Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Comunicação Social

Carolina Souza de Almeida

Reformas de um projeto gráfico: uma análise da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* em três tempos

Rio de Janeiro
2015

Carolina Souza de Almeida

Reformas de um projeto gráfico: uma análise da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* em três tempos

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

A447 Almeida, Carolina Souza de.
Reformas de um projeto gráfico: uma análise da coleção do Sítio do Picapau Amarelo em três tempos / Carolina Souza de Almeida. – 2015.
189 f.

Orientador: Márcio Souza Gonçalves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Literatura infantojuvenil brasileira – Teses. 3. Editoração – Teses. 4. Projeto gráfico (Tipografia) – Teses. 5 Livros eletrônicos – Teses. 6. Lobato, Monteiro, 1882-1948 – Teses. I. Gonçalves, Márcio Souza. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 659.3:869.0(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Carolina Souza de Almeida

Reformas de um projeto gráfico: uma análise da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* em três tempos

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Aprovada em 31 de agosto de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves (Orientador)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

_____

Prof.ª Dra. Leticia Matheus
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

_____

Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

À minha mãe,

Suely Souza de Almeida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Márcio Gonçalves, pela ajuda, paciência e excelente orientação ao longo de todo o processo de trabalho.

Ao meu namorado, Guilherme Noronha, pelo companheirismo ao longo dos últimos dez anos e pela paciência e apoio durante a realização deste trabalho.

À minha irmã, Mariana Souza, pela grande ajuda na revisão deste trabalho, mesmo estando na Europa e ocupada com a própria dissertação.

A toda minha família, em especial ao meu pai, Gutemberg Almeida, e aos meus avós, Ciro de Souza e Yolanda Souza, por todo o apoio ao longo dos anos. E à minha prima, Maria Clara Almeida, pela excelente companhia nos últimos meses.

À minha mãe, Suely Almeida, por ter me inspirado a seguir a carreira acadêmica, além de ter me proporcionado muitas outras inspirações ao longo da vida. Saudade que não cabe em mim.

Aos amigos Renata Oliveira, Igor Waltz, Tatiane Leal, Gisele Paris, Raphael Pinto e Mariana Faro, pelo companheirismo antes e ao longo do mestrado – e, espero, depois. Um agradecimento especial à Renata, pela ajuda com a revisão final deste trabalho, em tempo recorde.

À Bruna Rodrigues, pela indicação certeira do orientador e do grupo de pesquisa, e pela ajuda ao longo do mestrado.

Aos colegas do grupo de estudos Livros e Cultura Letrada, pelas trocas de ideias durante os encontros.

Aos demais companheiros de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ. Aos professores do curso, pela ajuda, críticas e sugestões, em sala de aula, em especial à Fátima Regis e à Leticia Matheus, pelos comentários construtivos feitos na qualificação. E à equipe de funcionários, pela grande ajuda e solicitude nas questões mais burocráticas.

Ao professor Washington Lessa, do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI-UERJ, pela ajuda com a análise e a indicação da Biblioteca Monteiro Lobato.

Ao Nelson, da Biblioteca Monteiro Lobato, pela solicitude em responder minhas perguntas, mesmo à distância.

À Camila Saraiva, da Editora Globo, por gentilmente se disponibilizar a responder minha entrevista.

À Ana Paula Tavares, minha ex-chefe na editora Zahar, pelos ensinamentos ao longo dos anos de trabalho e por ter gentilmente se disposto a responder minhas perguntas, duas vezes.

Aos meus alunos da Escola de Comunicação da UFRJ, cujas trocas de ideias durante as aulas me estimularam, direta ou indiretamente, a levantar algumas questões em relação a esse trabalho.

Aos amigos da graduação na Escola de Comunicação da UFRJ, em especial a Vivian Andreozzi, Leonardo Alves, Luisa Clements e Isabela Pimentel, pela amizade de anos e por, mesmo sem saberem, me motivarem a seguir em frente.

A todos os amigos que esperaram pacientemente pela conclusão deste trabalho e compreenderam minhas ausências sem reclamar, em especial a Bianca Reich, Luisa Motta Corrêa e Anastha Machado.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho e que, porventura, eu tenha me esquecido de mencionar aqui.

Muito obrigada!

Emília, afinal, concordou em escrever as Memórias naquele papel da casa, com pena comum e tinta de Dona Benta. Mas jurou que havia de imprimi-las em papel cor do céu, tinta cor do mar e pena de pato.

O Visconde disparou na gargalhada.

– Imprimir com pena de pato! É boa!... Imprime-se com tipos, não com penas.

– Pois seja – tornou Emília. – Imprimirei com tipos de pato.

Monteiro Lobato, em Memórias da Emília.

RESUMO

ALMEIDA, Carolina Souza de. ***Reformas* de um projeto gráfico:** uma análise da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* em três tempos. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Este trabalho busca compreender as atuais configurações dos livros infantojuvenis no mercado editorial, com a entrada na chamada era digital e o aumento crescente na produção de e-books por parte das editoras, ao mesmo tempo em que livros impressos ainda continuam sendo produzidos em larga escala e reinventados constantemente. Partindo do conceito de remediação (BOLTER e GRUSIN, 2000), procura-se descobrir por quais mudanças os livros impressos passaram ao longo dos anos, quais são suas novas configurações gráficas face à atual realidade digital, e com quais critérios esses livros estão sendo transformados em e-books. Para tal, foi feito um estudo de caso dos livros infantojuvenis de Monteiro Lobato, importante autor para a literatura brasileira, com uma análise comparativa da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo*, em quatro edições (três impressas e uma digital) e três épocas diferentes (anos 1940, 1980 e 2000). Focando na parte gráfica e estética dos livros (que foi a parte que se alterou) e com a observação dos protocolos de leitura (CHARTIER, 2011) presentes nas diferentes edições, procura-se compreender as transformações pelas quais esses livros passaram ao longo dos anos, em decorrência do contexto sociocultural em que foram produzidos, além de suas atuais configurações no contexto da cultura da convergência (JENKINS, 2009). Após a análise realizada pôde-se perceber que talvez o processo de remediação no mercado editorial ainda não esteja tão presente quanto se pensava inicialmente, apesar de estar caminhando lentamente nessa direção.

Palavras-chave: Literatura Infantojuvenil. Produção Editorial. Projeto Gráfico. Livros digitais. Monteiro Lobato. Sítio do Picapau Amarelo.

ABSTRACT

ALMEIDA, Carolina Souza de. **Renovations of a graphic design project**: an analysis of the book collection *Sítio do Picapau Amarelo* in three different ages. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This research aims to understand the current structure of children's books in the editorial market, with the beginning of the digital age and the increase of e-books production by publishing houses, while physical books are still being produced in large scale and are constantly reinvented. Based on the concept of remediation (BOLTER and GRUSIN, 2000), we try to learn which changes physical books have suffered through the years, which are their new graphic composition in the digital reality, and with which criteria those books are being converted to e-books. With that purpose, a case study was conducted with the children's books of the important Brazilian author Monteiro Lobato, with a comparative analysis of the book collection *Sítio do Picapau Amarelo*, in four editions (three physicals and a digital one) and in three different ages (the decades of 1940, 1980, and 2000). Focusing mainly on the graphic and aesthetic parts of the books (which were the parts that have been altered during those years) and with the observation of the reading protocols (CHARTIER, 2011) present in the editions, we try to understand by which transformations those books have passed through the years, in consequence of the social and cultural context in which they were produced, and which are their current dispositions in the context of the convergence culture (JENKINS, 2009). After the analysis, it was noticed that maybe the process of remediation in the editorial market still isn't as present as it may have been expected, even though it is going slowly in that direction.

Keywords: Children's literature. Publishing. Graphic design project. E-books. Monteiro Lobato. Sítio do Picapau Amarelo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Estrutura do livro 65

Figura 2 – Ensaio sobre a cegueira, José Saramago 66

Figura 3 – O Mágico de Oz, Frank Baum 67

Figura 4 – O corcunda de Notre Dame, Victor Hugo 67

Figura 5 – Onda, Suzy Lee 68

Figura 6 – Diário de Pilar no Egito, Flávia Lins e Silva 68

Figura 7 – Coleção Clássicos Comentados Zahar 70

Figura 8 – O livro inclinado, Peter Newell 71

Figura 9 – O livro do foguete, Peter Newell 71

Figura 10 – Bíblia de Gutenberg 72

Figura 11 – Serifa 73

Figura 12 – Cabeço 79

Figura 13 – Capitular 79

Figura 14 – Relação ilustração x texto 81

Figura 15 – Onde vivem os monstros, Maurice Sendak 81

Figura 16 – Uma história de pinguim, Antoinette Portis 84

Figura 17 – O segredo do amor, Sarah Emmanuelle Burg 85

Figura 18 – Alice no País das Maravilhas, Robert Sabuda 86

Figura 19 – O livro com um buraco, Hervé Tullet 87

Figura 20 – Parque de diversões em Pijamarama, Frédérique Bertrand e Michaël Leblond 88

Figura 21 – Star Wars, Rufus Butler Seder 89

Figura 22 – Sistemas de cores 90

Figura 23 – O livro negro das cores, Menena Cottin e Rosana Faría 92
Figura 24 – Jardim secreto, Johanna Basford 92
Figura 25 – O ursinho, Katie Saunders 95
Figura 26 – Alice no País das Maravilhas, editora Ciranda Cultural 95
Figura 27 – A surpresa fotográfica de Pooh, Dana Richter 96
Figura 28 – Livro da Coleção Bolso de Luxo Zahar 97
Figura 29 – Ter um patinho é útil, de Isol Misenta 98
Figura 30 – Zoo, João Guimarães Rosa e Roger Mello 99
Figura 31 – Caixa Monteiro Lobato infantil 100
Figura 32 – Mary Poppins, P. L. Travers 101
Figura 33 – Tablet x e-reader 104
Figura 34 – O Pequeno Príncipe, Antoine de Saint-Exupéry 108
Figura 35 – Os fantásticos livros voadores de Modesto Máximo, William Joyce, edição impressa 110
Figura 36 – The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, William Joyce, edição em EPUB 111
Figura 37 – The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, William Joyce, edição em aplicativo 112
Figura 38 – The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, William Joyce, aplicativo Imag.N.O.Tron 113
Figura 39 – The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, cena do filme 114
Figura 40 – Capas das quatro edições analisadas 122
Figura 41 – Capas Globo, edição impressa 144
Figura 42 – Capas Brasiliense anos 1980 145
Figura 43 – Capa Brasiliense 1947 146
Figura 44 – Seriado de TV do Sítio do Picapau Amarelo 147

Figura 45 – Miolo Brasiliense 1947 149

Figura 46 – Miolo Brasiliense anos 1980 150

Figura 47 – Miolo Globo, edição impressa 151

Figura 48 – Miolo Globo, edição digital 152

Figura 49 – Comparação entre as imagens das edições impressa e digital 154

Figura 50 – Reinações de Narizinho, Globo, edição de capa dura 155

Figura 51 – Comparação entre as lombadas 156

Figura 52 – Lombadas Caçadas de Pedrinho, Brasiliense 157

Figura 53 – Diferentes fundos no digital 158

Figura 54 – A menina do narizinho arrebitado, livro-aplicativo 159

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Relação imagem x texto em três edições do livro *O Saci* 128

Gráfico 2 – Relação imagem x texto em três edições do livro *Reinações de Narizinho* 129

Gráfico 3 – Relação imagem x texto em três edições do livro *Caçadas de Pedrinho* .. 130

Gráfico 4 – Relação imagem x texto em três edições do livro *Memórias da Emília* 131

Gráfico 5 – Relação imagem x texto em três edições do livro *O Picapau Amarelo* 132

Gráfico 6 – Relação imagem x texto em três edições do livro *A reforma da natureza* 133

Gráfico 7 – Relação imagem x texto em três edições do livro *A chave do tamanho* 134

Gráfico 8 – Progressão da porcentagem ilustrada dos livros e da quantidade de ilustrações ao longo das edições analisadas 135

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *O Saci* 128

Tabela 2 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *Reinações de Narizinho* 129

Tabela 3 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *Caçadas de Pedrinho* 130

Tabela 4 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *Memórias da Emília* 131

Tabela 5 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *O Picapau Amarelo* 132

Tabela 6 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *A reforma da natureza* 133

Tabela 7 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de quatro edições do livro *A chave do tamanho*, incluindo a versão digital 134

Tabela 8 – Comparação qualitativa das características gráficas de quatro edições da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* 137

