamente onde eles estão ou para onde estão indo.

Quanto ao grau de modalidade, há média saturação, diferenciação e modulação das cores, uma vez que o autor optou por ilustrações em bico de pena, técnica que valoriza mais os traços pretos do que as cores em si, deixando uma paleta cromática mais restrita. No entanto, essas cores são significativas nos momentos em que foram utilizadas na capa, como o verde da grama podendo simbolizar a esperança dos personagens que buscam a sorte dia após dia para se alimentarem ou para se abrigarem. Há média contextualização e profundidade, pois o desenho apresenta alguns detalhes do local onde eles estão, mas sem um plano de fundo, mantendo apenas a cor amarela clara chapada, sem qualquer nuance que dê noção de profundidade, também reforçando o foco na ação dos personagens. A representação possui médio grau de abstração, pois é possível visualizar cada detalhe anatômico dos ratinhos, mas também se percebe que é um desenho bidimensional, sem correlação ao realismo. Não há muito brilho no desenho, mas ocorre alto grau de modalidade na iluminação, pois o autor utiliza a luz e sombra para enfatizar os detalhes da ilustração, desde o pelo dos ratos à escolha do amarelo como luz para o fundo, deixando sobressair os elementos da imagem.

Em relação à metafunção textual, acontece o valor da informação como ideal e real (*top/bottom*), uma vez que o autor optou por deixar na parte de cima o título, desenhado de forma rebuscada, fazendo alusão a um quadro ornamentado que poderia simbolizar riqueza ou local de conforto, enquanto a ilustração fica na parte de baixo, onde os ratos estão em situação fragilizada, na pobreza, apontando a realidade dos personagens. Pode-se considerar que tanto o quadro com a tipografia do título, quanto a ilustração possuem saliência, já que o fundo é simplesmente uma cor chapada. Ocorre o uso de uma moldura que unem o título e o nome do autor, em um desenho que separa as informações verbais das não verbais, assim como a riqueza se separa da realidade dos ratos pobres, como é mostrado na Figura 18.

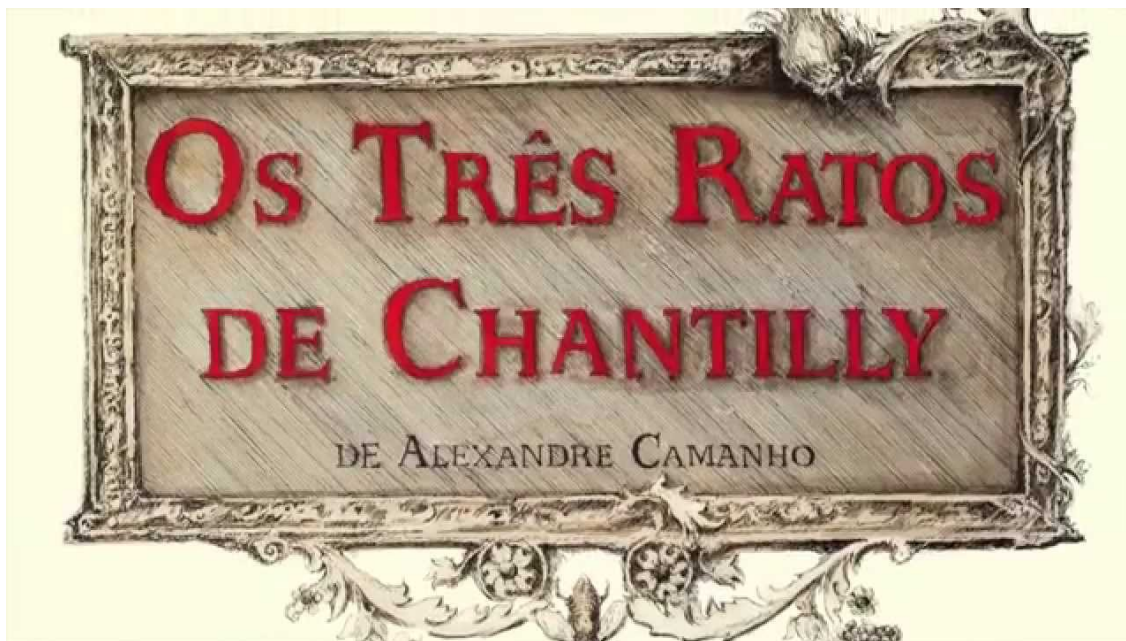


Figura 18 – Detalhe da capa, com o título e nome do autor
 Fonte: Disponível em: <goo.gl/ILr6XN>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Apesar de não identificar o nome das tipografias utilizadas na capa, já que não são mencionadas no colofão, como comumente acontece, pôde-se classificar as duas tipografias como serifadas e humanistas, por seus desenhos se assemelharem à caligrafia clássica, lembrando o movimento da mão e da pena no papel, produzindo sentido e uma rima visual tipográfica, ao entrar em consonância com a técnica ilustrativa bico de pena escolhida pelo autor, como dito anteriormente.

4.1.2 Corpo da obra *Os três ratos de Chantilly*

Na obra *Os três ratos de Chantilly*, prevalecem os processos transacionais nas representações narrativas de ação e reação, já que na maioria das ilustrações aparecem pelo menos dois participantes representados que se dirigem a um objetivo e seus olhares estão voltados a fenômenos que estão na imagem. Por ser, de fato, um livro de literatura infantil, as imagens estão presentes para acrescentar à narrativa do texto verbal, em que os personagens interagem e praticam ações quase nunca redundantes ao que está escrito nas palavras, complementando-as.



Figura 19 – Página ilustrada com elementos conceituais simbólicos
 Fonte: Disponível em: <goo.gl/ILr6XN>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Em alguns momentos, ocorrem representações conceituais simbólicas em ilustrações quase decorativas, conhecidas por grafismos, somadas a discretos elementos que estão significando algo relacionado a algum evento narrado naquela página, a fim de contextualizar o acontecimento do texto verbal ou não verbal que o circunda, como mostra a Figura 19.

Acerca da metafunção interpessoal, sobressaem as imagens de oferta que se dirigem ao leitor de forma indireta. Este é observador das ações e não objeto do olhar dos participantes representados. Quanto ao enquadramento, realçam-se os de médio distanciamento (*medium shot*), mantendo uma relação social imaginária que não insere o leitor na narrativa. As perspectivas se dividem em subjetivas e objetivas, já que na metade das ilustrações o autor cria uma atmosfera de suspense sobre o que irá acontecer no decorrer da história, mostrando apenas um ângulo específico. Logo em seguida, revela todas as informações que precisam ser vistas para a interpretação mais ampla da história, conforme Figura 20.



Figura 20 – Página dupla ilustrada em perspectiva subjetiva
 Fonte: Disponível em: <goo.gl/ILr6XN>. Acesso em: 10 abr. 2017.

A saturação e diferenciação das cores possuem baixo grau de modalidade, uma vez que o autor optou por destacar os traços pretos do desenho por meio da técnica de bico de pena, que valoriza mais as linhas do que as cores em si. Da reduzida paleta de cores utilizada, nota-se que há modulação de algumas de suas tonalidades e nuances. Essa variação da mesma cor traz leveza às ilustrações que são mais obscuras. Há pouco brilho, de formas bem pontuais, como no olhar da coruja e nos postes de luz, mantendo a linguagem sombria do livro. O que o autor mais evidencia em suas imagens é o uso de iluminação, trabalhando com luz e sombra, podendo ser interpretado como a escuridão em que vivem os ratos de Chantilly e que, em alguns momentos, eles acabam por encontrar uma luz, ou seja, solução para seus problemas.

Quanto à metafunção textual, o valor da informação ocorre como dado e novo na maioria das páginas, mas sem diretrizes que apontem ter sido um projeto gráfico-editorial elaborado de forma consciente, ao priorizar a orientação de leitura dos elementos, como é apontado na *Gramática do Design Visual*. Por não haver um *grid* e *layout* esclarecido, pode-se entender não houve um projeto prévio do livro. O repasse das tarefas, sem uma reunião interdisciplinar no início do projeto, acaba por

refletir no resultado final do livro impresso e no caso desta obra, foi uma repercussão negativa.

Em relação ao uso da tipografia do corpo do livro, o autor optou pela conhecida Times New Roman, que é classificada no estilo romano. O designer utilizou uma fonte com serifa – elemento responsável por conectar mais facilmente os caracteres – e definir um tamanho da tipografia em aproximadamente 18 pontos, tamanho considerado grande para o formato desta obra. A cor preta sobre um fundo claro, com entrelinha que facilita a leitura pausada, o entre letra óptico e o espaçamento (*tracking*) com respiro, facilitaram a legibilidade. O designer fez uma escolha tipográfica adequada, apesar de não muito inovadora, dado que a Times é uma fonte muito utilizada, tornando-a comum.

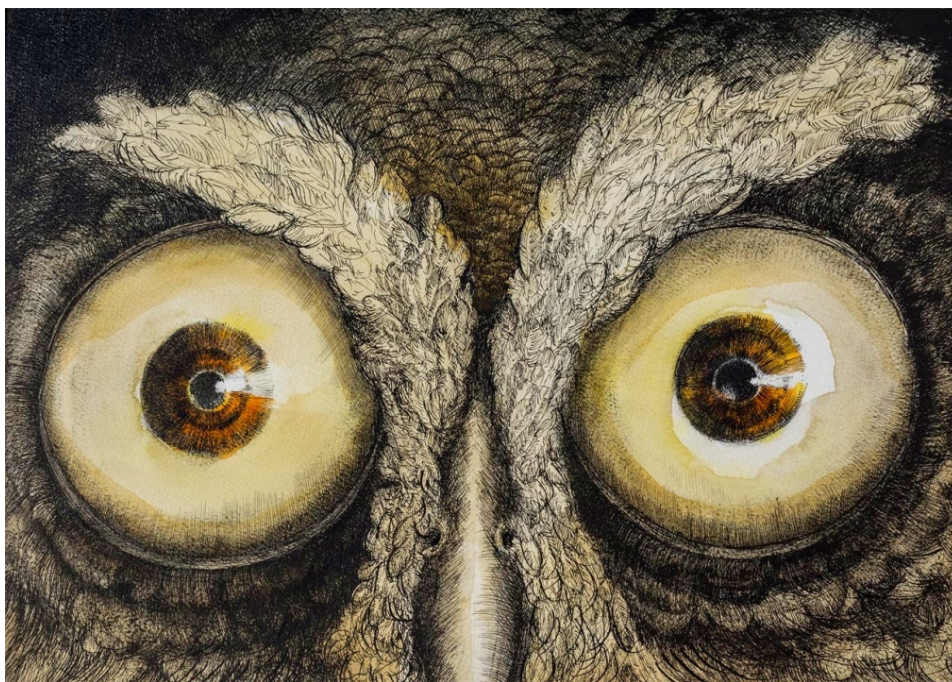


Figura 21 – Ilustração com médio grau de modalização de brilho
Fonte: Disponível em: <goo.gl/ILr6XN>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Na Figura 21 acima, acontece uma imagem de demanda, o que não é recorrente na obra. A coruja demanda a atenção do leitor exatamente no momento em que a história desperta maior curiosidade, momento em que os ratos decidem ir para a cidade de Chantilly e se fartarem com as moedas que acharam ter recebido. A coruja de olhos abertos e em página dupla, em *close shot*, com foco nos olhos do animal, induz virar a página para saber o que irá acontecer na sequência.