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	16
1	**CONTEXTUALIZAÇÂO TEÓRICA**	26
1.1	**A questão do autor**	26
1.2	**A questão da editora**	30
1.3	**A questão do leitor**	34
1.4	**A questão do contexto**	38
2	**CONTEXTUALIZAÇÂO HISTÓRICA**	42
2.1	**Contexto histórico e cultural: fase pré-Lobato**	44
2.2	**Monteiro Lobato, autor e editor**	46
2.3	**Sobre a literatura infantojuvenil**	50
2.4	**Sobre a literatura infantojuvenil no Brasil**	53
2.5	**Sobre o design gráfico no Brasil**	55
3	**MATERIALIDADE DOS LIVROS**	60
3.1	**Livros impressos**	63
3.1.1	Capa	64
3.1.2	Formato	69
3.1.3	Tipografia	72
3.1.4	Diagramação	77
3.1.5	Ilustrações	82
3.1.6	Cor	89
3.1.7	Papel e outros materiais	93
3.1.8	Acabamento	96
3.2	**Livros digitais**	102
3.2.1	Suportes de leitura	103
3.2.2	Formatos de arquivos	105
4	**SÍTIO DO PICAPAU AMARELO**	115
4.1	**O Sítio de Lobato**	115
4.2	**Análise dos livros**	119
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
	REFERÊNCIAS	165

APÊNDICE A – Entrevista com Camila Saraiva 174
APÊNDICE B – Entrevista com Ana Paula Tavares 177
ANEXO A – Cronologia sobre a origem da literatura infantil universal 182
ANEXO B – Cronologia sobre as fases da literatura infantil no Brasil 185
ANEXO C – Cronologia sobre as fases do design gráfico no Brasil 187

INTRODUÇÃO

No atual contexto da cultura da convergência, como definiu Henry Jenkins (2009, p. 29), e da sociedade cada vez mais digital e imagética em que vivemos (MELO; RAMOS, 2011, p. 20-21), está ocorrendo uma proliferação de conteúdos e de formas de entretenimento em múltiplas plataformas, aumentando cada vez mais o leque de informações que se recebe diariamente. "Uma criança hoje, urbana ou não, recebe uma carga de informação visual impensável há décadas atrás até para um adulto" (LINS, 2003, p. 36).

Seja por parte da mídia ou da própria população, que adquiriu recentemente a possibilidade de divulgar seus conteúdos produzidos através da internet e das novas tecnologias de comunicação, possuímos hoje inúmeras maneiras de nos informar e nos entreter, que não dependem necessariamente de um único suporte. Nas palavras do próprio Jenkins:

> Bem-vindo à cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis. [...] Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. (JENKINS, 2009, p. 29).

Como ressalta o autor, a convergência é um processo tecnológico, porém não deve ser reduzida a isso, já que ela representa também "uma transformação cultural, à medida que os consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos" (JENKINS, 2009, p. 29). A população adquire a possibilidade de utilizar os meios de comunicação de inúmeras maneiras, seja através do consumo de informações ou da produção participativa de conteúdos, como publicações em redes sociais e blogs, criações de *fan fictions* (ficção de fã), edições e publicações de vídeos, entre outros. Muitos se engajam na chamada cultura da participação, utilizando seu tempo livre, "em uma espécie de excedente cognitivo" (SHIRKY, 2011, p. 14), para colaborar com outros e produzir informações de forma coletiva na rede.

Ao mesmo tempo, os meios de produção tradicionais também passam por transformações. O advento das novas tecnologias traz, entre outros fatores, o questionamento e, em alguns casos, a reestruturação das maneiras tradicionais de se produzir conteúdos

midiáticos. Segundo Jay David Bolter e Richard Grusin (2000), o que vem ocorrendo ao longo dos anos, com o surgimento de novas mídias, é um processo de remediação, no qual as mídias mais recentes se apresentam como uma versão "melhorada" das antigas mídias e estas, por sua vez, procuram se adequar à nova realidade propiciada pelas novas mídias.

Dessa forma, nenhuma mídia surge de forma isolada da outra. "A novidade das novas mídias surge das maneiras particulares em que elas remodelam as mídias mais antigas e das maneiras em que as mídias mais antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias"[1] (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 15, tradução nossa). É um duplo processo de trocas e reconfigurações, a partir do contexto tecnológico e social em que essas mídias se encontram.

Recentemente, o meio editorial passou por uma significativa transformação tecnológica, com o surgimento dos livros digitais (os chamados e-books), livros estes que dispensam a materialidade do papel, podendo ser lidos em suportes digitais e em ambientes virtuais. E-readers, tablets, computadores e, até mesmo, celulares podem ser utilizados como suporte de leitura.

Essa transformação demandou a reconfiguração dos processos editoriais tradicionais para responder às demandas dessa nova tecnologia, que, por sua vez, surgiu baseada na antiga tecnologia do livro impresso. As editoras passaram, portanto, a produzir e-books como uma forma de se manterem em um mercado cada vez mais digital. No entanto, ao mesmo tempo em que o livro digital se torna, aos poucos, cada vez mais presente na vida das editoras e dos leitores, o livro impresso continua a ser produzido e reinventado. Assim como "o escrito copiado à mão sobreviveu por muito tempo à invenção de Gutenberg" (CHARTIER, 1998, p. 9), os livros impressos coexistem hoje com as novas formas digitais de leitura.

A questão da morte do livro impresso como o conhecemos hoje é muito debatida na contemporaneidade, por estarmos passando por uma época de transição em relação às novas práticas de leitura no digital (DARNTON, 2010, p. 15). Muitos preveem um futuro somente com livros eletrônicos e formas de leitura digitais. O impresso, no entanto, continua existindo e aumentando cada vez mais sua produção (DARNTON, 2010, p. 14). Além disso, a população não ainda parece disposta a abandonar os livros impressos. Em pesquisa realizada no Brasil em 2011, a maioria dos entrevistados afirmou que, apesar de ter gostado muito de manusear um livro digital, no futuro, eles provavelmente iriam continuar com a leitura de livros impressos (FAILLA, 2012, p. 330).

[1] O texto em língua estrangeira é: "What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media".

Segundo o historiador Robert Darnton, (2010, p. 14) “a capacidade de resistência do códice à moda antiga ilustra um princípio geral da história da comunicação: uma mídia não toma o lugar de outra, ao menos a curto prazo”. A discussão acerca do tema é extensa, contudo, ainda não se pode chegar a conclusões definitivas sobre o futuro dos livros, o que reflete o fato de estarmos passando por uma época de transformações tecnológicas e culturais.

Portanto, além de pesquisar sobre os livros digitais, é importante também estudar as novas configurações dos impressos para compreender as alterações trazidas pelas novas tecnologias de comunicação e informação (COUTINHO; GONÇALVES, 2009, p. 11).

> O surgimento recente das novas tecnologias de informação reavivou a discussão sobre os efeitos culturais dos meios de comunicação e ensejou a produção de uma vasta literatura científica. Essa discussão das novas tecnologias, curiosamente, conviveu com uma reativação dos debates acerca dos meios de comunicação mais antigos, notadamente os ligados ao impresso (COUTINHO; GONÇALVES, 2009, p. 11).

Em um momento de proliferação de livros digitais, este trabalho, ao mesmo tempo em que estuda esses novos produtos editoriais surgidos no contexto da cultura da convergência, propõe também um retorno ao estudo do livro impresso, para compreender sua possível nova configuração no atual universo digital. Cabe, portanto, questionar de que maneira as editoras estão criando seus livros digitais para os novos suportes de leitura e como elas estão buscando uma reconfiguração de seus livros impressos, em uma tentativa de se adaptar às novas formas de produção de conteúdo e às novas práticas de leitura desenvolvidas através do suporte digital.

Justificativa

Em um país como o Brasil, onde grande parte da população é analfabeta ou analfabeta funcional (IBGE, 2013), a questão da leitura é muito debatida, devido à importância desse tipo de conhecimento em uma sociedade letrada, na qual inúmeras informações são transmitidas de maneira escrita. Em sociedades com esse tipo de configuração, é importante que as pessoas saibam ler para poder ter acesso integral ao conhecimento e aos seus direitos plenos como cidadão, possuindo, entre outros fatores, a possibilidade de participar de forma consciente do processo político e social que atinge suas vidas (FREIRE; MACEDO, 2011, p. 7).

Existem muitas maneiras de incentivo à leitura e de fornecer acesso aos livros para os que não têm condições financeiras de tê-los, que podem ser praticadas por diversas pessoas e instituições, como por exemplo, os programas do governo federal, as iniciativas populares e os eventos que promovem a literatura e a leitura. A família e a escola também possuem um papel fundamental nesse sentido, já que proporcionam o primeiro contato das crianças e dos jovens com os livros. No entanto, embora existam várias formas de incentivo à leitura, só se cria um hábito leitor se houver interesse por parte do indivíduo.

A pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil 3* (FAILLA, 2012, p. 257), realizada em 2011, nas cinco regiões do país, mostra que 50% dos entrevistados não leu nenhum livro (inteiro ou em partes) nos três meses anteriores à pesquisa. E, o segundo motivo mencionado para tal falta de leitura foi o desinteresse, atrás somente da falta de tempo (FAILLA, 2012, p. 276).

Segundo a escritora de livros infantojuvenis Ana Maria Machado, por sua experiência, "lê-se pouco no Brasil porque não se acha que ler é importante, não se tem exemplo de leitura, existe a sensação de que livro é uma coisa difícil, trabalhosa, não compensa o esforço. Só se faz obrigado" (MACHADO, 2011, p. 16). Além disso, no atual contexto da convergência e da sociedade cada vez mais visual e digital em que vivemos, os livros enfrentam o desafio de atrair a atenção das pessoas em meio a inúmeras opções de entretenimento e de informação. Muitas crianças e adultos, ao se depararem com a escolha entre um livro e outra forma de entretenimento que supostamente demandaria menos esforço intelectual, acabam escolhendo esta última. Na mesma pesquisa já mencionada (FAILLA, 2012, p. 283), a leitura (de livros, jornais, revistas e textos na internet) como uma atividade de prazer aparece somente em sétimo lugar nas atividades que os entrevistados escolhem normalmente para fazer em seus tempos livres, atrás de assistir televisão, escutar música ou rádio, descansar, reunir com amigos ou família, assistir vídeos ou filmes e sair com amigos.

Porém, essa escolha por outras formas de entretenimento pode ocorrer não necessariamente por falta de interesse pelo conteúdo do livro, mas pela falta de atração imediata pelo objeto livro em relação a outros objetos mais dinâmicos como TV, por exemplo.

Esta dissertação parte do pressuposto de que o interesse pelos livros, muitas vezes, pode surgir, em um primeiro momento, através da parte visual e estética do livro. Em outras palavras, o interesse inicial pela leitura pode ocorrer depois do leitor se deparar com um livro atraente esteticamente, fazendo-o iniciar sua leitura e possivelmente continuá-la até o fim, se o projeto editorial do livro o agradar.

Dessa maneira, a comunicação visual do livro seria tão importante quanto o texto em seu interior, já que, além da história e da maneira como ela é narrada, a parte estética do livro está muito presente no processo de leitura, especialmente no de leitores infantis e juvenis, ainda analfabetos ou recém-alfabetizados. Como D. F. McKenzie (2002, p. 7) afirma em seu livro *Making meaning*, "o design do livro pode ser essencial para o seu significado", já que o projeto gráfico e as ilustrações possuem uma grande participação na construção do sentido por parte do público.

Seguindo essa linha de raciocínio, as características dos projetos gráficos dos livros (capa, ilustrações, cor, diagramação, tipografia, papel, acabamento, formato, etc.) e, mais recentemente, dos projetos digitais (sons, vídeos, jogos e outros elementos que possam estar presentes nos novos suportes de leitura) merecem ser estudadas, pois constituem, junto com o texto, a narrativa da história, além de contribuírem para o interesse da leitura.

Diante desse contexto, essa pesquisa propõe analisar como o visual dos livros de literatura infantojuvenil e as características de seus projetos gráficos e digitais são utilizados para compor suas narrativas, fazendo parte da interpretação das histórias e da comunicação entre autor, leitor e editora. O estudo será feito com livros infantojuvenis, pois eles normalmente trabalham com diversos recursos visuais, visando o interesse de um público alfabetizado recentemente e que ainda não possui tanto contato com a palavra escrita.