4.2 *Carmen, a grande pequena notável*

Obra: *Carmen, a grande pequena notável*

Autor: Heloísa Seixas e Júlia Romeu

Ilustrador: Graça Lima

Designer (projeto gráfico): Raquel Matsushita

Prêmio FNLIJ: Melhor Projeto Editorial 2015 (produção 2014)

Carmen Miranda veio para o Brasil ainda pequena e apesar da nacionalidade portuguesa, ela virou um ícone do Brasil para diversos países e para várias gerações.

Hoje, até mesmo o público infantil pode conhecer sua história por meio da obra premiada *Carmen, a grande pequena notável*. O livro não possui uma linguagem muito acessível para a leitura de crianças muito pequenas, mas certamente pode ser mediado por um adulto, principalmente mostrando as ilustrações que podem comunicar tanto quanto o texto verbal. Pela narrativa biográfica e uso de elementos de *design*, que serão citados mais a frente, considera-se que a história pode despertar maior interesse em crianças que estão entre a infância e a pré-adolescência, que é o público majoritário na seção infantojuvenil das livrarias e bibliotecas, segundo Braga e Escanfella (2013).

4.2.1 *Capa da obra Carmen, a grande pequena notável*

A participante representada (PR), Carmen Miranda, é ilustrada na capa em ação não transacional, pois seus olhos estão fechados e ela não pratica nenhuma ação com outra personagem ou elemento, sua cabeça está direcionada para fora da imagem; não reacional, pois ela está cantando e dançando de olhos fechados e não se sabe para o que ou quem Carmen aponta. O ilustrador optou por desenhar a PR digitalmente, a partir de desenhos bidimensionais vetoriais desenvolvidos em *softwares* gráficos específicos para tal, com traços, formas e curvas que sugerem movimento.



Figura 22 – *Carmen, a grande pequena notável*
 Fonte: Seixas, Romeu e Lima, 2014, capa.

Carmen é apresentada de forma icônica, como lembrada pela maioria das pessoas, em um de seus figurinos rodados, cheios de babados, estampas e acessórios, incluindo o extravagante chapéu decorado com flores (e, em outros momentos, com frutas), e desempenhando a atividade na qual era e é comumente conhecida.

O olhar da PR é de oferta, por não se direcionar ao leitor, que apenas a observa dançando, significando que Carmen está desfrutando daquele momento ao fazer aquilo que amava: cantar e interpretar. Na imagem, ocorre um enquadramento de médio distanciamento, sugerindo que o leitor (telespectador) poderia estar sentado frente ao palco, assistindo ao espetáculo da vida de Carmen, ao vivo. A perspectiva da imagem é objetiva, pois, apesar de não mostrar a PR de corpo inteiro, deixa claro os seus movimentos e aquilo que ela está fazendo.

Ao contrário da explosão de cores que lembramos quando se fala em Carmen Miranda, a capa dessa obra chama atenção do leitor por inúmeros fatores, exceto por uma paleta cromática variada.

A autora utiliza apenas verde (com grande quantidade de tinta preta, tornando-o acinzentado), vermelho e preto, em baixa saturação, diferenciação, modulação,

contextualização, representação, profundidade, iluminação e brilho. Essas cores, quando utilizadas em uma mesma paleta, possuem um significado decisivo na construção de sentido dessa imagem.

Quanto à função composicional da Teoria da Semiótica Social, o valor da informação é ideal/real, de modo que o real ocorre na parte inferior, apresentando aquilo que já é conhecido quando se fala em Carmen Miranda: sua aparência em seu clássico figurino, mesmo que em poucas cores, contrariando o fato dela quase sempre ser lembrada pelo exagero de cores. Enquanto o ideal, a informação que se pretende que o leitor tome como novidade, acontece com o título “Carmen”, que aparece no alto da capa em caixa alta, junto ao apelido “Pequena Notável” enfatizado com o uso da palavra “Grande”, despertando curiosidade no leitor. Apesar da verticalidade na ordem dos elementos da imagem, a cantora é retratada de maneira centralizada na página, o que lhe dá destaque. Acontece o uso de moldura apenas no texto verbal “a grande pequena notável”, separando-o dos outros elementos da ilustração. O título “Carmen” passa a fazer parte da ilustração por não haver o uso de moldura, além disso pode ser interpretado como texto não verbal.

Outro elemento que traz novidade e pode despertar o interesse por aquela leitura é a escolha e uso da tipografia Bifur no título. A tipografia utilizada para o título “Carmen” é classificada como geométrica sem serifa, e a palavra possui o *kerning* ajustado pelo designer, para uma boa legibilidade.

Se as letras de uma fonte forem esprechadas muito uniformemente, produzirão um padrão que não parece bem uniforme. Os vazios, por exemplo, aparecem em torno de letras cujas formas abrem-se em ângulo ou emolduram um espaço aberto (L, T, V, W, Y). [...] Como o espaço entre os caracteres aumenta de acordo com o corpo, os designers muitas vezes fazem o ajuste fino do esprechamento ao trabalhar com letras grandes (LUPTON, 2009, p. 80).

A Bifur faz alusão ao movimento cultural brasileiro conhecido como Tropicália, que surgiu sob a influência de correntes artísticas vanguardistas e da cultura pop. O Tropicalismo manifestou-se principalmente por meio da música de Caetano Veloso, Gal Costa, Mutantes, Gilberto Gil e Tom Zé. Na Figura 23 é possível assimilar a estética da tipografia Bifur com essa outra escolhida para a composição do pôster Tropicália.

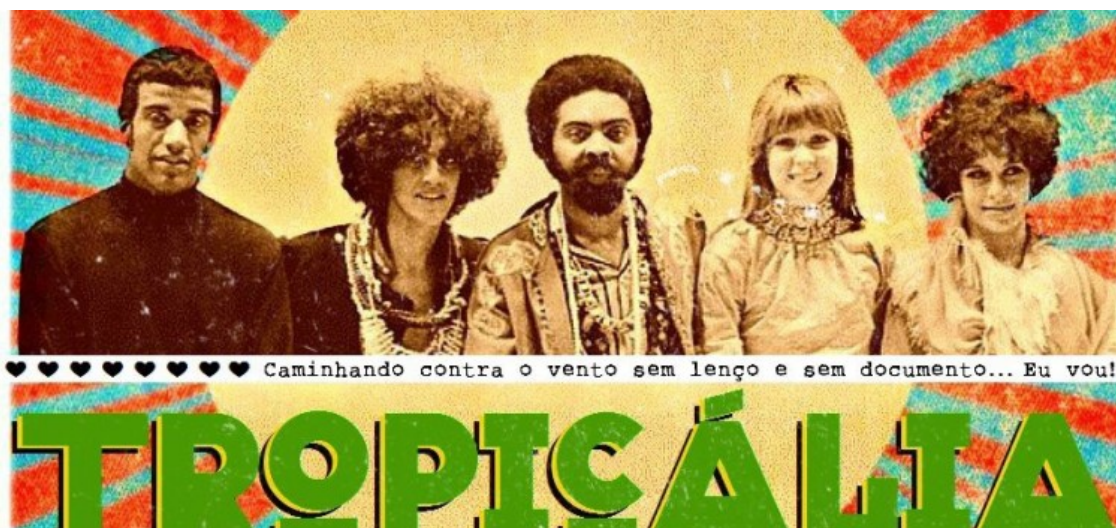


Figura 23 – Arte representativa do movimento Tropicália

Fonte: Disponível em: <goo.gl/YN4gyY>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Por ser uma figura colorida, tropical e cheia de trejeitos tidos como brasileiros, Carmen Miranda tornou-se ícone do Movimento Tropicalista, refletindo suas cores e toda sua estética nas capas de vinis, revistas, jornais e diversos elementos editoriais. Inclusive, criou-se essa linguagem tipográfica geométrica para aquele momento. Portanto, a tipografia Bifur adequou-se ao seu fim, remetendo a obra *Carmen, a grande pequena notável* às suas influências, mesmo após sua morte.

Quanto a tipografia Melhor, utilizada no subtítulo, no nome das autoras e no nome da ilustradora, possui boa legibilidade e leitura, por ser uma fonte serifada e ter sido utilizada com bons ajustes de *kerning* e *tracking*.

As cores não possuem sentido fixo, mas podem ser interpretadas de acordo com seu uso em determinado contexto, ou associadas por diferentes indivíduos a diversos significados. No caso do livro *Carmen, a grande pequena notável*, podemos citar a interpretação de Van Gogh (1960 *apud* PEDROSA, 2014, p. 125), sob a interpretação psicológica ligada estreitamente às características físicas das cores: “Eu procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas”, o que de fato representa adequadamente a vida de Carmen Miranda e prevalece notavelmente na capa. Ademais, ocorre o uso do vermelho como uma “rima visual” (VAN LEEUWEN, 2006), estabelecendo saliência, presente no título do livro, na moldura do subtítulo e nos detalhes da roupa de Carmen Miranda. Esse recurso dirige o olhar do leitor por meio de um caminho de leitura proposital, para que ele percorra o olhar pelo que foi definido pela cor vermelha, antes de fazer uma interpretação mais detalhada das outras informações, como afirma Gualberto (2016). Sendo assim, o uso das cores

escolhidas pelo ilustrador e designer também contribuíram para a criação de sentido nessa obra.

4.2.2 Corpo da obra *Carmen, a grande pequena notável*

Ao abrirmos a capa do livro *Carmen, a grande pequena notável*, deparamo-nos com um grafismo monocromático modular na guarda e folha de guarda que remete ao famoso Calçadão de Copacabana, localizado no Rio de Janeiro, cidade onde a família de Carmen escolheu para viver, quando saiu de Portugal. Mesmo quem não conhece o Rio de Janeiro pessoalmente já se deparou com o icônico desenho do Calçadão. Uma curiosidade sobre esse símbolo da cidade é o fato dele ter sido construído com as conhecidas pedras portuguesas, detalhes da arquitetura que remetem a Portugal, país de origem de Carmen Miranda. Portanto, nota-se o aprofundamento na pesquisa e a percepção estética e significativa do designer dessa obra, já no começo do livro.

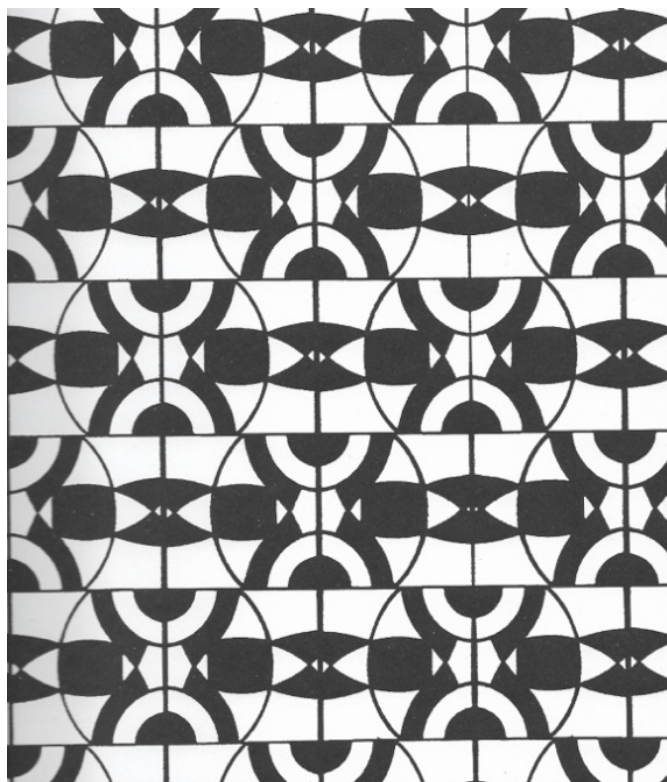


Figura 24 – *Carmen, a grande pequena notável*
Fonte: Seixas, Romeu e Lima, 2014, guarda e folha de guarda.

Na folha de guarda estão as informações editoriais, como ficha bibliográfica, selos, logotipo dos patrocinadores, endereço e contato da editora e demais informações editoriais da publicação.

Na folha de rosto, há um desenho digital de Carmen Miranda com muitas cores, quentes e vibrantes, denotando o auge de sua vida e ilustrando a figura da personagem da forma como ainda é lembrada por todos no dia de hoje. A designer e a ilustradora utilizaram a folha de rosto como uma segunda representação da capa, com as mesmas informações textuais verbais, porém com informações textuais imagéticas que de certa forma se opõem à capa de fato. Ao optarem por cores frias e de baixa saturação na primeira capa, com o nome Carmen em caixa alta e em tipografia de grande impacto, quebraram o conceito imagético que carregamos da figura de Carmen Miranda, causando curiosidade no leitor sobre o conteúdo do livro. Ao abrir e se deparar com a folha de rosto ilustrada com a figura mais representativa da personagem, o leitor ficará instigado a dar continuidade à leitura.



Figura 25 – *Carmen, a grande pequena notável*
Fonte: Seixas, Romeu e Lima, 2014, p. 6-7.

As primeiras páginas do livro utilizam poucas cores, com ilustrações quase sempre monocromáticas e pontuais, iniciando a narrativa de vida de Carmen Miranda. Conforme a personagem vai crescendo e tornando-se uma figura reconhecida nacionalmente e, depois, mundialmente, as ilustrações denotam mais movimento e as cores vão surgindo em maior variedade, conforme a narração textual verbal. Quando Carmen é descoberta pelos produtores de Hollywood, momento ápice de sua vida profissional (páginas 28 e 29), repete-se a mesma ilustração utilizada na folha de

rosto, porém em página dupla. Essa ilustração simboliza a figura icônica, carnavalesca, de Carmen Miranda e é a imagem com mais uso de cores em todo o livro. A imagem da cantora, neste momento, é centralizada denotando sua importância e a importância daquele momento.



Figura 26 – *Carmen, a grande pequena notável*
Fonte: Seixas, Romeu e Lima, 2014, p. 29.

As ilustrações vão reduzindo seus movimentos e as cores passam a ser frias e voltam a ter pouca variedade, conforme a decaída na vida de Carmen até o momento de sua morte, momento em que ela é representada indo em direção ao céu e homenageada por seus fãs, assim como aconteceu no momento de seu funeral.

A tipografia utilizada para o corpo do texto verbal corrido é a Melhor. Com alta legibilidade e legibilidade, a fonte traz conforto, mantendo um ritmo contínuo de leitura e interesse pela obra.

A fonte que se destaca na criação de sentido do livro é a tipografia Bifur, utilizada no título da capa, folha de rosto e como elementos da imagem textual, nas ilustrações em que aparece Carmen cantando e as letras musicais saindo dela em

direção à audiência, como acontece na figura 26. A tipografia pode ser considerada imagem, o desenho do caminho que ela percorre cria sentido para seu uso, possibilidade que já foi afirmada por Barthes.

Barthes descrevia a literatura, mas suas ideias ressoam na tipografia – a manifestação visual da linguagem. O “corpo” singular da página de texto tradicional tem sido apoiado há muito tempo pelas características de navegação do livro – dos fólhos e títulos que marcam a posição do leitor a dispositivos tais como índice, apêndice, resumo, nota de rodapé e sumário, que puderam emergir por que o livro tipográfico é uma sequência fixa de páginas, um corpo alojado em uma grade de coordenadas conhecidas. (...). Se a fala flui em uma única dimensão, a escrita ocupa tempo e espaço. Uma das tarefas mais urgentes da tipografia consiste em explorar essa dimensão espacial, liberando os leitores das amarras da linearidade (LUPTON, 2009, p. 68).

A Bifur é uma tipografia classificada como geométrica sem serifa ou fantasia, inspirada no movimento Tropicália, como dito anteriormente.

Quanto à análise sob a perspectiva da Semiótica Social, prevalecem, na metafunção ideacional, imagens de ação transacional, já que na maioria das páginas aparecem Carmen e pelo menos mais um participante, sendo que Carmen é a autora e o outro é a meta, a quem ela se dirige como objetivo. Predominam também as representações narrativas reacionais transacionais, já que sempre tem alguém assistindo a Carmen se apresentar (fenômeno).

Em termos da metafunção interacional, destaca-se o olhar de oferta na maioria das páginas, já que Carmen quase sempre está se apresentando, oferecendo a informação daquele ato nas ilustrações. Na maioria das imagens, a “pequena notável” é apresentada mais distante do leitor (*long shot*), como se estivesse em um palco. Nessa metafunção, interpreta-se as cores do livro com alta modalidade de saturação, diferenciação e modulação, porém com modalidade mediana de contextualização (*background*), representação (*abstraction*), profundidade e iluminação. Apenas o brilho das ilustrações possui alta modalidade. Todas essas informações podem significar o leitor assistindo a um show da vida da cantora, uma vez que a história de sua vida é narrada, mas com a imagem de Carmen quase sempre distante do leitor.

Na terceira e última metafunção, a composicional, prepondera o valor da informação como dado/novo, já que o livro se inicia com as ilustrações na página esquerda e a mancha textual verbal como a novidade do lado direito. Conforme o leitor se insere no ritmo de leitura, o texto verbal passa para a página par e as ilustrações

que narram informações de certa forma mais interessantes passam a estar na página da esquerda, apresentando novidades na narrativa. Na maioria das páginas, há saliência no uso das imagens, destacando a personagem do cenário, como acontece na Figura 27.



Figura 27 – *Carmen, a grande pequena notável*
Fonte: Seixas, Romeu e Lima, 2014, p. 20-21,

Com base na análise aqui apresentada, é possível compreender a necessidade de um trabalho interdisciplinar desde o início do processo de produção do livro. Percebe-se que possivelmente aconteceu uma reunião de *briefing* com todos os envolvidos – autores, ilustradores, designer, editores e produtores – na criação e edição da obra, para que, por meio de diversas pesquisas, acontecesse a produção de sentido em cada detalhe do livro.

O autor poderá compreender como o ilustrador irá acrescentar à narrativa, o designer poderá planejar a capa e o uso das tipografias e cores com base na história escrita e ilustrada, o produtor poderá planejar um lançamento que faça jus àquela obra. Ou seja, se houver um trabalho conjunto, a produção de sentido será ainda maior e o livro poderá proporcionar uma experiência extraordinária para o leitor, superando

o tradicional uso de palavras e imagens aleatórias, ou mesmo redundantes, impressas em um papel.

Pode-se afirmar que as ilustrações e o uso das cores e tipologia foram escolhidos apropriadamente com a intenção de comunicar e significar, tornando o design gráfico do livro tão importante quanto o texto verbal. A obra possui um bom planejamento editorial, utilizando imagens, paleta de cores e tipografias que ampliam a construção de sentido e são indispensáveis para o resultado final da leitura deste livro. É possível concluir que a integração entre texto verbal e imagético confere qualidade à obra *Carmen, a grande pequena notável* e justifica a premiação recebida, de Melhor Projeto Editorial pela FNLIJ em 2015.

4.3 Haicais visuais

Obra: *Haicais visuais*

Autor ilustrador: Nelson Cruz

Prêmio FNLIJ: Melhor Ilustração 2016 (produção 2015)

O haikai, também conhecidos como *haiku*, é uma modalidade de poema com origem japonesa surgida no século XVI. São famosos por serem breves, claros e objetivos, apesar de possuírem grande carga poética. A formação da palavra haikai é composta por “*hai*” (brincadeira) e “*kai*” (harmonia, realização), que juntas representam um poema humorístico. Entre as características muito específicas dos haicais pioneiros, pode-se destacar uma configuração fixa composta por três versos (terceto) elaborados por 17 sílabas poéticas, em que o primeiro verso apresenta cinco sílabas (pentassílabo), o segundo, sete sílabas (heptassílabo) e o terceiro, novamente cinco sílabas.

Os haicais foram se modificando com o tempo e vários poetas não seguem mais esse padrão de sílabas. Nelson Cruz, em sua obra *Haicais visuais*, captou a beleza e a simplicidade do tradicional poema japonês, transpondo-as em dez poemas, sendo que cada um contém quatro páginas: uma com o título, em texto verbal, e as demais formando uma sequência de três imagens emolduradas, uma em cada página. Sendo assim, podemos observar que essa sequência faz alusão aos três versos do haikai tradicional. Como exemplo, segue o poema visual *Três gatos*, em sua ordem de leitura.