Como corpus da pesquisa, será utilizada a coleção de livros do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, em três épocas e quatro edições: o projeto gráfico criado pela Editora Brasiliense em 1947; a alteração do projeto feita pela mesma editora na década de 1980; e a reformulação feita pela Editora Globo nos anos 2000, com a adicional criação de uma edição digital.

Cabe ressaltar que esses livros já passaram por diversas mudanças estéticas ao longo dos anos, muitas feitas pela própria Brasiliense. No entanto, foi escolhido o projeto de 1947 como ponto de partida da análise, pois ele foi o primeiro a consolidar todos os livros de Lobato como uma coleção. O projeto dos anos 1980 foi escolhido, pois ele se manteve durante décadas e foi o penúltimo existente, até ser substituído pela versão atual da Editora Globo. O projeto da Globo (nas versões impressa e digital), por sua vez, será priorizado no estudo devido a sua contemporaneidade. Será feita, portanto, uma análise comparativa dessas quatro edições, buscando compreender as transformações pelas quais essa coleção passou, ao longo dos anos, para se adequar às mudanças editoriais, sociais e culturais da nossa sociedade, até chegar à sua atual configuração, na chamada era digital.

Esta pesquisa é relevante, portanto, pois ajuda a compreender as mudanças pelas quais a sociedade está passando, com a possível reconfiguração dos modos de produção dos livros impressos, face à nova realidade digital em que mercado editorial está entrando.

Sobre o corpus

Monteiro Lobato (1882-1948) foi um importante autor e editor brasileiro, bastante conhecido por seus livros infantojuvenis, principalmente os da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo*. Apesar de não ter escrito somente livros para crianças, sua obra infantojuvenil acabou alcançando uma maior notabilidade do que a obra voltada para o público adulto, especialmente pela dedicação do próprio autor em relação a esses livros.

A coleção do *Sítio* é composta de 23 livros, que foram lançados aos poucos, entre os anos de 1921 a 1947, e que podem ser divididos livremente em três temáticas: paradidáticos, adaptações e ficções. Essa divisão seria somente uma forma de classificar os livros da coleção, para fins explicativos, mas que não deve ser levada totalmente à risca, já que, no fim das contas, todos esses livros possuem narrativas fictícias.

Neste trabalho, foram escolhidos para serem analisados os sete títulos da categoria de ficções (*O Saci; Reinações de Narizinho; Caçadas de Pedrinho; Memórias da Emília; O Picapau Amarelo; A reforma da natureza; A chave do tamanho*), pois são os que mais se aproximam da leitura exclusiva por prazer, se distanciando de objetivos estritamente didáticos ou informativos. Além disso, em termos de projeto gráfico, esses livros representariam o restante da coleção, já que, normalmente, livros de uma mesma coleção costumam possuir uma unidade estética.

Todos os livros são ilustrados, desde a época em que foram lançados. No entanto, em uma primeira observação dos livros, seguindo a classificação feita por Sophie Van Der Linden (2011, p. 24), acredita-se se tratar de livros com ilustração, e não de livros ilustrados, devido à predominância do texto na narrativa em relação às imagens. Hipótese esta que será testada no capítulo 4, sobre a análise dos livros.

Os livros de Lobato sofreram inúmeras reformulações ao longo dos anos, tendo, inclusive, trocado de editora diversas vezes, passando pelas editoras do próprio Lobato, pela Companhia Editora Nacional, pela Brasiliense e, mais recentemente, pela Editora Globo. O estilo das ilustrações e a caracterização dos personagens foram alterados diversas vezes ao

longo das edições, devido, principalmente, à mudança de ilustradores nas diferentes versões dos livros do *Sítio*. E, é provável que ainda continuem sendo alterados, já que os livros de Lobato entram em domínio público em 2018, o que possibilitará o seu lançamento pelas mais diversas editoras.

É interessante observar que, apesar de Monteiro Lobato ser um escritor brasileiro muito lido por diversas gerações, ainda se sentiu a necessidade de adequação do projeto gráfico à atual realidade, fato que não ocorreu com o texto, que permanece o mesmo desde 1947, data do lançamento das *Obras completas* de Monteiro Lobato pela Editora Brasiliense. Reflexo da importância do tema foi a disputa judicial, que durou anos, entre os herdeiros de Lobato e a Brasiliense, em relação à atualização e à modernização da estética dos livros.

> A família de Lobato acusa a Brasiliense de ter "negligenciado" a obra, que não passou por processos de modernização e apresenta edições "pobres", com ilustrações em preto-e-branco. Já a editora afirma que foram os herdeiros que barraram qualquer tentativa de atualizar as edições. (MATTOS, 2006)

Sem entrar no mérito de quem está ou não correto, essa disputa serve para ilustrar o quanto o tema é importante para a família do autor e para a editora encarregada de publicar seus livros, assim como para os leitores que entrarão em contato com as obras.

O próprio Monteiro Lobato já atentava para a apresentação visual de seus livros (CAMARGO, 2009, p. 35). Segundo Chico Homem de Melo e Elaine Ramos (2011, p. 96), autores do livro *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, a preocupação de Lobato "com a qualidade gráfica das obras que produziu fez dele um personagem relevante também para o design".

A obra de Lobato foi escolhida para ser estudada, pois possui importante papel na literatura brasileira, fazendo parte da construção do imaginário de nossa sociedade (PENTEADO, 2011, p. 31). Ela é bastante pesquisada, porém, na maioria dos casos, do ponto de vista textual, existindo ainda pouca bibliografia sobre a análise de sua comunicação visual como um todo.

Devido a seu grande sucesso, desde seu lançamento aos dias atuais, seus livros foram bastante lidos pela população brasileira e são lidos até hoje. Inclusive, na já mencionada pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (FAILLA, 2012, p. 291), feita com a população brasileira em 2007 e em 2011, Lobato apareceu, duas vezes consecutivas, em primeiro lugar, como o escritor brasileiro mais admirado pelos leitores. E a coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* ficou em quarto lugar, na pesquisa de 2011, como o livro mais marcante citado pelos leitores (atrás somente da *Bíblia*, *A cabana* e *Ágape*).

Como observou José Roberto Whitaker Penteado (2011, p. 299), em seu estudo sobre a influência da obra de Lobato na sociedade brasileira, "a qualidade e a profundidade das respostas obtidas atestam uma influência inegável da leitura feita na juventude sobre o segmento escolhido da população". Ou seja, de acordo com o estudo feito por ele, a obra de Lobato influenciou de forma significativa o pensamento de uma parcela da população brasileira que leu seus livros na juventude, sendo, portanto, bastante relevante para a nossa sociedade.

Metodologia

Como metodologia, foi feita primeiramente uma pesquisa bibliográfica, com uma revisão de literatura a respeito do tema, com o objetivo de criar uma base de conhecimento e de ter uma perspectiva histórica e cultural sobre o assunto. Pesquisa esta que durou até o final do trabalho, já que "a revisão de literatura acompanha o trabalho acadêmico desde a sua concepção até sua conclusão" (STUMPF, 2012, p. 54).

Foram utilizadas como referências principais as obras de Roger Chartier, Michel Foucault, Roland Barthes, Adrian Johns, Umberto Eco, Jean Marie Goulemot, Henry Jenkins, Jay David Bolter, Richard Grusin, para a discussão teórica do trabalho. As obras de Laurence Hallewell, Aníbal Bragança, Márcia Mello, Chico Homem de Melo, Elaine Ramos, Leonardo Arroyo, Antonio Hohlfeldt, Marisa Lajolo, João Luís Ceccantini, Carmen Lucia de Azevedo, Marcia Camargos, Vladmir Sacchetta, para a contextualização histórica do trabalho. As obras de Emanuel Araújo, Alan Powers, Sophie Van Der Linden, Guto Lins, Robert Bringhurst, Ellen Lupton, Jennifer Cole Phillips, Simon Garfield, Friedrich Forssman, Hans Peter Willberg, Andrew Haslam, Claudia Mendes, Letícia Rumjanek, Daniel Lourenço, Barbara Necyk, Thaís Sehn, sobre a materialidade dos livros infantojuvenis, tanto impressos quanto digitais. Além de outras referências que surgiram ao longo do trabalho.

Foi feito também um estudo dos livros em questão, levando em consideração aspectos estéticos, materiais e estruturais, através de uma análise comparativa entre as quatro edições estudadas: anos 1940 x anos 1980 x anos 2000 (impresso e digital). Para os livros impressos, foram levados em consideração os seguintes critérios, em relação aos seus projetos gráficos: capa, formato, tipografia, diagramação, ilustrações, cor, papel, acabamento, entre outros fatores que surgiram ao longo do processo de análise. Para os livros digitais, além das

características já mencionadas nos impressos (com exceção de algumas que não se aplicam), levou-se em consideração os suportes de leitura, os formatos de arquivos e alguns elementos que podem ser encontrados em livros desse tipo, como música, narração, vídeos, jogos, etc. O objetivo dessa análise foi identificar as transformações pelas quais os livros passaram com as reformulações gráficas em questão.

Além disso, foi feita também uma investigação com o objetivo de compreender quais são as práticas discursivas presentes na parte visual dos livros, identificando quais protocolos de leitura são utilizados pelas editoras para se comunicar com os seus leitores. Segundo Roger Chartier (2011, p. 20), os produtores (autores, editoras, designers) configuram seus livros com protocolos de leitura, que vão se comunicar com um determinado tipo de leitor, de acordo com sua faixa etária e condição social, entre outros fatores. Dessa forma, os protocolos de leitura seriam a maneira como o texto foi escrito, mas também os elementos dos projetos gráficos e digitais presentes nos livros. Através da análise desses protocolos, portanto, seria possível se chegar a uma conclusão (ou a uma hipótese aproximada) sobre o tipo de leitor que se pretendia atingir inicialmente.

Além da pesquisa bibliográfica e da análise comparativa, foi realizada uma entrevista qualitativa (GASKELL; BAUER, 2012, p. 64) com uma das profissionais que trabalham atualmente com os livros da coleção infantojuvenil de Lobato na Editora Globo. O objetivo da entrevista foi conhecer o ponto de vista da editora em relação ao trabalho de reformulação gráfica dos livros e seus motivos para a tomada de determinadas decisões em relação aos projetos. Como explica Gaskell,

> A entrevista qualitativa [...] fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos. (GASKELL, 2012, p. 65)

Este trabalho é uma continuação de um estudo que vem sendo desenvolvido desde a graduação, sobre a relação entre a materialidade dos livros e a comunicação entre autores, editoras e leitores. No primeiro estudo (ALMEIDA, 2011) foi feita uma revisão bibliográfica sobre a relação entre o projeto gráfico dos livros e o interesse pela leitura na infância. Agora, no mestrado, se propõe o estudo das modificações estéticas que podem ocorrer nos projetos dos livros, em decorrência do contexto tecnológico, social e cultural em constante transformação.

Estrutura do trabalho

O presente trabalho inicia com uma contextualização teórica acerca do processo editorial, discutindo questões referentes aos atores que atuam nesse processo (autor, editora, leitor e contexto), com o objetivo de explicar a visão desta pesquisa sobre o assunto e a influência que estes conceitos terão na análise dos livros de Lobato.

No segundo capítulo, é feita uma contextualização histórica, importante para a localização espaço-temporal dos livros estudados neste trabalho e para a compreensão de determinados aspectos em relação aos projetos das diferentes edições dos livros de Lobato. O capítulo faz um panorama geral sobre o tema da literatura infantojuvenil no Brasil e no mundo, sem a intenção, no entanto, de abordar toda a história relativa ao assunto, mas focar em alguns aspectos pontuais relevantes para este trabalho. Inicia-se o panorama com a fase pré-imprensa no Brasil, passando pelos anos em que Monteiro Lobato trabalhou como autor e editor; é abordado também o surgimento da literatura infantojuvenil no mundo e, posteriormente, no Brasil, passando pelo seu desenvolvimento ao longo dos anos e chegando aos dias atuais.

No terceiro capítulo, é feita uma explicação acerca dos elementos presentes na materialidade dos livros (tema essencial para esta pesquisa), tanto nos impressos, quanto nos digitais, relacionando tais elementos com livros especificamente voltados para o público infantojuvenil. O capítulo é dividido em duas grandes partes. A primeira trata dos elementos presentes nos projetos gráficos dos livros impressos, focando especificamente nos seguintes fatores: capa, formato, tipografia, diagramação, ilustrações, cor, papel e acabamento. E a segunda trata das especificidades dos livros digitais, nos diferentes suportes de leitura e variados formatos de arquivo, observando os elementos que podem ser acrescentados a esses livros, além dos já presentes nos impressos, como música de fundo, narração, efeitos sonoros, vídeos, animações nas ilustrações, jogos, entre outros.