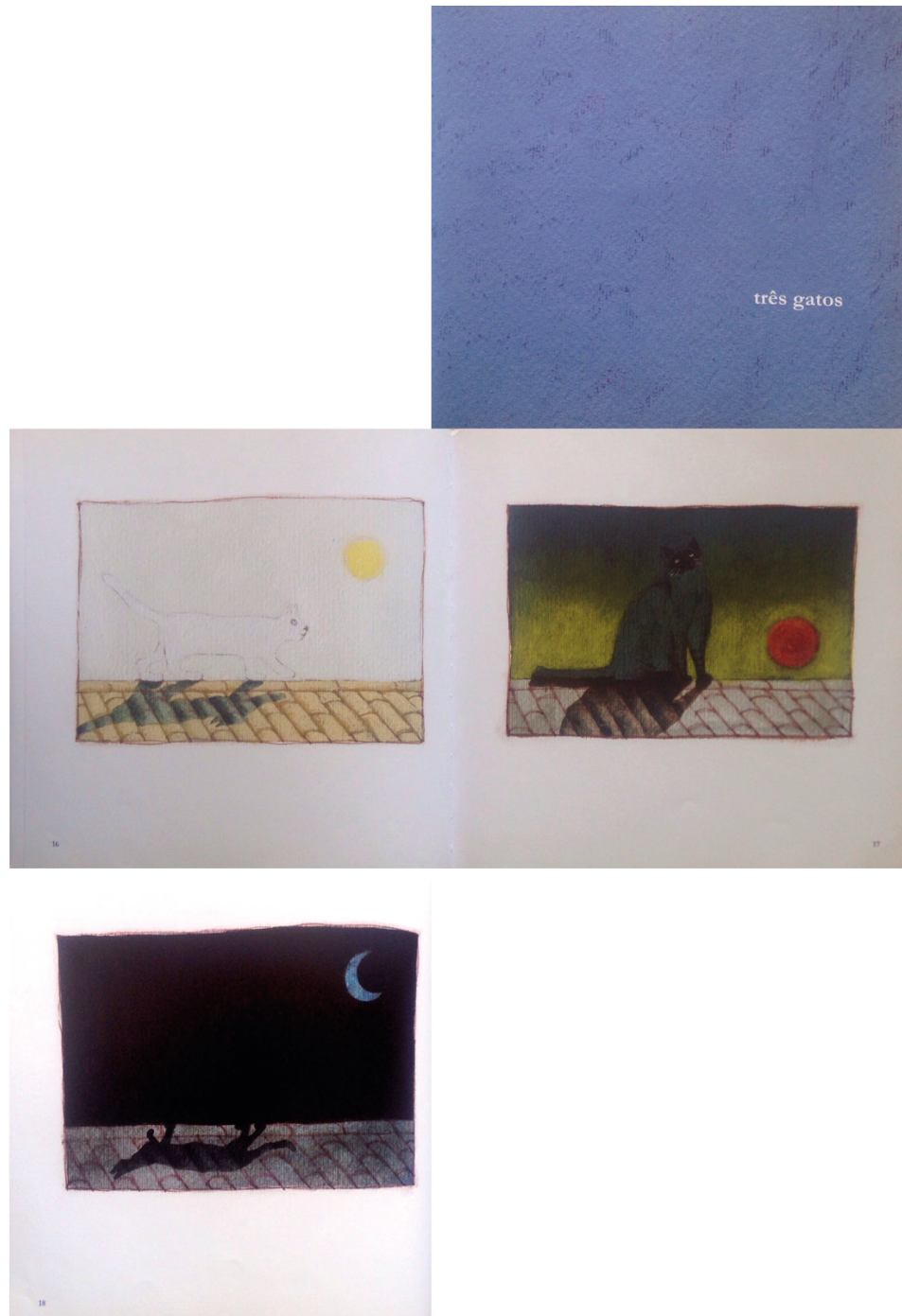


Figura 28 – *Haicais visuais*
Fonte: Cruz, 2015, p. 15-18.

O poema *Três gatos* pode ser interpretado literariamente e de forma humorística no contexto do título e da leitura das três páginas, que apesar de intitulado *três gatos*, compreende-se que em todas as figuras aparece o mesmo gato em três períodos do dia, diferenciando-os apenas pelo uso das cores e jogo de luz e sombra¹.

Para a presente análise, é preciso reforçar que os textos não verbais serão tratados com a terminologia “imagem” e não como ilustração, uma vez que estes não ilustram texto verbal no desenvolvimento da narrativa.

4.3.1 Capa da obra *Haicais visuais*

A capa do livro *Haicais visuais* é composta por uma imagem de uma das dez narrativas visuais que compõem a obra, *Magritte ao vento*, com o título do livro em caixa baixa com tipografia de alto peso (*bold*) e tamanho grande em relação às medidas do livro, que é apresentado em formato quadrado em 240 x 240 mm. Já o nome do autor está discretamente acima do título, e o corpo do texto é *thin* (fino) serifado, contrastando com o título do livro, que possui maior impacto.

¹ Em palestra realizada por Nelson Cruz, na segunda edição da Primavera Literária, no ano de 2016 em Belo Horizonte, foi possível compreender o surgimento da ideia da obra e o processo de criação do *Haicais Visuais*. O autor afirmou já ter produzido cartuns que, apesar de nunca terem sido publicados, o direcionaram para os desenhos de humor e, posteriormente, para a ilustração. Ao conhecer os haicais, sua beleza, leveza e concisão, voltou a ter inspiração para produzir histórias curtas como as tirinhas que chamou de haicais visuais, que proporcionam a possibilidade da mais simples interpretação a compreensões mais complexas, contou Nelson Cruz.

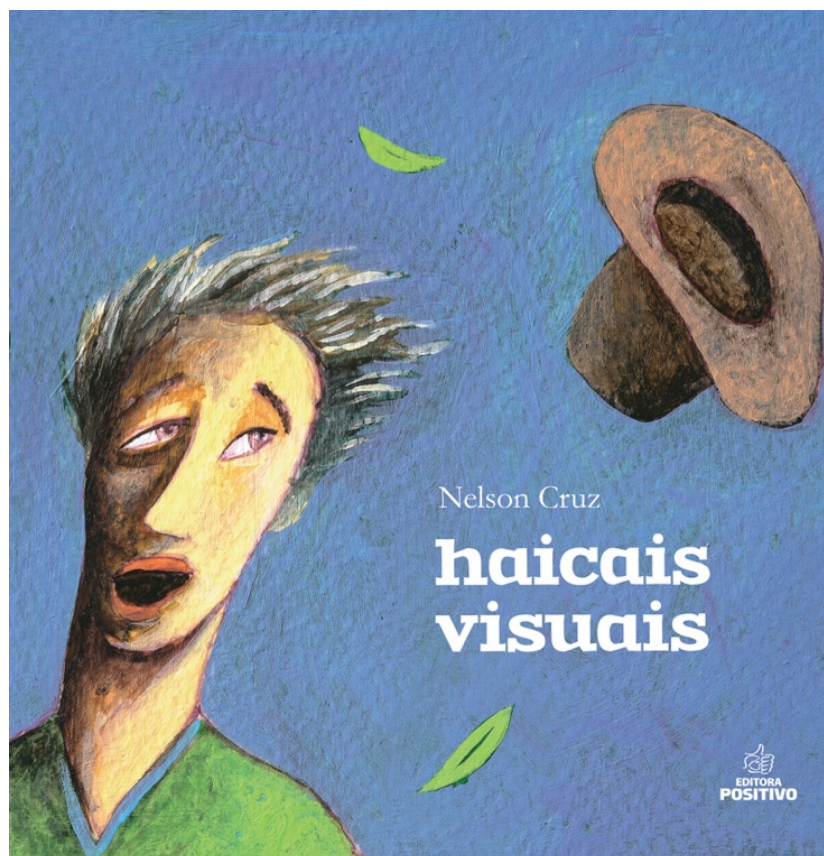


Figura 29 – *Haicais visuais*
 Fonte: Cruz, 2015, capa.

Sob a perspectiva da Semiótica Social, na metafunção ideacional, a imagem é uma representação narrativa de ação transacional, já que existe o personagem representado (ator) e o chapéu (meta), e reacional transacional, pois o participante se direciona para o chapéu que está voando de sua cabeça (fenômeno), que também está nessa imagem. Da metafunção interacional existe oferta, pois o leitor não é objeto do olhar do PR, ou seja, não está olhando diretamente para ele, apenas oferece a informação do que está na imagem, onde o chapéu está voando e o homem está olhando em direção a ele. O enquadramento é de maior aproximação (*close shot*), o que pode causar empatia pelo PR e também despertar a curiosidade pelos detalhes da imagem. A perspectiva é subjetiva, já que é possível ver o homem ilustrado apenas sob um ângulo específico, sem mostrar para onde o chapéu está voando. Há saliência, pois tanto a imagem, quanto o título se sobressaem ao fundo e não há moldura na capa, integrando as informações do texto verbal e não verbal. Da metafunção textual, o valor da informação acontece como dado/novo, em que o PR está ilustrado à esquerda e o título do livro, que é a novidade mais relevante para quem busca por essa literatura, está localizado à direita. A situação do homem é uma situação

conhecida, possível de ser dado (comum), enquanto o título da obra é algo novo, é o que se mostrará logo em seguida com a abertura do livro.

Pode-se observar um grau médio de modalidade na saturação e diferenciação das cores, já que não há tanta variedade na paleta cromática selecionada pelo autor. Predominam cores frias, como o azul, verde e marrom, e é usada apenas uma cor quente, o amarelo. A modulação das cores é baixa, pois não há muita oscilação nas nuances das tonalidades utilizadas. Quanto à contextualização (*background*), esta acontece de forma média, pois existe um fundo azul, representando o céu, mas sem muitos detalhes. A cor azul, segundo Pedrosa (2014), “[...] é a própria cor do infinito e dos mistérios da alma” (p. 126). Quanto ao amarelo, nesse contexto, pode ser interpretado em sua significação de sinal de espera ou até mesmo em seu simbolismo de área contagiosa, que origina a expressão “amarelou”, e condiz com o PR que vê o seu chapéu ir embora de uma maneira quase desistente. Pedrosa (2014) afirma também que o verde é o equilíbrio da junção do amarelo e do azul, em que “[...] claridade e obscuridade, calor e frio, aproximação e afastamento, movimento excêntrico e movimento concêntrico – anulam-se e surge um repouso feito de tensões” (p. 124), criando harmonia na composição da capa, que é a única imagem da obra em que texto verbal e não verbal se encontram.