Para finalizar, o quarto capítulo é focado especificamente na coleção do *Sítio do Picapau Amarelo*. O capítulo inicia com uma breve contextualização histórica sobre a coleção do *Sítio*, passando, posteriormente, para a análise dos livros em si.

1 **CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA**

Partindo do pressuposto de que o processo editorial consiste, entre outros fatores, na comunicação entre, autores, editoras e leitores, em um determinado contexto sociocultural, e que essa troca de informações pode resultar, de certa forma, em uma autoria coletiva entre as três partes envolvidas (pois estas participam, direta ou indiretamente, da produção dos livros), será feita, neste capítulo, uma breve discussão acerca do tema, com o objetivo de compreender melhor como esse processo ocorre e de relacioná-lo com o processo editorial como um todo. Dessa forma, busca-se compreender o papel exercido por cada ator (no caso, escritor e/ou ilustrador, editora e público) na configuração final do objeto livro – incluindo aí, o projeto gráfico, que também faz parte desse processo comunicacional, pois integra a narrativa do livro, junto com o texto.

Esse panorama contribuirá para a análise dos livros que será feita mais adiante (no quarto capítulo), pois ajudará a compreender a relação entre a materialidade dos livros (estudada no terceiro capitulo) e a intensa troca de informações que ocorre entre os atores do universo da Produção Editorial (estudada neste capítulo). Em outras palavras, é importante saber quem faz o que (e em qual contexto), antes de poder analisar os produtos de seus trabalhos.

Este capítulo foi dividido em quatro partes (a questão do autor; a questão da editora; a questão do leitor; a questão do contexto), com uma intenção didática, mas as quatro divisões são geralmente bastante interligadas na prática e na teoria.

1.1 **A questão do autor**

A autoria é uma questão extensamente debatida, devido a sua complexidade, e também bastante polêmica, como refletem as inúmeras discussões sobre copyright, copyleft, pirataria, entre outros. É um assunto cada vez mais presente, principalmente com o crescente uso das tecnologias digitais, que, de certa forma, facilitaram as apropriações e o compartilhamento de informações por parte dos usuários. No entanto, apesar de ser historicamente recente, esse tema não surgiu com o advento do digital (JOHNS, 2009, p. 6). O conceito de pirataria intelectual (derivado do conceito de propriedade intelectual), por exemplo, deve sua origem às

transformações culturais que se seguiram ao surgimento da prensa de Gutenberg, como demonstrou Adrian Johns, em seu livro *Piracy* (2009). Fato este que explicita a relação do tema com a área de Produção Editorial. "Pirataria e propriedade literária se originaram como fenômenos da prensa. E ambos permaneceriam profundamente entrelaçados com os destinos da prensa até novas mídias começarem a proliferar por volta de 1900"[2] (JOHNS, 2009, p. 11, tradução nossa).

Michel Foucault discute a questão da autoria em sua palestra intitulada *O que é um autor?*. Segundo ele, durante muito tempo, os textos em geral foram anônimos e, simplesmente, não se questionava sua autoria. Atualmente, no entanto, é quase impossível imaginar um texto publicado por uma editora de forma anônima. Sempre se questiona a identidade de quem escreve. "E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma." (FOUCAULT, 2009, p. 276)

Segundo Foucault, os textos deixaram de ser anônimos, passando a ter uma autoria explícita, a partir do momento em que os discursos se tornaram transgressores. Dessa forma, se teria o nome de uma pessoa passível de sofrer punição por seus escritos, caso necessário. Como o próprio Foucault explica,

> O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem. (...) E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. – ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX –, é nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o *status* que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade. (FOUCAULT, 2009, p. 275)

A autoria, segundo ele, seria então uma forma de coibição de determinados discursos e de punição para seus autores. Mas, ao mesmo tempo, seria também um bem, um produto, algo que os autores poderiam vender e se beneficiar financeiramente e socialmente (*status*) com isso. É como se ocorresse uma compensação social: a exposição da identidade do autor *versus* os benefícios que este receberia por isso.

---

[2] O texto em língua estrangeira é: "Piracy and literary property both originated as phenomena of the press. And both would remain deeply entwined with the fortunes of print until new media began to proliferate around 1900".

Aos poucos, criaram-se leis de propriedade intelectual, para regular a questão: estabeleceram-se direitos para os autores dos textos e também punições caso ocorressem violações a esses direitos. Ou seja, se criminalizaram os discursos ao mesmo tempo em que os inseriram nas práticas capitalistas vigentes.

Mas o que é de fato um autor? – questiona-se Foucault. Não é uma questão tão simples de responder, visto que nem todo escrito possui uma identificação de autoria, apesar de normalmente se supor que esta está sempre presente. Como explica Chartier,

> Em todos os casos, supõe-se uma relação originária e indestrutível entre a obra e seu autor. Ora, uma ligação como essa não é universal nem imediata, pois, se todos os textos foram realmente escritos ou pronunciados por alguém, nem por isso todos são atribuídos ao nome de uma pessoa. O reconhecimento desse fato justificava a pergunta feita por Foucault em 1969 e retomada em a *Ordem do discurso*: "O que é um autor?". (CHARTIER, 2010, p. 17)

O fato de nem todos os textos possuírem autoria se explicaria pelo conceito de Foucault de "função autor". Para ele, mesmo se forem providos de assinaturas, de fiadores, de redatores, etc., nem todos os textos são providos da função autor. Os textos devem ter, portanto, determinadas características de funcionamento e de circulação para serem considerados como providos de autoria.

> (...) há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2009, p. 274)

Roger Chartier, em seu texto *Escutar os mortos com os olhos* (2010), diz que a resposta de Foucault, "que considera o autor como um dos dispositivos para pôr ordem na preocupante proliferação dos discursos" (CHARTIER, 2010, p. 17) não esgota a pergunta "O que é um autor?". Mas, como o próprio Foucault diz na palestra, ele não pretende de fato esgotar o assunto, e sim, promover uma discussão inicial que poderia levar a muitas outras questões e respostas.

Em *A morte do autor* (1988), Roland Barthes sugere que o autor, no fim das contas, não é quem dá sentido ao texto, mas sim o leitor. O autor pode o ter escrito, mas ele não é dono de seu significado, já que o texto pode possuir muitas interpretações.

> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (...) o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais

> original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas (...). (BARTHES, 1988, p. 68-69)

O leitor, portanto, seria também produtor de sentido, além de mero interpretador do texto, já que, com sua bagagem cultural, ele acrescentaria, direta ou indiretamente, informações à interpretação do texto, que não necessariamente estavam lá quando o autor o escreveu. E nesse momento, ocorreria a criação, a produção de sentido por parte do leitor. Dessa forma, mesmo que o autor queira fechar o significado de seu texto, indicando uma correta interpretação para ele, nem sempre esse significado vai ser fechado, já que o leitor muitas vezes poderá produzir sentidos que não existiam antes no texto.

Não existiria mais, portanto, a figura do Autor-Deus, dono de um sentido único. E decifrar um texto passaria a ser uma tarefa em vão, já que "dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura" (BARTHES, 1988, p. 69).

Chartier, em seu mesmo texto já citado, também não concorda plenamente com Barthes sobre o fato de o leitor ser o mestre do sentido, já que para ele é importante também

> compreender como as apropriações singulares e inventivas dos leitores, dos auditores ou dos espectadores dependem, a uma só vez, dos efeitos de sentido visados pelos textos, dos usos e significações impostos pelas formas de sua publicação, e das competências e expectativas que comandam a relação que cada comunidade de interpretação mantém com a cultura escrita. (CHARTIER, 2010, p. 26)

Ou seja, dizer que o autor é o mestre do sentido ou, subverter essa lógica (como fez Barthes) e, dizer que o mestre do sentido é de fato o leitor, não é suficiente para dar conta da questão. É necessário levar em consideração os seguintes fatores: o autor, o leitor, a editora e o contexto cultural.

Segundo Chartier, para se compreender, de forma mais ampla o sentido de um texto é necessário que se estude, portanto: quais são as intenções do autor ao escrever seu texto (qual é o tipo leitor visado, quais são as ideias e os sentidos que quis transmitir a seus leitores e como que ele fez isso); quais foram as modificações feitas no texto original do autor pela editora (copidesque, revisões, escolha da composição dos elementos na página, capa, etc.); quais foram os usos e as interpretações feitas pelos leitores do que estava no livro; e qual foi o contexto cultural e social em que isso tudo ocorreu.

Seria possível, portanto, pensar em uma autoria coletiva entre autor, leitor e editora para a construção do significado da narrativa contida nos livros, já que o sentido dos textos não se fecha em nenhum dos três elementos, mas na junção de todos eles. Podendo ser

formados, claro, diferentes significados para o mesmo texto, dependendo dos atores envolvidos no processo.

Cabe ressaltar aqui que estão sendo utilizadas principalmente as palavras “textos” e “escritos”, mas que se incluem aí também as imagens e os elementos gráficos presentes nos livros, que também são passíveis de interpretações e significações.

1.2 **A questão da editora**

Roger Chartier, em seu livro *Práticas de Leitura* (2011), explica que existem protocolos de leitura em cada livro, que indicam o tipo de leitor que se pretende atingir com uma publicação. Sejam eles provenientes do autor ou da editora, esses protocolos indicariam um “leitor ideal” com o qual se tem a intenção de estabelecer uma comunicação.

> (...) Chartier propõe descobrir nos próprios textos a permanência de certos índices da antiga pragmática que os suscitara. E os vestígios privilegiados, aí, aqueles para os quais tem mais faro, são aqueles a que se refere como “protocolos de leitura”, basicamente de dois tipos, ambos importantes para a reconstituição dessas atitudes antigas das práticas do ato de ler. O primeiro remonta aos elementos que determinado autor dissemina pelo texto de modo a assegurar, ou ao menos indicar, a correta interpretação que se deveria dar a ele. Em outros termos, poder-se-ia dizer que tais protocolos de leitura inscrevem no texto a imagem de um “leitor ideal”, cuja competência adequada decodificaria o sentido preciso com que o autor pretendeu escrevê-lo. (...) Outro tipo de protocolo de leitura que interessa a Chartier é o que se produz na própria matéria tipográfica, em geral de responsabilidade do editor, de modo a favorecer certa extensão da leitura e a caracterizar o seu “leitor ideal”, que não precisa assemelhar-se àquele originalmente suposto pelo autor. (PÉCORA, 2011, p. 10-11)

Dessa forma, como se pode perceber pela citação acima, existem dois tipos de protocolos de leitura para Chartier: o do autor e o da editora. O do autor consiste nos elementos que este coloca no texto (e/ou nas ilustrações, se for um autor-ilustrador), intencionalmente ou não, para se comunicar com a subjetividade de seus leitores e para se fazer compreender, ou seja, para indicar uma determinada interpretação para o seu texto. O da editora consiste em elementos colocados no livro (na forma e no conteúdo), para deixá-lo em um formato editorial aceitável pelo público e atraente ao seu leitor final. É importante ressaltar, que o “leitor ideal” do autor nem sempre vai ser o mesmo do da editora, o que pode resultar em mudanças que o autor não necessariamente tinha previsto para seu livro.

No entanto, para se compreender melhor como atua o segundo tipo de protocolo de leitura, cabe aqui uma breve explicação, que será aprofundada no capítulo 3, de como

costuma ocorrer o trabalho de uma editora. Ao contrário do que se possa imaginar, os livros não costumam ser publicados exatamente da forma como os autores os escreveram originalmente[3]. Existe, entre o autor e o leitor final, um longo processo de preparação para a publicação. Tal processo pode variar de editora para editora, mas ele geralmente segue algumas fases-padrão no mercado editorial.

O trabalho de uma editora consistiria, portanto, em fazer determinadas alterações, remoções e/ou acréscimos nos chamados originais dos livros (o material produzido pelo autor), tanto no texto quanto na parte visual, para deixá-los normalizados[4], atraentes esteticamente, confortáveis de ler e em conformidade com os gostos dos leitores (ARAÚJO, 2008, p. 55 e 277). Ou seja, para deixá-los sem erros (ARAÚJO, 2008, p. 264) e de acordo com a preferência de um determinado público-alvo (APÊNDICE B, pergunta 2), que, no fim das contas, será o comprador e/ou o leitor dos livros.