A profundidade é média, pois há apenas três planos, o do PR, o do vento, em que o chapéu e as folhas voam, e o do *background*. Já o brilho e a iluminação (luz e sombra) ocorrem com alto grau de modalidade, pois o ilustrador utilizou esse marcador exatamente para indicar a presença da luz do sol, mesmo sem esse elemento aparecer na imagem, deixando parte do rosto do PR escuro, com muita sombra e o outro lado com muita luz e brilho, indicando de onde vem a luz solar.

Por ser apenas uma das três imagens que compõem um dos haicais, esta fica desprendida de qualquer interpretação pré-determinada, instigando o leitor a abrir o livro para compreendê-la em seu contexto. Além de contar com uma estética e traços graciosos, a curiosidade é certamente despertada pelo texto não verbal e também pela tipografia de impacto utilizada no título.

O designer escolheu uma tipografia que contrasta com a fonte utilizada para o nome do autor/ilustrador, apesar das duas possuírem serifa, a do título tem maior impacto, a fim de atrair o leitor para aquele título diferente e que pode estimular o interesse de qualquer leitor conhecedor dos tradicionais haicais, já que esses sempre foram conhecidos pelo texto verbal. Já a tipografia utilizada para o nome do autor é

discreta, de baixo peso, deixando-o em segundo plano, mas não retirando sua importância, já que esta possui boa legibilidade e legibilidade. A Figura 30 mostra o detalhe da capa, contendo o nome da obra e do autor.

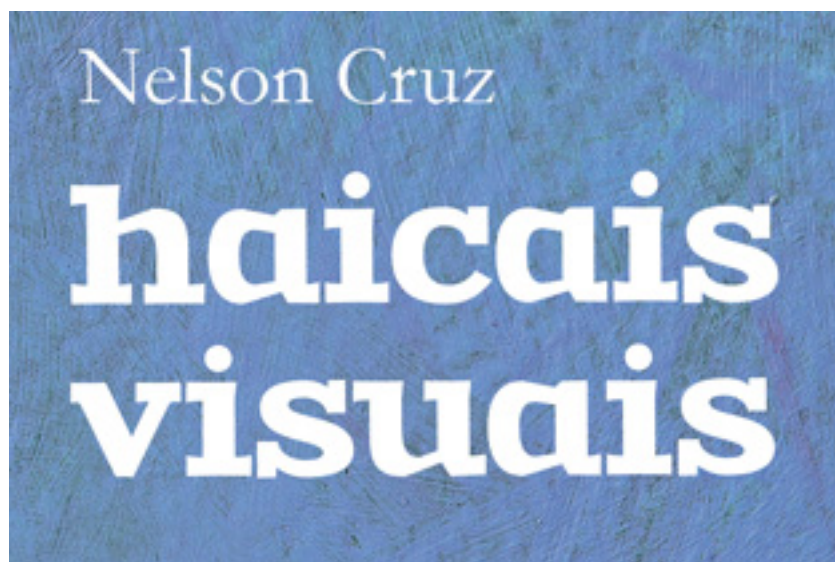


Figura 30 – Contraste de peso entre as tipografias
Fonte: Cruz, 2015, capa.

Pode-se concluir que a capa da obra *haicais visuais*, além de possuir uma estética distinta, é compatível com as características herdadas dos primórdios dos *haicais*, trazendo simplicidade e concisão. Sem o uso de muitos elementos, a capa pode despertar interesse para o conteúdo do livro e conjuga com a qualidade das narrativas imagéticas do corpo da obra. Ao primeiro contato com a capa, a impressão pode ser de novidade e, após a leitura do corpo do livro, ela é ressignificada, pois faz parte do poema *Magritte ao vento*, passando a fazer sentido na totalidade do haicai.

4.3.2 Corpo da obra *Haicais visuais*

Haicais visuais é um livro de imagens e possui dez poemas independentes. A unidade entre eles é mantida pelo título em tipografia de alto peso (*bold*) em branco, sobre um fundo azul em uma página ímpar e pelo fato de ser composta por três imagens centralizadas, emolduradas e com um contorno branco de grande espessura, funcionando como uma segunda moldura, fazendo alusão aos tradicionais haicais, alinhando as características dos três versos em três imagens, que mantêm a concisão e simplicidade, assim como é característico dos pequenos poemas japoneses.

Nas representações narrativas da metafunção ideacional, ocorre em mais momentos o uso da ação não transacional, já que na maioria dos haicais está presente apenas o participante representado, que também é ator, e a meta não está presente na imagem, passível da interpretação que as narrativas precisam ser concisas e esta foi uma forma lacônica que o autor encontrou para comunicar o que intencionava. Quanto às representações reacionais, há apenas em três momentos, nas páginas 36, 37 e 50, em que o olhar do participante se dirige ao fenômeno que também está na imagem, como pode ser observado a seguir.



Figura 31 – *Haicais visuais*
Fonte: Cruz, 2015, p. 36-37.

Entretanto, o que prevalece da metafunção ideacional são as representações conceituais simbólicas, já que em inúmeros haicais o PR é ou significa algo, implícita ou explicitamente. Como acontece na Figura 32, onde pode-se interpretar os ponteiros do relógio virando asa e voando, trazendo novo sentido para o título do haicai “hora da partida”.

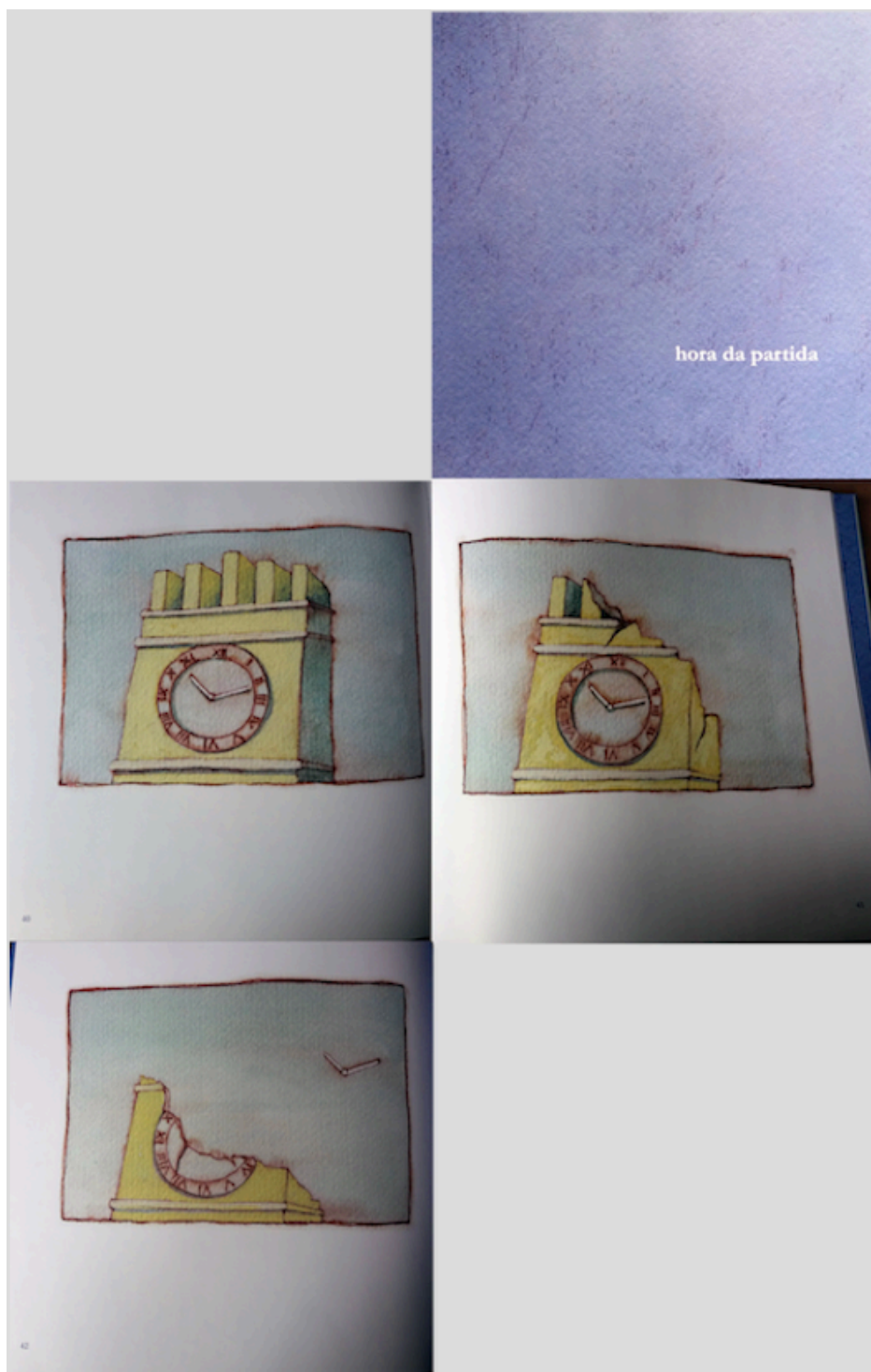


Figura 32 – *Haicais visuais*; ordem de leitura dos haicais – *hora da partida*
 Fonte: Cruz, 2015, p. 39-42.

Da metafunção interacional, todas as imagens são de oferta, pois em nenhum momento os participantes representados se colocam olhando para o leitor, não há tentativa de aproximação ou afinidade atrativa, o que é totalmente plausível já que a obra comporta o gênero literário e este instiga a imaginação do leitor, sem cobranças

ou obrigações. Por esse mesmo motivo, prevalece o enquadramento de menor aproximação (*long shot*) da imagem com o leitor, visto que não há necessidade da criação de uma relação social imaginária por parte de quem lê em relação à imagem que está ali contando uma história e não necessariamente buscando aproximação. Por um lado, nos haicais *Três gatos*, *Rei Kong*, *Magritte ao vento*, *Hora da partida* e *Mensagem para mim*, a perspectiva se dá de forma subjetiva, já que o PR pode ser visto apenas sob um ângulo específico, mostrando apenas aquilo que o autor definiu para instigar a criatividade do leitor ao que pode estar além da página. Por outro lado, nos haicais *Boa viagem!*, *A hora da estrela*, *Boa noite*, *Alice!*, *Nascente e sonho*, a perspectiva se dá de forma objetiva, revelando apenas aquilo que o autor julgou necessário para a construção de sentido que estimava comunicar.

A gama de cores utilizadas confere diversas paletas, já que cada haikai possui individualmente a sua própria cor. Entretanto, o estilo e a estética utilizados pelo artista são singulares e permite uma análise abrangente da modalização das cores nessa obra. O grau de saturação, brilho, iluminação (luz e sombra) e diferenciação das cores é alto, permitindo a criação de sentido por meio das cores, com mais intensidade e vividez. Já a modulação, contextualização (*background*), representação (abstração/detalhamento) e profundidade ocorrem em grau de modalização mediana, pois a maioria dos fundos é minimalista, e os desenhos não são de traços realistas, mas são apresentados de forma intermediária, sem muita abstração. Esses graus de modalização permitem destacar os PR ou fenômenos, equivalente à simplicidade que acontece na narrativa do haikai de texto verbal.

Da metafunção textual, o valor da informação ocorre como tríptico horizontal, partindo do pressuposto de que a interpretação do evento está sendo feita de cada haikai como um todo; há sempre uma sequência da primeira imagem como dado, a segunda, mediadora, e a figura final é o novo, que finaliza a narrativa trazendo o desfecho que dará sentido para o haikai visual em sua universalidade.

A moldura acontece em todas as imagens, separando-as, fazendo alusão à unidade de cada verso que compõe o haikai tradicional, como mostra a Figura 33. O uso de molduras junto a ordem e unidade dada aos haicais, mostram que houve planejamento editorial antes de ter sido criado o projeto do livro.



Figura 33 – *Haicais visuais*; haicai 10 – sonho – uso de molduras
 Fonte: Cruz, 2015, p. 48.

Ao optar por utilizar uma tipografia em caixa baixa e unicamente em fundo azul, separando os títulos dos elementos não verbais, o autor deu leveza para esse único texto tipográfico presente em cada haicai, sempre introduzindo o poema que se iniciará na próxima página, fornecendo uma informação que irá contextualizar os acontecimentos que estão por vir nas imagens. Isso parece dizer que o título sugere um sentido antes da leitura das imagens e outro, após a leitura das imagens.

4.4 *Inês*

Obra: *Inês*

Autor: Roger Mello

Ilustrador: Mariana Massarani

Designer (projeto gráfico): Roger Mello e Américo Freiria

Prêmio FNLIJ: Melhor Ilustração 2016 (produção 2015)

A expressão “Agora, Inês é morta” é conhecida por muita gente para indicar que algo não tem mais solução ou está acabado, mas muitos não sabem sua origem. Apesar de já ter sido narrada por grandes escritores, como Camões e Bocage, nessa obra a história é diferente, pois, além de ser voltada para o público infantil, é contada sob o ponto de vista de Beatriz, uma das filhas de Inês de Castro, a rainha que foi

coroada depois de morta. Roger Mello e Mariana Massarani trazem uma releitura sobre esse proibido e funesto romance entre Inês e Pedro I, príncipe de Portugal.

4.4.1 Capa da obra *Inês*

A capa apresenta a imagem de pessoas caminhando em uma fila, com trajes variados que remetem à Idade Média e com figurinos que apontam diversas classes sociais.

Iniciando a análise sob a concepção da metafunção ideacional, a representação narrativa é de ação não transacional, uma vez que acontece o cortejo (ator) caminhando em direção à meta, que no caso é o corpo de Inês morta (meta), mas que não está presente na ilustração. O processo reacional é não transacional, pois o leitor só ficará sabendo que aquele desenho representa o cortejo que acompanha o corpo de Inês, após a leitura da história, ou seja, as pessoas dirigem-se a um fenômeno que não está presente na imagem. É possível interpretar que a ilustradora utilizou a estratégia da ilustração “incompleta” para instigar o leitor a abrir o livro e compreender o que está acontecendo e para onde todos aquelas pessoas se direcionam.

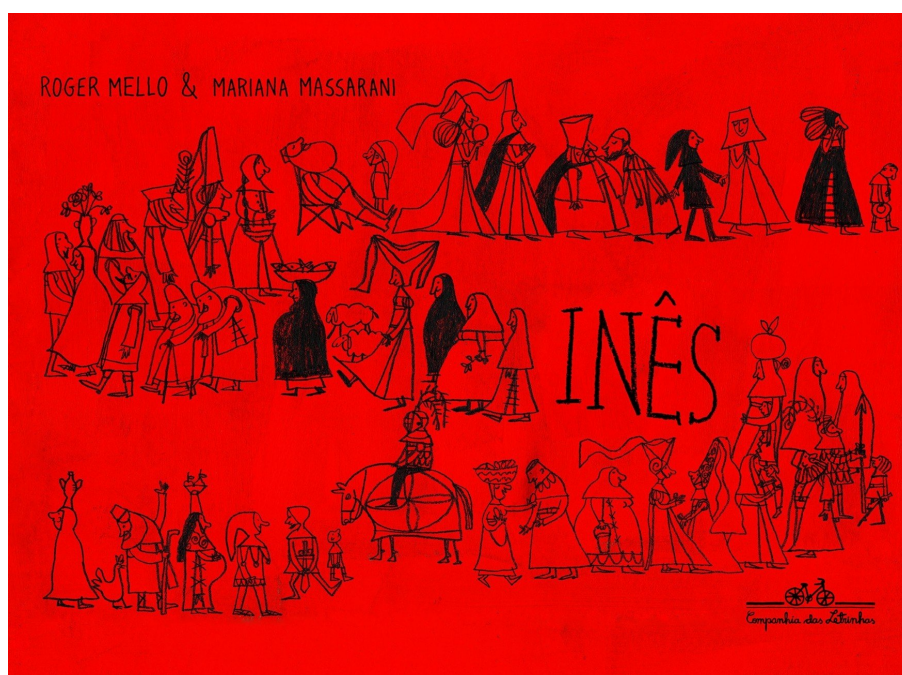


Figura 34 – *Inês*

Fonte: Mello e Massarani, 2015, capa.

Quanto à metafunção interacional, pode-se classificar a ilustração da capa como imagem de oferta, pois essa se dirige ao leitor de forma indireta, não demandando seu olhar de maneira interativa. O leitor não é objetivo do olhar dos participantes representados, é apenas um observador silencioso que contempla a informação oferecida na imagem. O enquadramento é de menor aproximação (*long shot*) e a perspectiva é subjetiva, já que o cortejo só pode ser visto sob um ângulo alto, sem apontar para onde ele se destina ou mesmo onde ele acontece. Essas características distanciam o leitor da história, possibilitando o entendimento de que aquele momento aconteceu há mais tempo cronologicamente e que o contexto da história não se aproxima de sua realidade.

A modalidade das cores é impactante, já que é utilizada apenas a cor vermelha, para o fundo, e o desenho e texto verbal em preto. A saturação ocorre em alto grau, enquanto a diferenciação, modulação, iluminação e brilho possuem baixa modalidade. A contextualização (*background*) também é baixa, uma vez que não há um cenário ou plano de fundo que mostre onde o cortejo se passa, apenas a cor vermelha chapada, ou seja, sem nuances, variações ou detalhes. A representação da ilustração possui média modalidade, pois o traço da ilustradora é simples, quase infantil, mas possibilita compreender as faces, ações e demais elementos do desenho, sem chegar a um nível muito alto de abstração.

Na capa, a metafunção textual possui o valor da informação como dado/novo, já que à esquerda está o nome dos autores e ilustradores (dado), que são conhecidos por outras obras, e à direita está a novidade, que é o nome do livro, acompanhando a ilustração que ocupa toda a capa. Apesar de estar inserido quase de forma não verbal, o título está saliente na capa, por possuir uma tipografia manuscrita e mais espaçada em relação aos demais elementos do desenho. A imagem não apresenta moldura, proporcionando a interpretação de que o desenho, o caminho do cortejo continua para além da capa. O título foi propositalmente integrado a ilustração, colocando-a em perspectiva.

Regressando ao uso das cores, é possível interpretar o vermelho de diversas maneiras, já que este pode despertar diversas emoções, segundo o código de uso das cores (AMBROSE; HARRIS, 2009). Entretanto, para o leitor que já conhece a história de Inês e Pedro I, é possível interpretar a construção de sentido por meio do uso da cor vermelho escarlate, que muitas vezes é utilizado para simbolizar amor ou

sangue. Nesse contexto, já no primeiro contato visual com a capa do livro, o leitor poderá ligar o vermelho à morte da protagonista e também ao amor proibido entre ela e o príncipe de Portugal.

No que se refere ao uso da tipografia, tanto a do título, quanto a utilizada para no nome do autor e da ilustradora, foram manuscritas com lápis 6B, contribuindo para uma estética infantil, parecendo dizer que há uma tentativa de aproximação com a criança leitora. Há um destaque para o título, pois este foi inserido na capa como parte da ilustração, dando continuidade ao caminho do cortejo, permitindo sua leitura verbal e não verbal. Apesar de serem tipografias caligráficas, a ilustradora teve o cuidado de desenhar o espaçamento e entre letras com ajustes que proporcionam fácil legibilidade e se ateve para a cor preta, facilitando a leitura sob o fundo vermelho.

4.4.2 Corpo da obra *Inês*

Pode-se identificar a metafunção ideacional no corpo do livro *Inês* por meio de representações narrativas de ação transacional, prevalecendo sobre as não transacionais e as bidirecionais, pois, na maioria das ilustrações, existe mais de um participante, em que um está como autor e o outro como meta, que é a quem se dirige o objetivo das ações da narrativa. As ações transacionais também se sobressaem nos processos reacionais, nas quais o olhar dos participantes está quase sempre se direcionando para o fenômeno presente na imagem.



Figura 35 – *Inês*

Fonte: Mello e Massarani, 2015, p. 10-11.

Por tratar-se de uma narrativa que se passa no período monárquico português, é possível interpretar a interação entre os personagens de forma reverenciosa àquele de maior grau hierárquico, o rei. Em três das ilustrações acontece o uso de representações conceituais simbólicas. Massarani opta por utilizar esses simbolismos apenas a partir de determinado ponto da narrativa em que estes farão sentido para o leitor, que já está envolvido na contextualização da história. Como se vê na Figura 36:

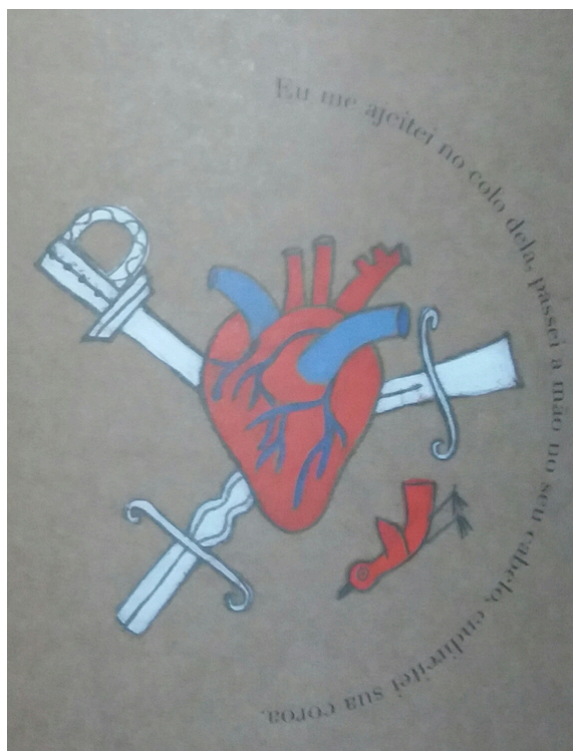


Figura 36 – *Inês*; representação conceitual simbólica
Fonte: Mello e Massarani, 2015, detalhe da p. 34.