Portanto, ao se receber o texto de um autor, geralmente, é determinado o tipo de público com o qual se pretende comunicar e são definidos os procedimentos para tal. Posteriormente, o texto vai passar por uma preparação – que pode ser um copidesque se for um texto nacional ou uma tradução, com uma revisão de tradução, se for estrangeiro (APÊNDICE B, pergunta 1) –, durante a qual os escritos do autor poderão sofrer algumas transformações, seja para corrigir erros, seja para padronizá-los de acordo com as normas da editora[5], ou para transformar a linguagem em mais fluente, mais simples ou mais rebuscada, dependendo do público visado. O editor, inclusive, pode sugerir alterações que irão reestruturar a obra do autor, como inversão de posição de capítulos ou inserção de algum conteúdo novo, que não estava no livro originalmente (APÊNDICE B, pergunta 5). Nesse

[3] Com exceção dos casos de *self-publishing* (autopublicação), quando o autor publica sua própria obra sem a intermediação de uma editora, uma atividade que tem se popularizado com o surgimento e o barateamento das novas tecnologias digitais.

[4] De acordo com as normas gramaticais da língua portuguesa, com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e com os padrões da própria editora.

[5] Algumas editoras têm um manual de redação e estilo, que prevê algumas situações em que pode ocorrer discrepância na forma de apresentação do texto. Por exemplo, pode acontecer de existir mais de uma forma correta na língua portuguesa e a editora, em seu manual, expressará sua preferência por uma dessas formas. Esses manuais normalmente não são publicados e circulam de forma interna no mercado editorial, entre os profissionais envolvidos na produção do livro. As editoras que não possuem um manual próprio podem seguir outros manuais já existentes, como o da Folha de S. Paulo, o do Estadão ou os de outras editoras. Um exemplo de manual bem completo é o da editora Companhia das Letras, de 2012, que possui mais de duzentas páginas sobre o assunto. Além do manual de texto, existem também editoras que possuem um manual de apresentação gráfica para seus livros, como o manual da editora Zahar, voltado para os profissionais de design que irão trabalhar com seus livros, e que pode ser encontrado em seu site (http://www.zahar.com.br/apresentacao/manual-de-identidade).

processo, geralmente, ocorre uma intensa comunicação com o autor do livro, pois não se deseja que ele fique insatisfeito com as mudanças feitas (APÊNDICE B, pergunta 5).

Além da preparação do texto, o livro vai passar também por um estudo de cálculo de custos e por uma fase de definição de projeto gráfico e dos elementos visuais que estarão presentes nos exemplares (APÊNDICE B, pergunta 1). Nesse momento, ficam bastante evidentes os protocolos de leitura que serão definidos pela editora.

> Com efeito, todo autor, todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura. Que seja explicitamente afirmada pelo escritor ou produzida mecanicamente pela maquinaria do texto, inscrita na letra da obra como também nos dispositivos de sua impressão, o protocolo da leitura define quais devem ser a interpretação correta e o uso adequado do texto, ao mesmo tempo em que esboça seu leitor ideal. Deste último, autores e editores têm sempre uma clara representação: são as competências que supõem nele que guiam seu trabalho de escrita e de edição; são os pensamentos e as condutas que desejam nele que fundam seus esforços e efeitos de persuasão. (CHARTIER, 2011, p. 20)

Nessa fase, portanto, serão tomadas algumas decisões editoriais que determinarão o público ao qual o livro será voltado. A capa, por exemplo, é um dos primeiros elementos com o qual o leitor tem contato e é, muitas vezes, o que define se ele vai tirar o livro da estante em uma livraria ou não[6]. Por isso, é um item bastante pensado pelas editoras (APÊNDICE B, perguntas 3 e 4).

Se a editora fizer um livro grande, caro e de capa dura, é possível que se esteja em busca de um leitor de classe mais alta ou de um colecionador de livros, por exemplo. Se for um livro com poucas páginas ou em formato de bolso, que costuma ter um custo de produção mais baixo e, consequentemente, um preço de capa menor, pode-se estar em busca de um leitor com uma renda um pouco mais baixa ou de um leitor que preze pela portabilidade do livro, necessitando carregá-lo para lugares diversos. Se o livro for muito ilustrado, com pouco texto e com uma fonte em tamanho grande, há chances de ele ser voltado para o público infantil (apesar de não excluir o público adulto). Livros somente textuais costumam visar um leitor com um pouco mais de idade (juvenil ou adulto) ou com uma maior experiência de leitura (LINS, 2003, p. 45). E assim por diante.

Esses são somente alguns dos exemplos de como as decisões tomadas nesse momento podem transformar completamente o tipo de leitor visado pelo autor ou inicialmente pela própria editora. É importante ressaltar que os elementos gráficos também interferem, alguns mais, outros menos, na maneira pela qual o leitor apreende as informações presentes nos

[6] Na pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil 3* (FAILLA, 2012, p. 286), a capa do livro é apontada como o quinto fator que mais influencia na escolha de um livro pelos leitores entrevistados, depois do tema, do título, da indicação de outras pessoas e do autor.

livros. Uma página com muito texto e com uma fonte pequena provavelmente será lida mais lentamente e de forma mais cansativa do que uma página mais dinâmica, com imagens ou outros elementos visuais. São leituras diferentes, não sendo necessariamente melhor ou pior, mas visando outro tipo de leitor. O livro com menos texto e fonte maior pode ser, por exemplo, voltado para um leitor recém-alfabetizado ou que não esteja tão acostumado a grandes quantidades de texto (MENDES, 2010, p. 29).

Depois de diagramado, já estando com texto e imagem organizados na página, o livro passa por algumas revisões tipográficas, com o objetivo de não deixar passar nenhum erro (APÊNDICE B, pergunta 1). E, em uma última fase, o livro vai para o processo de impressão, no qual serão aplicadas de forma material todas as características que foram definidas para ele (APÊNDICE B, pergunta 1). Isto é, o objeto livro sairá da gráfica, pronto para, agora sim, os leitores finais (ARAÚJO, 2008, p. 493).

É possível, portanto, estudando as características gráficas e materiais dos livros, determinar quais protocolos de leitura foram utilizados pelas editoras e saber, na medida do possível, com qual objetivo e com qual tipo de leitor em mente esse processo foi realizado. Dessa forma, segundo Chartier, "o estudo das impressões deve ser conduzido com atenção, porque examina um material em que a organização tipográfica traduz, claramente, uma intenção editorial." (CHARTIER, 2011, p. 99)

Pode-se perceber, então, que a editora também possui certo papel de autoria na produção dos livros, já que ela também interfere nas formas de comunicação dos textos com os leitores.

Nem sempre se sabe a grande presença que as editoras possuem no processo de produção dos livros. Em grande parte, isso se deve ao fato de que, de certa forma, a invisibilidade da editora se reflete na qualidade de seu trabalho. Ou seja, se o trabalho da editora for bom, ele vai passar despercebido pelo leitor, que não vai notar erros ou falhas nos livros. Ela possui, portanto, um objetivo um tanto quanto paradoxal: tenta fazer-se notar pela sua qualidade, mas, se esta for realmente boa, o público em geral não irá percebê-la (MENDES, 2010, p. 31).

Chartier, no entanto, alerta para a importância de se estudar além do âmbito autor/leitor, para não limitar o enfoque do estudo (CHARTIER, 2011, p. 99).

No caso dos livros de Monteiro Lobato, a questão editorial é muito importante, considerando o fato de que Lobato, além de ser escritor, era também editor e se preocupava com o aspecto estético e material de seus livros (CECCANTINI, 2009, p. 77). Na folha de rosto de seu primeiro livro infantil, *A menina do narizinho arrebitado* (1920), lançado pela

própria editora de Lobato, por exemplo, está escrito em destaque os dizeres: "livro de figuras por Monteiro Lobato com desenhos de Voltolino". O termo "livro de figuras" e o fato do nome de Voltolino, importante ilustrador da época, aparecer quase com o mesmo destaque do nome de Lobato demonstraria uma valorização da ilustração por parte do autor-editor (CAMARGO, 2009, p. 44). Segundo João Luís Ceccantini,

> Certamente esse zelo de Lobato com a materialidade do livro está associado não apenas a sua concepção do livro como mercadoria, mas também aos interesses que o escritor sempre manifestou pelo universo das artes plásticas, tendo mesmo sonhado, na juventude, dedicar-se a essa atividade como profissão, no que foi impedido por seu avô, que o obrigou a cursar Direito. (CECCANTINI, 2009, p. 77).

Apesar dessa mesma valorização do ilustrador não aparecer em todos os seus livros, esse não era o único aspecto que preocupava Lobato em suas publicações. Ele chegou a importar tipos novos e modernos para melhorar a diagramação de seus livros, além de investir em outros aspectos da apresentação gráfica, como uma melhor qualidade de papel (HALLEWELL, 2005, p. 327-328) e a substituição das capas somente tipográficas pelas capas desenhadas (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 67), como será visto no capítulo 2. Segundo o próprio Lobato, "os balcões das livrarias encheram-se de livros com capas berrantes, vivamente coloridas, em contraste com a monotonia das eternas capas amarelas das brochuras francesas" (LOBATO *apud* AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 67).

1.3 **A questão do leitor**

A questão do leitor também é bastante debatida na atualidade, já que é importante saber como os leitores utilizam os livros e que apropriações fazem desses objetos.

> (...) a história de um livro evidentemente não termina com a sua criação. De que forma ele é depois utilizado, por quem, em que circunstâncias e com que efeitos, todas são questões igualmente complexas. Cada uma é merecedora de atenção a sua própria maneira. Então, um livro impresso pode ser visto como um nexo que faz a conjunção de uma ampla gama de universos de trabalho.[7] (JOHNS, 1998, p. 3, tradução nossa)

[7] O texto em língua estrangeira é: "(…) the story of a book evidently does not end with its creation. How it is then put to use, by whom, in what circumstances, and to what effect are all equally complex issues. Each is worthy of attention in its own right. So a printed book can be seen as a nexus conjoining a wide range of worlds of work".

Até o momento, no presente capítulo, foram discutidos os papéis do autor e da editora, ambos produtores de livros. Porém, é importante também analisar a questão do ponto de vista da recepção. Existem vários estudos de recepção, com objetivos e objetos variados, que pesquisam as maneiras pelas quais os leitores fazem uso dos livros.

Estudos sobre a recepção dos livros didáticos e paradidáticos nas escolas; sobre os usos dos livros de literatura infantojuvenil como forma de entretenimento; sobre as apropriações de *best sellers* pelos fãs (*fan fictions*); sobre a recepção de livros de autoajuda por pacientes psiquiátricos; sobre um gênero literário específico em uma determinada classe social; entre outros. Esses são alguns dos exemplos de estudos do tipo que podem ser feitos no campo da Produção Editorial. E existem inúmeras outras opções de pesquisa ainda não exploradas.

Muitas vezes, o propósito do estudo pode ser principalmente teórico, porém, existem também pesquisas que objetivam mapear práticas de leitura para saber o que produzir posteriormente para esses leitores (os chamados estudos de mercado). O que é, de certa forma, interessante, pois os consumidores acabam indicando as formas posteriores de produção. Se, como apontou Barthes, o leitor é produtor de sentido, já que o significado do texto só se fecharia por completo no momento da interpretação, ele é também parte importante da autoria dos livros, já que estes são produzidos com os leitores em mente. Este aspecto é importante para esta pesquisa, já que reflete as intenções de comunicação de autor e editora com seus leitores antes mesmo do momento da produção. Além de indicar também uma das formas dos leitores se comunicarem com os produtores em questão.

Monteiro Lobato, inclusive, levava a sério a opinião de seus leitores. Ele se correspondia com eles por meio de cartas e, muitas vezes, aceitava sugestões de modificações e inclusões em seus livros. Um bom exemplo da força dos leitores em suas obras é encontrado no livro *A reforma da natureza*, que inclui uma nova personagem, denominada Rã (pseudônimo da leitora), em homenagem a uma leitora de 11 anos que o escrevia assiduamente (ABREU, 2009, p. 444).