Da metafunção interacional predomina a imagem de oferta, uma vez que em nenhum momento o(s) PR(s) demanda(m) interação com o leitor. É compreensível que isso aconteça posto que é uma narrativa real e histórica que está trazendo informações para o leitor observador. O enquadramento de médio distanciamento também caracteriza uma relação que não se enquadra na realidade do leitor contemporâneo, mas que ao mesmo tempo busca manter sua curiosidade para o desfecho da história. A perspectiva objetiva ocorre na maioria das imagens, pois a ilustradora prioriza o envolvimento do leitor em toda a atmosfera de leitura, mostrando sempre aquilo que ela julga necessário ser visto.

A ilustradora utilizou a técnica de desenho com lápis e tinta PVC, em um traço quase infantil, em sintonia com o texto verbal que acontece na voz narradora da

criança Beatriz, filha de Inês e Pedro I, buscando suavizar o tema de morte e tragédia que acontece nessa narrativa. Quanto ao grau de modalidade, acontece alta diferenciação das cores nas ilustrações que representam momentos de alegria e uma paleta de cores mais restrita nos momentos de tristeza, como no desenho da morte de Inês, que utiliza o vermelho, mas com média modulação, ou seja, variação apenas das tonalidades dessa cor. A contextualização (*background*) ocorre em poucas imagens, a maioria possui apenas uma cor chapada, o que seria uma representação da cor do papel *kraft* escuro ou um fundo colorido com pinceladas. As poucas ilustrações que possuem elementos que representam o *background* e profundidade são aquelas que representam distanciamento entre os PR.



Figura 37 – *Inês*; valor da informação dado/novo
 Fonte: Mello e Massarani, 2015, p. 28-29.

No que se refere à metafunção textual, o valor da informação ocorre como dado/novo na maior parte da obra, principalmente pela escolha do formato do livro pelo designer. Ao optar por uma configuração do *layout* em paisagem, a orientação de leitura ocidental ocorre naturalmente da esquerda para a direita, colocando as informações na hierarquia do que está na página par como aquilo já conhecido pelo leitor e o conteúdo da página ímpar como o que está sendo apresentado como novidade. Vale salientar que esse livro não possui paginação, o que dificultou as idas e vindas da análise, mas que não influenciam no ritmo de leitura. Pode-se compreender essa escolha no projeto editorial, para não haver interferência nas ilustrações, que diversas vezes ocorre em página cheia.

Na Figura 38, é possível compreender um exemplo de tríptico no *design* do livro infantil *Inês*. Existe uma criança à esquerda, o texto verbal no meio e um jovem à direita com a mesma roupa da outra criança. Os três elementos fazem sentido juntos.



Figura 38 – *Inês* – Exemplo de uma situação de Tríptico
Fonte: Mello e Massarani, 2015, p. 27.

A tipografia Didot foi utilizada no corpo do livro para as manchas textuais. Essa família tipográfica é conhecida por suas formas estáticas e rígidas, classificada como racionalista. Possui grande contraste na grossura dos seus traços entre as variações da família. O ajuste da entrelinha, entre letra e do espaçamento não problematizaram a legibilidade e a legibilidade, entretanto o peso e a cor preta da Didot escolhida para o conteúdo deste livro prejudicaram a leitura em diversos momentos, principalmente quando esta se sobrepõe sobre o fundo escuro, que simula o papel *kraft* marrom. É possível compreender essa dificuldade na Figura 38.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação buscou-se responder à seguinte pergunta de pesquisa: como acontece a produção de sentido mediante as "escolhas de design" na criação do livro de literatura infantil? Essa pergunta foi motivada pela percepção da ausência de materiais científicos que possam fundamentar as escolhas dos profissionais de criação. Compreendeu-se a necessidade de estudos que contribuam para o entendimento da produção de sentido, que possam ser utilizados na elaboração do projeto gráfico-editorial do livro infantil, objeto de tamanha importância para a formação cultural e social do indivíduo.

Para responder a esse questionamento, utilizou-se a teoria da Semiótica Social e seus desdobramentos, como a *Gramática do Design Visual* (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996; 2006), e fundamentações do design, como *Pensar com Tipos* (LUPTON, E. 2006), para a análise tipográfica e *Da Cor à Cor Inexistente* (PEDROSA, I. 2014), para interpretação das cores. A teoria da Semiótica Social afirma que a produção de sentido acontece nas imagens por meio de três funções: Ideacional, interpessoal e composicional.

A relevância desta pesquisa reside no fato de que foi possível constatar que o design possui uma modalidade expressiva e que essa precisa ser conscientemente desenvolvida na criação dos livros infantis. Para a concepção de livros de Literatura Infantil é necessário que haja um cuidado maior no uso de imagens, cores e tipografias, uma vez que mal utilizadas podem prejudicar a leitura em si, e pior, o interesse pela leitura por toda a vida do indivíduo. Não é defendido aqui que seja adotada a moderação na modalização dos textos verbais e não verbais voltados para as crianças, mas uma ressalva para que haja cuidado por parte dos criadores, que devem ter o máximo de referências possíveis, para abranger interpretações positivas por parte dos leitores.

Ademais, a presente dissertação descreveu pontos fundamentais para análise e interpretação do uso da imagem no *design* gráfico do livro infantil. Estes poderão ser utilizados como uma referência que acompanhe a pesquisa histórica, imagética e simbólica que se propõe a acontecer antes da produção de todo livro, por parte dos autores, ilustradores, designers e demais mediadores editoriais. É possível afirmar também que essa investigação poderá sustentar as justificativas de escolhas de *design* frente ao cliente, que muitas vezes não compreende o uso que vai além da

estética do projeto, como o porquê de determinada tipografia, cor ou elemento ilustrativo estar sendo usado em determinado contexto.

Reitera-se aqui a importância de existir uma reunião inicial em todo processo de criação de um livro, com todos os envolvidos no processo de criação do livro - autor, ilustrador, designer, diagramador e demais editores - para esclarecer as decisões que serão tomadas a fim de atingir um objetivo final desejado por todos. Quando há um trabalho multidisciplinar, esse só poderá lograr um resultado positivo, se todos souberem desde o princípio qual é o propósito final.

Quanto à premiação das obras que compõem o *corpus*, houve livros com o design gráfico-editorial bem resolvido e obras com ilustrações repletas de sentido, mas outros sem tanto sucesso sob a perspectiva da análise com base na semiótica social e na interpretação da pesquisadora como profissional da área do design. Sendo assim, ficou passível de entendimento que podem não existir critérios específicos a serem considerados para que aconteça a premiação das obras pela FNLIJ nas categorias que estão relacionadas ao design gráfico-editorial e que foram aqui analisadas. Será que a avaliação dos livros indicados é feita também por uma equipe multidisciplinar?

Por todos esses aspectos e desenvolvimento da dissertação como um todo, pode-se concluir que a Semiótica Social e a multimodalidade são pertinentes na concepção dos livros infantis. Partindo do entendimento de que o design é um modo, pois captura e transcreve o mundo, pode-se afirmar que as imagens e/ou ilustrações, as cores e a tipografia são tão importantes quanto o modo textual verbal e precisam ser criadas e utilizadas com consciência das possibilidades de sentidos que poderão ser projetadas para o leitor final.

Por fim, essa pesquisa viabiliza novos padrões de análise e, consequentemente, de estudo, a fim de atender a ausência de materiais científicos que possam ser utilizados como apoio para o profissional de criação. Ademais, essa dissertação traz o começo de um caminho que está por ser trilhado, dando abertura para que surjam novas pesquisas a partir dessa, como investigações na área do design, em busca de mais aprofundamento na compreensão da construção de sentido em imagens, ilustrações, tipografia e cor ou mesmo na modalização do design.

REFERÊNCIAS

AMBROSE, G.; HARRIS, P. **Cor – design básico**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BRAGA, M. S. de O. S.; ESCANFELLA, C. M. Os livros biográficos no universo infantil: um estudo de projeto gráfico e ilustração. **Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística**, v. 3, n. 1, São Paulo: Centro Universitário Senac, 2014.

BRITO, C. L. de; PIMENTA, S. A gramática do design visual. In: AZEVEDO, A.; LIMA, C.; PIMENTA, S. (Orgs.). **Incursões semióticas: teoria e prática de Gramática Sistêmico-Funcional, Multimodalidade, Semiótica Social e Análise Crítica do Discurso**. Rio de Janeiro: Livre Expressão Editora, 2009. p. 87-117.

CAMANHO, A. **Os Três Ratos de Chantilly**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2014.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da Literatura Infantil e Juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.

COSTA, C. D. M. da; SILVA, B. L. M. da. A produção literária para crianças e jovens: distribuição e pertinência em categorias da FNLIJ. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 17., 2009, Campinas, SP. **Anais eletrônicos...** Campinas, SP: Associação de Leitura do Brasil, 2009. Disponível em: <goo.gl/AMrB1D>. Acesso em: 8 ago. 2016.

CRUZ, N. **Haicais Visuais**. Curitiba: Positivo, 2015.

FARBIARZ, A. FARBIARZ, J. L. O entrelugar do design na interação entre o livro e o leitor. In: COELHO, L. A.; FARBIARZ, A. **Design: olhares sobre o livro**. Teresópolis, RJ: Editora Novas Ideias, 2010. p. 139-156.

FENSTERSEIFER, T. A. **Design editorial: os livros infantis e a construção de um público-leitor**. 2012. 205f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design Visual) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GUALBERTO, C. L. **Multimodalidade em livros didáticos de língua portuguesa: uma análise a partir da semiótica social e da gramática do design visual**. 2016. 181f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

HALL, E. **The hidden dimension**. New York: Doubleday, 1966.

HALLIDAY, M. A. K. **An introduction to Functional Grammar**. London: Edward Arnold, 1985.

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

HODGE, R.; KRESS, G. **Social Semiotics**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.

HUNT, P. **Crítica, teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KRESS, G. **Writing the future**: English and the making of a culture of innovation. London: National Association for the Teaching of English, 1995.

KRESS, G. **Literacy in the New Media Age**. Londres: Routledge, 2003.

KRESS, G. **Multimodality**: a Social Semiotic approach to contemporary communication. USA; Canada: Routledge, 2010.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images**: the Grammar of Visual Design. London: Routledge, 1996.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images**: the Grammar of Visual Design. 2. ed. London: Routledge, 2006.

LABARRE, A. **História do livro**. São Paulo: Cultrix, 1981.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira**: histórias e histórias. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, G; ROMEU, J; SEIXAS, H. **Carmen, a grande pequena notável**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

LINDEN, S. V. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

LOURENÇO, D. A. **Tipografia para livro de literatura infantil**: desenvolvimento de um guia com recomendações tipográficas para designers. 2011. 286f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

LUPTON, E. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MASSARANI, M.; MELO, R. **Inês**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2015.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MUNARI, B. **Das coisas nascem as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

O QUE é Haikai. **Toda Matéria**, Literatura, n. d. Disponível em: <goo.gl/5JRW38>. Acesso em: 15 out. 2016.

PASSOS, M. Literatura Infantil e Juvenil: uma reflexão sobre a construção da infância e da adolescência. In: Aparecida Paiva et al. (Orgs.). **Literatura**: saberes em movimento. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007, p. 69-74 (Coleção Literatura e Educação).

PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. 3. Reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

POWERS, A. **Era uma vez uma capa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, G. **A imagem nos livros infantis**: caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

REVISTA BHNews. **Livro Haicais Visuais, de Nelson Cruz**. YouTube, 10 ago. 2015. Disponível em: <goo.gl/t1tqUq>. Acesso em: 12 jan. 2017.

RIBEIRO, A. E. **Textos Multimodais** – leitura e produção. São Paulo: Editora Parábola, 2016.

RODRIGUES, M. L. C. **A narrativa visual em livros no Brasil: histórico e leituras analíticas**. 2011. 192f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, SC, 2011.

SILVA, Renato Caixeta da. **Representações do livro didático de inglês: análise dos discursos de produtores e usuários com base na Linguística Sistêmico-Funcional**. 2012. 332f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

TWEMLOW, A. **Para que serve o design gráfico?** Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2007.

VAN LEEUWEN, T. Towards a semiotics of typography. **Information Design Journal**. London, v. 14, n. 2, p. 139-155, 2006.

VAZ, P. B. Imagem ao pé da letra. In: VAZ, P. B.; CASANOVA, V. (Orgs.). **Estação imagem: desafios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 171-179.

WALKER, S. **The songs the letters sing: typography and children's reading**. London: University of Reading, 2005.

ANEXOS

FICHA GUIA DE DESCRIÇÃO E ANÁLISE - CAPA

Obra: CARMEN - A GRANDE PEQUENA NOTÁVEL

Premiação/Ano: MPE 2015

Autor: HELOÍSA SEIXAS E JULIA ROMEU

Ilustrador: GRAÇA LIMA

Designer (Projeto Gráfico): RAQUEL MATSUSHITA

Editora: EDIÇÕES DE JANEIRO

Edição: 1ª

Local e ano de publicação: RIO DE JANEIRO, 2014

Formato: 250 x 250 mm

Metafunção Ideacional**Representações Narrativas**Ação: ☒ Não transacional☐ Transacional☐ BidirecionalReacional: ☐ Transacional☒ Não transacional☐ Verbal e Mental☐ De conversão☐ De simbolismo geométrico**Representações Conceituais**☐ Classificacional☐ Analítico☐ Simbólico**Metafunção Interacional****O Olhar**☐ Demanda☒ Oferta**Enquadramento**☐ Maior aproximação (*close shot*)☒ Médio distanciamento (*medium shot*)☐ Menor aproximação (*long shot*)**Perspectiva**☐ Subjetiva☒ Objetiva**Modalidade**

Saturação de cor:

☒ Baixa☐ Média☐ Alta

Diferenciação de cores:

☐ Baixa☒ Média☐ Alta

Modulação de cores:

☐ Baixa☒ Média☐ AltaContextualização (*background*):☐ Baixa☒ Média☐ AltaRepresentação (*abstraction*):☐ Baixa☒ Média☐ Alta

Profundidade:

☐ Baixa☒ Média☐ Alta

Iluminação (luz e sombra):

☐ Baixa☒ Média☐ Alta

Brilhosidade:

☐ Baixa☒ Média☐ Alta

Metafunção Textual:**Valor da informação**

Dado/Novo (esquerda/direita):	☐ Acontece	☐ Não acontece
Ideal/Real (<i>top/bottom</i>):	☒ Acontece	☐ Não acontece
Centro/Margem:	☐ Acontece	☐ Não acontece
Saliência:	☒ Acontece	☐ Não acontece
Moldura:	☒ Acontece	☐ Não acontece

De acordo com Kress e Van Leeuwen, 2006.

Família(s) Tipográfica(s):	1) Bifur	2) Melhor	3)
Varição/espessura:	1) -	2) Regular	3)
Estilo (classificação):	1) Fantasia	2) Moderna	3)
Tamanho:	1)	2)	3)
Cor:	1) preta e vermelha	2) Rosa e preto	3)
Leading (entrelinha):	1) Normal	2) Normal	3)
Kerning (entre-letra):	1) Há	2) Há	3)
Tracking (espaçamento):	1) Normal	2) Solto	3)
Conectividade (serifa):	1) Sem serifa	2) com serifa	3)
Alinhamento do texto verbal:	1) Centralizado	2) A direita	3)

Adaptado de Lupton, 2006.

Cores:

☐ Azul ☐ Amarelo ☒ Verde ☒ Vermelho ☐ Laranja ☐ Roxo ☒ Rosa ☐ Marrom ☒ Preto
☒ Branco ☐ Cinza ☐ Outras: _____

Valor emocional (Teoria da Cor): A combinação dessas cores podem representar as paixões humanas (PEDROSA, p.123).

Com base em PEDROSA, 2014.

Análise:

FICHA GUIA DE DESCRIÇÃO E ANÁLISE - MIOLO

Obra: CARMEN - A GRANDE PEQUENA NOTÁVEL
 Autor: HELOÍSA SEIXAS E JÚLIA ROMEU
 Ilustrador: GRAÇA LIMA
 Designer (Projeto Gráfico): RAQUEL MATSUSHITA
 Editora: EDIÇÕES DE JANEIRO
 Local e ano de publicação: RIO DE JANEIRO, 2014.

Premiação/Ano: MPE 2015

Edição: 1ª

Formato: 250 x 250 mm

Metafunção Ideacional

- Representações Narrativas

Ação

Não transacional: p. 12/13; 22/23; 30/31; 32/33. (4)

Transacional: p. 4/5; 6/7; 8/9; 10/11; 18/19; 24/25; 34/35. (7)

Bidirecional: p. 24/25; 32/33. (2)

Reacional

Transacional: p. 3; 6/7; 8/9; 14/15; 16/17; 18/19; 20/21; 28/29. (8)

Não transacional: —

Verbal e Mental: p. 16/17; 18/19; 20/21; 22/23; 24/25; 26/27; 30/31; 34/35. (8)

De conversão: —

De simbolismo geométrico: —

- Representações Conceituais

Classificacional: —

Analítico: —

Simbólico: 26/27; 34/35. (3)

Metafunção Interacional

O Olhar

Demanda: p. 10/11; 10/13; 16/17; 22/23. (1)

Oferta: p. 3; 4/5; 6/7; 8/9; 10/11; 12/13; 14/15; 16/17; 18/19; 20/21; 22/23; 24/25; 28/29; 30/31; 32/33; 34/35. (16)

Enquadramento

Maior aproximação (close shot): p. 3; 16/17; 18/19; 28/29. (4)

Médio distanciamento (medium shot): p. 26/27; 32/33; 34/35. (3)

Menor aproximação (long shot): p. 4/5; 6/7; 8/9; 10/11; 12/13; 14/15; 16/17; 18/19; 20/21; 22/23; 24/25; 30/31; 32/33; 34/35. (13)

Perspectiva

Subjetiva: p. 3; 26/27; 28/29; 34/35. (4)

Objetiva: p. 4/5; 6/7; 8/9; 10/11; 12/13; 14/15; 16/17; 18/19; 20/21; 22/23; 24/25; 30/31; 32/33; 34/35. (14)

Modalidade

Saturação de cor:	() Baixa	() Média	(X) Alta
Diferenciação de cores:	() Baixa	() Média	(X) Alta
Modulação de cores:	() Baixa	() Média	(X) Alta
Contextualização (background):	() Baixa	(X) Média	() Alta
Representação (abstraction):	() Baixa	(X) Média	() Alta
Profundidade:	() Baixa	(X) Média	() Alta
Iluminação (luz e sombra):	() Baixa	(X) Média	() Alta
Brilhosidade:	() Baixa	() Média	(X) Alta

De acordo com Kress e Van Leeuwen, 2006.

Metafunção Textual:**Valor da informação**

Dado/Novo: p. 4/5; 6/7; 8/9; 10/11; 12/13; 14/15; 16/17; 18/19; 20/21; 24/25; 26/27; 28/29; 30/31; 32/33; 34/35. (15)

Ideal/Real: p. 3

Centro/Margem: p. 3

Saliência: p. 14/15; 16/17; 18/19; 20/21; 26/27; 28/29; 30/31; 32/33. (8)**Moldura:** Acontece em todos os capítulos.

De acordo com Kress e Van Leeuwen, 2006.

Família(s) Tipográfica(s):	1) Melhor	2)	3)
Variação/espessura:	1) Remon	2)	3)
Estilo (classificação):	1) moderna	2)	3)
Tamanho:	1)	2)	3)
Cor:	1) Preto	2)	3)
Leading (entrelinha):	1) Normal	2)	3)
Kerning (entre-letra):	1) Há kerning	2)	3)
Tracking (espaçamento):	1) solto	2)	3)
Conectividade (serifa):	1) Há serifa	2)	3)
Alinhamento do texto verbal:	1) Justificado	2)	3)

Adaptado de Lupton, 2006.

Cores:☒ Azul ☒ Amarelo ☒ Verde ☒ Vermelho ☒ Laranja ☒ Roxo ☒ Rosa () Marrom ☒ Preto☒ Branco ☒ Cinza () Outros: _____**Valor emocional (Teoria da Cor):**

Com base em PEDROSA, 2014.

Análise: Total de 17 ilustrações mais capa.