Além da homenagem, muitas de suas sugestões foram incorporadas à narrativa do livro em si, como pode ser observado em uma das cartas que a leitora escreveu a Lobato:

> Caro Lobato:
> Emília, a sapeca da Emília, gostou de minhas modificações? Ótimo! Já arranjei outra: podemos modificar também o descarado do Rabicó. No focinho êle levará um certo aparelho de minha invenção, um pouco parecido com uma ratoeira que lhe dará um "liscabão" daqueles, toda vez que êle fôr fossar minhocas ou roubar cocadas. As pernas serão trocadas por umas de tartaruga bem lesma, para impedi-lo de "desaparecer veloz pela fímbria do horizonte" quando merecer um bom ponta-pé

> pedriniano. O rabinho, para ficar mais chique, pode ser feito o de um cachorrinho lúlú, dos bem frisadinhos (CECCANTINI; LAJOLO (orgs.), 2009, p. 445).

Através desse exemplo, pode-se perceber como o leitor pode se fazer presente em uma obra, antes mesmo de ela ser criada. O autor, no caso Lobato, incluiu uma personagem-leitora, que participa ativamente da história, além de ter também acrescentado muitas de suas sugestões criativas a respeito da narrativa.

Umberto Eco, em seu livro *Lector in fabula* (2011), trata da questão do leitor, ao apontar a existência de um leitor-modelo nos escritos narrativos, ou seja, um leitor imaginado pelo escritor ao fazer sua obra. Segundo ele, ao contrário da comunicação face a face, que pode ser complementada por gestos, entonação e outras forma de redundância e *feedback* (ECO, 2011, p. 39), os textos escritos geralmente têm lacunas passíveis de múltiplas interpretações por parte dos leitores.

Um texto, portanto, se distinguiria de outros tipos de expressão por sua incompletude, isto é, pelo fato de ser composto também pelo "não-dito" (ECO, 2011, p. 36). Como explica Eco,

> O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu (...). Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2011, p. 37)

Dessa forma, pelo fato de não ser possível colocar tudo em um material escrito, os autores contariam com os leitores, para complementar o significado de seus textos e interferir imaginativamente nos mesmos. Eles teriam, portanto, um tipo de leitor em mente ao escreverem suas narrativas, um leitor-modelo, já que necessitariam de alguém que tenha conhecimentos suficientes para compreender o que foi escrito e que tenha a capacidade de deduzir os "não-ditos" presentes no texto, ao interpretá-lo.

É sempre importante considerar a hipótese, contudo, da competência do destinatário não ser necessariamente a mesma do emitente (ECO, 2011, p. 38). Motivo pelo qual prever o leitor-modelo não significaria somente esperar que exista alguém com essas competências, mas também, muitas vezes, modificar o texto para construir esse leitor (ECO, 2011, p. 40). Ou seja, o autor pode inserir determinados elementos no texto para informar ao leitor da existência deles, ao invés de somente esperar que ele já conheça as referências não citadas explicitamente. O texto, portanto, "não apenas repousa numa competência, mas contribui para

produzi-la" (ECO, 2011, p. 40). Seria, então, uma forma de instruir o leitor e fazer com que ele chegue ao mesmo patamar de conhecimentos do autor em relação àquele texto.

Determinados autores escolhem seu leitor-modelo baseados em perspectivas sociológicas e estatísticas, dirigindo-se a leitores bem específicos (o chamado público-alvo), como, por exemplo, crianças, adolescentes, médicos, engenheiros, esportistas, etc. Dessa forma, eles procuram utilizar termos, referências e formas de expressão que, previsivelmente, o seu leitor possa compreender (ECO, 2011, p. 41). Essa estratégia, segundo Eco, geralmente funciona, até certo ponto. Mas também pode dar errado, por dois motivos: se o texto cair nas mãos do público-alvo errado ou se o seu público-alvo for "mal calculado" e não tiver os conhecimentos necessários para a interpretação daquele texto.

É importante ressaltar que os termos autor e leitor-modelo, para Eco, são estratégias textuais, e não, sujeitos individuais (ECO, 2011, p. 45). Portanto, o autor preveria seu leitor-modelo e se comunicaria com ele através de estratégias discursivas e, em contrapartida, os leitores também teriam um autor-modelo, isto é, um autor imaginado por eles ao lerem suas obras. E eles infeririam o autor-modelo justamente ao analisar as estratégias textuais utilizadas pelo escritor (ECO, 2011, p. 46).

Além de interpretar o texto do autor, os leitores também podem utilizar um livro de diversas formas, incluindo, formas de apropriação que o autor pode não ter previsto ao produzir seu livro, principalmente no caso do público infantil, que, certas vezes, acaba usando o livro como um brinquedo, além de (ou ao invés de) um objeto de leitura (LINS, 2003, p. 45).

É importante ressaltar, que apesar de se ter falado em leitor ideal ou leitor-modelo ao longo do texto – termos retirados dos livros de Chartier e de Eco, respectivamente –, não se trabalha aqui com a ideia de que todos os leitores são iguais. Cada um possui sua própria subjetividade e seu próprio processo cognitivo.

> (...) cada leitor possui uma maneira própria e subjetiva de colocar em prática o exercício da leitura. Mesmo podendo falar de hábitos e preferências comuns a uma época ou uma sociedade, cada pessoa, no sentido mais individual do termo, possui sua própria história da leitura (EL FAR, 2006, p. 65).

Seria possível, inclusive, falar em cognição distribuída, ao trabalhar com um grupo de leitores, por exemplo. Em um grupo de estudos sobre livros, em vez de ter uma só mente trabalhando ao dar significados e interpretações a um texto, se junta uma rede de interações para se chegar a uma compreensão coletiva do assunto estudado.

> Para muitas pessoas, cognição distribuída significa processos cognitivos que são distribuídos através de membros de um grupo social (Salomon, 1993). A questão fundamental aqui é de que maneira o processo cognitivo que normalmente associamos a uma mente individual pode ser implementado em um grupo de indivíduos?[8] (HUTCHINS, 2000, p. 2, tradução nossa)

É, portanto, a ideia de que com mais de uma mente trabalhando juntas se poderia chegar a resultados mais completos, complexos ou de uma maneira mais rápida. No entanto, segundo Edwin Hutchins (2000, p. 4, tradução nossa), "há amplas evidências de que propriedades cognitivas de um grupo podem diferir de propriedades cognitivas de membros do grupo. É importante manter isso em mente ao pensar sobre capacidades cognitivas humanas"[9]. Isto é, os membros de um determinado grupo podem possuir propriedades cognitivas diferenciadas, apesar de eles fazerem parte de um grupo, já que eles não são uma massa homogênea, mas seres individuais pensantes.

1.4 **A questão do contexto**

Além da questão da produção e da recepção, é importante também levar em consideração o contexto cultural dos leitores, assim como o do autor e o da editora, já que o ambiente onde vivem, as experiências que tiveram ao longo da vida, suas crenças e suas ideias também fazem parte de suas experiências com os livros e a leitura.

Jean Marie Goulemot (2011), em artigo intitulado *Da leitura como produção de sentidos*, reforça a importância do contexto (ou do "fora-do-texto", de acordo com a nomenclatura do autor), tanto para as práticas de leitura, como para a produção de textos. Segundo o autor, existem três fatores que definem a relação do leitor com o texto e, consequentemente, a produção de sentidos a partir de tal texto. São eles: a fisiologia, a história e a biblioteca. A primeira refere-se aos aspectos fisiológicos do próprio corpo humano em relação ao ato de ler. "Somos uma corpo leitor que cansa ou fica sonolento, que boceja, experimenta dores, formigamentos, sofre de cãibras" (GOULEMOT, 2011, p. 109). O ser

[8] O texto em língua estrangeira é: "For many people, distributed cognition means cognitive processes that are distributed across the members of a social group (Salomon, 1993). The fundamental question here is how the cognitive processes we normally associate with an individual mind can be implemented in a group of individuals?"

[9] O texto em língua estrangeira é: "There is ample evidence that the cognitive properties of a group can differ from the cognitive properties of the members of the group. It is important to keep this fact in mind when thinking about human cognitive capabilities."

humano, portanto, escolhe a posição em que fica mais confortável para ler. Mas, ao mesmo tempo, essa posição ou atitude em relação à leitura também pode ser socialmente "imposta", como nas leituras realizadas em ambientes públicos, por exemplo.

A história, o segundo fator mencionado por Goulemot, refere-se ao contexto cultural, político e social em que os leitores vivem. Ou seja, além dos aspectos pessoais, os aspectos coletivos também vão, de certa forma, influenciar na leitura que se fará do texto. Para exemplificar essa questão do contexto nas práticas de leitura, o autor cita dois exemplos de textos iguais, que foram lidos em épocas diferentes, gerando, consequentemente, reações diferentes por parte dos leitores. O primeiro exemplo diz respeito à representação teatral do texto *Tartufo*, de Molière, que, quando foi encenado recentemente em Paris, "provocou apenas debates estéticos ou morais", mas, quando o mesmo texto foi encenado nos anos 1970 em Madri (época da Opus Dei no poder), "desencadeou uma manifestação política e foi proibido" (GOULEMOT, 2011, p. 110).

O segundo exemplo foi extraído de uma situação que Goulemot viveu em sala de aula com seus alunos, em dois anos diferentes (1967 e 1969), quando discutia o texto *Educação sentimental*, de Gustave Flaubert. O autor descreve a experiência da seguinte forma:

> Em 1967, eu era um jovem assistente na Sorbonne (...). Devia explicar a *Educação sentimental* e, nutrido de um Barthes emergente que tinha ainda sabor de fruto proibido, pedi aos meus estudantes que determinassem as sequências a partir das quais eles, rapazes e moças desses anos, ricos em alguma cultura, compunham o sentido do romance. Suas análises orientavam o romance, de modo unânime, em direção a um único e mesmo efeito: os amores de um adolescente e de uma mulher madura. A *Educação sentimental*, ao acrescentar-se o drama, a crer neles, seria uma espécie de *Diabo no corpo*. Em março de 1969, a mesma experiência. Tudo havia mudado depois dos acordos de Grenelle, exceto os programas de licenciatura. Os estudantes compunham o sentido do romance a partir das sequências políticas. Frédéric era denunciado como burguês reacionário e fraco, que preferia os charmes da floresta de Fontainebleau, em galante companhia, à ação revolucionária. Destacavam o saque das Tulherias, a descrição da repressão de 1830, a sátira aos clubes, igualmente como tempos essenciais do romance. Estava esquecido o romance dos amores frustrados entre Frédéric Moreau e madame Arnoux! Essa foi a opção política diante dos acontecimentos de maio. Valorizações adversas articulavam-se a partir das mesmas sequências privilegiadas por todos. (GOULEMOT, 2011, p. 110-111)

Com o exemplo acima, percebe-se como, devido à conjuntura política e social dos respectivos anos, o mesmo texto foi lido coletivamente de uma forma, em um determinado ano, e de maneira diferente dois anos depois, após os acontecimentos de maio de 1968. O contexto cultural acabou, de certa forma, orientando a leitura que os alunos fizeram do texto de Flaubert.

Segundo Goulemot, além da conjuntura contemporânea aos leitores, a história de um povo (ou a "história mítica", como ele a denomina) também fará parte do processo de leitura.

Dessa forma, um texto que é lido na França de uma determinada maneira, talvez não seja lido no Brasil do mesmo jeito, devido à história e aos acontecimentos vividos pelo próprio país. No caso dos franceses, essa coletividade nacional seria formada, por exemplo, pela Revolução Francesa, pela Resistência, por Napoleão, por Joana D'Arc, etc. (GOULEMOT, 2011, p. 111). E, no caso brasileiro, poderíamos citar a Independência do Brasil, a Ditadura Militar, entre outros fatores.

É importante apontar também que a história cultural está presente tanto na leitura como na escrita (GOULEMOT, 2011, p. 112), já que essa história também faz parte da vida dos autores.

O último fator mencionado por Goulemot é a biblioteca, ou seja, o fato de qualquer leitura que se faça de um texto ser, de certo modo, uma leitura comparativa com os outros textos que o leitor já leu em sua vida. A biblioteca seria essa bagagem de leitura que o sujeito carrega consigo e que vai estar presente na leitura de textos futuros. "Ler será, portanto, fazer emergir a biblioteca vivida, quer dizer, a memória de leituras anteriores e de dados culturais" (GOULEMOT, 2011, p. 113). E, da mesma forma que a leitura é esse contato do livro atual com os livros passados, a escrita também o será, já que o autor também possui essa bagagem de leitura.

A biblioteca serviria, então, tanto para a formação da intertextualidade que vai fundamentar a leitura, quanto para a construção de sentido do texto por parte do leitor. Ou seja, o sentido daquele texto vai emergir a partir das articulações que o leitor fará com os outros textos que já leu no passado (GOULEMOT, 2011, p. 114). E, por esse motivo, a cada leitura, o texto que já foi lido anteriormente mudaria de sentido, já que seriam acrescentadas as novas leituras feitas nesse meio tempo (GOULEMOT, 2011, p. 116).

É interessante citar também a expectativa dos leitores em relação a livros vindos de determinadas casas editoriais, mencionadas por Goulemot em seu artigo. Segundo o autor, lemos os livros das editoras francesas Gallimard e Éditions de Minuit "diferentemente, o que significa que a reputação pública dessas casas editoriais prepara uma escuta: do severo ao razoável, do sério ao enfadonho, o sentido já está dado" (GOULEMOT, 2011, p. 113). Ou seja, já existe um "horizonte de expectativa" por parte do leitor antes mesmo dele começar a ler os livros. Ao pegar os livros dessas editoras, ele já espera uma leitura mais séria e intelectual.

Além da importância do contexto para a as práticas de leitura e de escrita, é importante falar também sobre o contexto histórico e cultural em que os livros analisados nesta

dissertação foram escritos. E também sobre o contexto de seus relançamentos posteriores. Esse assunto será abordado no próximo capítulo.

Como salientou Chartier, é importante atentar para o processo comunicacional como um todo, que, no caso deste trabalho, envolve autor, leitor, editora e o contexto cultural da época, mas que poderia envolver outros fatores, dependendo do assunto pesquisado.

Esta pesquisa focará na questão da editora, por uma questão metodológica, mas sempre levando em consideração a presença dos outros fatores integrantes no processo editorial como um todo.

2 **CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA**

Em seu livro *Cultura: um conceito antropológico* (1986), Roque de Barros Laraia explica como a cultura de um povo é importante para determinar o modo como os integrantes de sua população veem o mundo. O autor explica que muitos dos fatores que acreditamos ser genéticos ou geograficamente determinados, são, na verdade, produtos de nossa cultura e, por isso, influenciam em nosso comportamento e em nossa maneira de enxergar ou compreender determinadas situações. Dessa forma, "a cultura é uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas" (BENEDICT *apud* LARAIA, 1986, p. 67).

É por esse motivo que, muitas vezes, determinadas narrativas ou piadas fazem sentido e provocam risos em determinadas culturas, enquanto em outras não são compreendidas ou facilmente identificáveis (LARAIA, 1986, p. 69). O que vale para um espaço social não necessariamente vai valer para outro (BARBOSA, 2013, p. 14). Seguindo essa linha de raciocínio, o sentido de um texto, as formas de produção e de edição e as maneiras de apropriação de um livro pelos leitores nem sempre serão as mesmas em culturas ou em épocas diferentes. O contexto cultural vai interferir nessas formas de produção e de apropriação, às vezes sem as próprias pessoas perceberem.

Edward Tylor, o primeiro pensador a definir o conceito de cultura como utilizado atualmente, no sentido antropológico, diz que a cultura seria "este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade" (TYLOR *apud* LARAIA, 1986, p. 25). Dessa maneira, o comportamento dos indivíduos, seus hábitos e sua maneira de ver o mundo dependeriam de algo chamado endoculturação, isto é, da vivência e da educação das pessoas em meio a uma determinada cultura.

> Qualquer um dos leitores que quiser constatar, uma vez mais, a existência dessas diferenças não necessita retornar ao passado, nem mesmo empreender uma difícil viagem a um grupo indígena, localizado nos confins da floresta amazônica ou em uma distante ilha do Pacífico. Basta comparar os costumes de nossos contemporâneos que vivem no chamado mundo civilizado. Esta comparação pode começar pelo sentido do trânsito na Inglaterra, que segue a mão esquerda; pelos hábitos culinários franceses, onde rãs e *escargots* (capazes de causar repulsa a muitos povos) são considerados iguarias, até outros usos e costumes que chamam mais a atenção para as diferenças culturais. (LARAIA, 1986, p. 14-15)

Além dessas diferenças que podem ser facilmente observadas em culturas distintas, ocorrem também mudanças dentro de uma mesma cultura através dos tempos. Como explica

Laraia, a cultura possui um caráter dinâmico e, por isso, pode estar em constante transformação. Para exemplificar essa situação, o autor cita um exemplo retirado do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, descrevendo um típico sujeito carioca da época, vestido com "calças brancas engomadas, presilhas, rodaques e gravata de mola" (ASSIS *apud* LARAIA, 1986, p. 97). Atualmente, essa vestimenta, típica há mais de 100 anos atrás na cidade do Rio de Janeiro, não passa de uma imagem distante para os cariocas, que atualmente se vestem de forma bem diferente. E, assim como as mudanças no vestuário, a sociedade passou por inúmeras outras mudanças ao longo dos anos.

> São essas aparentemente pequenas mudanças que cavam o fosso entre as gerações, que faz com que os pais não se reconheçam nos filhos e estes se surpreendam com a "caretice" de seus progenitores, incapazes de reconhecer que a cultura está sempre mudando. O tempo constitui um elemento importante na análise de uma cultura. Nesse mesmo quarto de século, mudaram-se os padrões de beleza. Regras morais que eram vigentes passaram a ser consideradas nulas: hoje uma jovem pode fumar em público sem que a sua reputação seja ferida. Ao contrário de sua mãe, pode ceder um beijo ao namorado em plena luz do dia. (LARAIA, 1986, p. 98-99)

Esse aspecto dinâmico da cultura é importante no caso deste trabalho e pode ser observado nos livros analisados. O fato dos livros de Monteiro Lobato terem atravessado várias gerações, em épocas diferentes pode, em certa medida, explicar as diversas transformações gráficas pelas quais passaram, já que os padrões estéticos de uma sociedade são passíveis de mudança ao longo dos anos.

Laraia explica também que existem dois tipos de mudança cultural: uma que é interna à própria sociedade e outra que é resultante de fatores externos. A primeira seria mais lenta, quase imperceptível, resultante do próprio sistema cultural, mas seu ritmo poderia ser acelerado caso ocorressem catástrofes ou grandes inovações tecnológicas. A segunda é mais rápida e brusca, como ocorreu, por exemplo, no contato dos europeus com os índios brasileiros, mas também pode ser um processo de trocas menos radical e menos traumático entre culturas (LARAIA, 1986, p. 96). No caso estudado, essas mudanças podem ser, por exemplo, a vinda para o Brasil de novos métodos de impressão gráfica ou da tecnologia dos livros digitais.

2.1 **Contexto histórico e cultural: fase pré-Lobato**

No Brasil, o contexto cultural e a história do país são importantes para compreendermos certos fatores em relação ao universo do livro e da leitura na atualidade. Existem certos processos históricos que perduram até os dias de hoje, às vezes em escala menor ou por motivos ligeiramente diversos, mas possuindo importantes conexões com o passado (BARBOSA, 2013, p. 15).

Os altos índices de analfabetismo no país, por exemplo, encontram resquícios desde a época da colônia e podem, em certa medida, ser explicados pela história cultural do Brasil. Os últimos censos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que, mesmo estando em declínio, a taxa de analfabetismo entre os brasileiros de 15 anos ou mais ainda é de 8,5% da população (IBGE, 2013). Marialva Barbosa, em seu livro *História da Comunicação no Brasil* (2013, p. 11), relaciona o alto número ao fato do país ter tido durante séculos uma sociedade essencialmente oral – e não letrada –, oralidade essa que permanece, de certa forma, até os dias atuais.

No livro de Alessandra El Far, *O livro e a leitura no Brasil* (2006), encontra-se uma descrição de como o país demorou a entrar de fato no universo da cultura letrada, por causa da política colonial portuguesa, que proibia qualquer tipo de impressão no país (EL FAR, 2006, p. 9). A prensa, que foi inventada na Europa em 1455 (HASLAM, 2007, p. 7), antes dos portugueses chegarem ao Brasil, só foi aportar no país em 1808, ou seja, mais de trezentos anos depois (MELO; RAMOS, 2011, p. 24). Nesse meio tempo, a coroa portuguesa proibiu a existência de tipografias no território brasileiro, receosa da propagação de ideias revolucionárias através dos impressos.

> (...) enquanto a Europa continuava a desenvolver técnicas de impressão, tendo em vista o objetivo de atingir um público leitor e consumidor cada vez mais vasto nos diferentes continentes, o Brasil, diante dos interditos estipulados pela metrópole portuguesa, salvo exceções, passava ao largo desse processo. Diferentemente do governo espanhol, que autorizava a abertura de estabelecimentos gráficos em suas colônias na América, a metrópole portuguesa, até a vinda da família real, em 1808, proibiu expressamente qualquer tipo de reprodução impressa em todo o território nacional, por temer uma possível propagação de ideias políticas progressistas e revolucionárias. (EL FAR, 2006, p. 11)

Por conta dessa proibição, o livro era um objeto que só poderia ser usufruído se importado de Portugal, mediante um longo processo burocrático e custos elevados de transporte, o que restringia o acesso da maioria da população à leitura, principalmente nas classes mais baixas (EL FAR, 2006, p. 12). Foi somente com a vinda da família real

portuguesa para o país, em 1808, que a impressão passou a existir aqui, passando a conviver com a oralidade já existente anteriormente (EL FAR, 2006, p. 29). Em 13 de maio de 1808, após o longo período de interdição, D. João VI fundou a Impressão Régia, com o objetivo de divulgar a documentação oficial produzida na época (ABREU, 2010, p. 41-42). No entanto, a demanda fez com que, aos poucos, a prensa oficial fosse aberta para outros fins, sempre passando pela censura prévia da corte (EL FAR, 2006, p. 16).

Aníbal Bragança (2010, p. 25) lembra que houve uma tentativa de implantação de oficina tipográfica, em 1747, por António Isidoro da Fonseca, que, no entanto, foi frustrada pela corte portuguesa assim que tomou conhecimento de sua existência.

> Imediatamente após ter notícia da sua oficina e de suas edições no Rio de Janeiro, a Corte expediu, em 10 de maio de 1747, uma Resolução do Conselho Ultramarino e uma Ordem Régia mandando fazer o sequestro de todas as letras de imprensa que fossem encontradas no Estado do Brasil, frustrando a iniciativa pouco tempo depois de encetada. (BRAGANÇA, 2010, p. 26)

Depois de Fonseca, não existiram mais tipografias no Brasil até 1808 (MORAES *apud* BRAGANÇA, 2010, p. 29).

Depois da fundação da Imprensa Régia e da posterior abertura de outras casas tipográficas, os textos impressos passaram, aos poucos, a se tornar um objeto conhecido no cotidiano da sociedade brasileira (EL FAR, 2006, p. 17). Novas tipografias foram abertas e livreiros começaram a se estabelecer no país. Grandes nomes do mercado editorial europeu, como Pierre Plancher, Eduardo Laemmert e Baptiste Louis Garnier, se instalaram no Brasil. Surgiram também editores e livreiros brasileiros, como Paula Brito e Pedro da Silva Quaresma (EL FAR, 2006, p. 18-24). Alguns, como Garnier e Laemmert, mais empenhados em publicar livros de luxo, enquanto outros, como Quaresma, investiam mais nos chamados livros populares, mais baratos e "de leitura fácil e atraente" (EL FAR, 2006, p. 25). Esse último, inclusive, publicou, entre outras coisas, livros infantis no país antes mesmo do surgimento da literatura infantil brasileira (EL FAR, 2006, p. 25).

Aos poucos, o mercado foi se expandindo e a concorrência foi aumentando (EL FAR, 2006, p. 23), com o surgimento, ao longo dos anos, de muitos outros editores e livreiros.

> Sempre atentos aos interesses de seus leitores, pouco a pouco esses comerciantes transformaram o livro em um produto acessível e lucrativo. Criaram coleções, novos formatos e capas atraentes, com a pretensão de atingir os mais diferentes interesses da população leitora brasileira. (EL FAR, 2006, p. 39)

Por ser a corte e a capital federal, a expansão começou pelo Rio de Janeiro, porém, outros centros urbanos logo seguiram o mesmo caminho (EL FAR, 2006, p. 38-39). Nesse

contexto, surgiu, em São Paulo, Monteiro Lobato, inicialmente como escritor, com o livro *Urupês*, e depois como editor, com a Revista do Brasil, em 1918 (EL FAR, 2006, p. 40). Posteriormente, ele comandaria também outras editoras de renome (CECCANTINI, 2009, p. 73).

2.2 **Monteiro Lobato, autor e editor**

Segundo diversos historiadores, Monteiro Lobato foi um editor revolucionário, pelos métodos que empregou no mercado editorial da época. Métodos como "a criação de uma rede nacional de distribuição de livros, a publicação de novos autores, o pagamento de direitos autorais e a renovação gráfica dos impressos" (BIGNOTTO, 2010, p. 126). Essa visão foi propagada pelo próprio Lobato, em entrevistas que deu no final da vida, e corroborada por pesquisadores de sua vida e obra, como Edgard Cavalheiro (autor de extensa biografia sobre Lobato), Carmen Lucia de Azevedo, Marcia Camargos, Vladmir Sacchetta (autores de biografia mais recente sobre Lobato), Marisa Lajolo (pesquisadora da obra de Lobato), Laurence Hallewell (autor de extenso livro sobre a história editorial brasileira), entre outros (CECCANTINI, 2009, p. 72).

De acordo com Lobato, o principal problema dos livros no Brasil era a falta de pontos de venda, havendo somente cerca de 30 livrarias em todo o país (HALLEWELL, 2005, p. 319), o que dificultava muito o esgotamento das tiragens dos livros. Para resolver essa questão e aumentar as vendas de seus livros, ele elaborou um método de distribuição revolucionário para os padrões da época. Enviou uma carta a comerciantes das mais diversas áreas (vendedores de varejo, jornaleiros, farmacêuticos, padeiros, etc.), oferecendo a distribuição de seus livros em consignação. E conseguiu, dessa forma, aumentar de maneira bem sucedida o número de pontos de venda para cerca de dois mil, ao passar a vender livros em outros locais que não eram livrarias. O exato conteúdo da carta nunca foi recuperado, sendo desconhecido até hoje. Lobato, entretanto, fez algumas tentativas de relembrá-lo posteriormente.

No livro *O livro no Brasil* (2005), de Laurence Hallewell, encontra-se uma possível descrição da citada carta que o levou a ampliar a rede de distribuição de livros no país:

> Vossa Senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada "livros"? Vossa Senhoria não

> precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro: batata, querosene ou bacalhau. É uma mercadoria que não precisa examinar nem saber se é boa nem vir a esta escolher. O conteúdo não interessa a V.S., e sim ao seu cliente, o qual dele tomará conhecimento através das nossas explicações nos catálogos, prefácios, etc. E como V.S. receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais "livros", terá uma comissão de 30 p.c.; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa. (LOBATO *apud* HALLEWELL, 2005, p. 320)

Os métodos de Lobato à frente de suas editoras foram considerados tão revolucionários que ele aparece como um marco importante na divisão histórica feita por Emanuel Araújo (2008, p. 28) da prática editorial brasileira. Araújo divide a história da editoração no Brasil em três fases: a primeira se inicia com a inauguração da Impressão Régia, a segunda com as práticas de Monteiro Lobato e terceira com os métodos de editoração de Antônio Houaiss. Segundo o autor, Lobato inauguraria a segunda fase devido às inovações empregadas por ele, na tentativa de se adaptar ao novo e impreciso mercado editorial da época. Ele destaca também entre seus feitos a criação, pela Companhia Editora Nacional (de Lobato e Octalles Ferreira), da coleção Brasiliana, que possuía um projeto editorial e gráfico padronizado em todos os volumes da coleção, às vezes ignorando até as preferências pessoais de autores de renome, algo incomum para a época (ARAÚJO, 2008, p. 29-30). Este fato é relevante para este trabalho, já que as quatro edições estudadas da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Lobato, também possuem uma padronização em seu projeto editorial e gráfico pelo fato de fazerem parte de uma coleção.

Além da padronização das coleções, Lobato também costuma ser lembrado pelas mudanças que realizou na produção gráfica dos livros lançados por suas editoras, investindo em tipografias e papéis de qualidade, capas coloridas e ilustradas, e outros fatores pouco comuns na época de seus lançamentos.

Atentando para a apresentação de suas obras, e com a consciência de que o livro enquanto mercadoria deveria ter uma aparência externa atraente, Lobato resolveu trazer de volta as capas ilustradas que haviam sido muito comuns entre 1890 e 1900, mas que já estavam em desuso da década de 1920 (HALLEWELL, 2005, p. 326). Para mudar a estética em voga das capas – antes compostas somente com uma cópia dos elementos textuais da folha de rosto em papel cinza ou amarelado –, Lobato contratou ilustradores de renome e mandou incluir imagens e cores berrantes como parte do chamariz das obras – suas e de outros autores lançados por ele (HALLEWELL, 2005, p. 326). Além disso, ele investiu também no miolo dos livros, importando novos tipos para a diagramação, em busca de uma apresentação gráfica

mais limpa, em contraste com as anteriores, mais pesadas e desequilibradas (HALLEWELL, 2005, p. 327).

Lobato alterou também o formato padrão dos livros, que costumava ser de 12 x 19 cm (devido ao tamanho do papel importado na época), para um formato menor, de 12 x 16,5 cm. Essa alteração foi possível, pois ele passou a importar o próprio papel, com um tamanho diferente do papel que era então importado. E, dessa maneira, combinando o formato menor dos livros com tiragens maiores, ele conseguiu reduzir o preço de capa de seus exemplares (HALLEWELL, 2005, p. 328), um fator significante para a venda dos livros.

Esses são somente alguns dos exemplos de como Monteiro Lobato é lembrado até os dias atuais por seus métodos editorias ditos revolucionários. Isso sem entrar no mérito dos investimentos que ele fez em novos autores, lançando livros que não eram de interesse de outros editores (HALLEWELL, 2005, p. 320) e pagando direitos autorais de 10% ou mais, em uma época em que essa não era uma prática comum (HALLEWELL, 2005, p. 322).

Cilza Bignotto (2010, p. 126), em seu artigo *Monteiro Lobato: editor revolucionário?*, no entanto, questiona o título atribuído a Lobato e diz que o autor-editor só pôde ser revolucionário por causa do contexto cultural a sua volta, que estava propício ao recebimento de suas práticas editoriais. Segundo ela,

> (...) o editor Lobato é tributário de práticas relativas à produção de livros desenvolvidas no Brasil ao longo do século XIX. Quando ele começou a publicar livros seus e de terceiros, encontrou um sistema literário consolidado e uma indústria livreira ainda em formação, mas com algumas práticas já estabelecidas. (BIGNOTTO, 2010, p. 126)

Citado no mesmo artigo, Rafael Cardoso também alerta para o cuidado de não se chegar a um reducionismo, ao dizer que o autor do *Sítio* foi o único responsável pelas mudanças editoriais ocorridas na época. Porém, ele não nega a importância de Lobato no mercado editorial brasileiro, inclusive no que diz respeito à sofisticação da comunicação visual dos livros.

> A atuação de Monteiro Lobato foi decisiva, sim, na adoção da capa ilustrada como prática comercial corrente e, por conseguinte, na sofisticação da programação visual dos livros brasileiros. Porém, não obstante sua grande importância como um dos principais modernizadores do meio editorial no Brasil, é um erro admitir tais mudanças apenas à sua iniciativa e, pior, ignorar o que foi feito à mesma época por outras editoras. (CARDOSO *apud* BIGNOTTO, 2010, p. 126)

É importante, então, atentar para o fato de que Lobato estava inserido em um determinado contexto cultural que permitiu que ele tivesse tais atitudes consideradas revolucionárias, e que ele não foi o único a trabalhar desta forma na história da produção

editorial brasileira, o que não diminui, no entanto, sua participação como editor na alteração de determinadas práticas vigentes.

Não há dúvidas, porém, de que o autor Monteiro Lobato foi uma figura bastante relevante para a literatura infantojuvenil no Brasil. Em seu livro *Literatura infantil brasileira* (2011), Leonardo Arroyo reafirma o papel do autor na maturidade do estilo de literatura voltada para crianças no país (PONDÉ *in* ARROYO, 2011, p. XVI). Lobato, apesar de não ter sido o primeiro escritor brasileiro de literatura infantil, foi o primeiro grande nome na área (HOHLFELDT, 2010, p. 365) e é lembrado até hoje como um dos seus principais expoentes (PENTEADO, 2011, p. 146).

Em sua origem no Brasil, no século XIX, a literatura infantil consistia principalmente na publicação de textos estrangeiros traduzidos ou importados diretamente de Portugal[10], além de uma pequena produção local. Em vários casos, esses escritos não se destinavam inicialmente ao público infantil, mas após "um tratamento editorial peculiar, passaram a constituir um acervo de leitura próprio para a criança" (SILVA, 2010, p. 52). Além disso, grande parte da produção para jovens era composta por livros didáticos, voltados especificamente para o sistema escolar, o que, segundo Márcia Cabral da Silva, autora de *Infância e literatura* (2010, p.53-54), limitava estilisticamente a literatura infantil, se comparado à produção literária voltada para adultos.

Ainda segundo a autora, Lobato quebrou com esse padrão, dando uma nova perspectiva à literatura infantil de então.

> Monteiro Lobato insere-se no domínio da literatura infantil conferindo-lhe uma nova perspectiva, tanto de ordem temática quanto discursiva. A criança não é mais poupada de conflitos sociais; o ponto de vista da narrativa muitas vezes lhe é transferido; e abre-se espaço para a voz questionadora do personagem criança, metamorfoseado e exacerbado muitas vezes na polêmica figura da boneca Emília. (SILVA, 2010, p. 54)

Observando as diferenças entre o adulto e a criança, Lobato criou diversos livros voltados especificamente para o público mais jovem, tanto em estilo textual quanto em aparência estética (ARROYO, 2011, p. 300), se preocupando principalmente com o interesse dos pequenos em relação às suas histórias (ARROYO, 2011, p. 294). Ele enviou, inclusive, exemplares de *Narizinho arrebitado* ao amigo Godofredo Rangel, pois queria sua opinião de "professor acostumado a lidar com crianças", e sugeriu que ele experimentasse o livro com

[10] As crianças tinham dificuldades em compreender os textos em português de Portugal, devido às diferenças de linguagem em relação ao português falado no Brasil (HALLEWELL *apud* SILVA, 2010, p. 52).

alguns de seus alunos para saber se os interessava. “Só procuro isso: que interesse às crianças” (LOBATO *apud* ARROYO, 2011, p. 294), dizia Lobato, em carta ao amigo.

Em outra carta do autor a Rangel, encontra-se um interessante trecho que demonstra parte de sua visão em relação ao universo infantil:

> Ah, Rangel, que mundos diferentes o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a criança “um adulto em ponto pequeno” é que tantos escritores fracassam na literatura infantil e um Andersen[11] fica eterno. Estou nesse setor já há vinte anos e o intenso grau de minha reeditabilidade mostra que o meu verdadeiro setor é esse. A reeditabilidade dos meus livros para adultos é muito menor. Não posso dar a receita. Entram em cena imponderáveis inapreensíveis. (LOBATO *apud* ARROYO, 2011, p. 299)

2.3 **Sobre a literatura infantojuvenil**

Sabe-se, no entanto, que as diferenças entre adultos e crianças, observadas por Lobato, nem sempre foram levadas em consideração pela sociedade, no Brasil e no mundo. Fato este que explica a não existência de literatura especificamente voltada para o público infantil durante muitos anos após a invenção da prensa – apesar da existência de literatura escrita para o público adulto, mas apreciada também pelas crianças.

Márcia Cabral da Silva, ao citar o importante livro de Philippe Ariès sobre o tema, *História social da criança e da família*, explica como o conceito de infância foi sendo construído social e historicamente ao longo dos anos (SILVA, 2010, p. 25). Ela salienta o fato de que, antigamente, “a noção de infância era algo homogêneo e vazio para a sociedade, chegando mesmo a sugerir uma etapa dispensável da vida” (SILVA, 2010, p. 22). A criança era vista como “um adulto em ponto pequeno” – nas palavras de Lobato –, não se considerando as especificidades que as tornavam pessoas em desenvolvimento, em vez de simplesmente adultos que ainda não cresceram.

No entanto, com as mudanças políticas, econômicas e culturais na sociedade, ocorridas principalmente no século XVIII – como, por exemplo, as visões do Iluminismo, a crescente industrialização, a Revolução Francesa, a ascensão da burguesia, entre outros fatores –, esse panorama foi se modificando. “A família tornou-se um espaço de afeição necessária entre os cônjuges, que se exprimiu, sobretudo, na importância atribuída à criança e à sua educação” (SILVA, 2010, p. 23). Aos poucos, as crianças passaram a serem vistas como seres ingênuos e

[11] Hans Christian Andersen (1805-1875), importante autor de livros infantis, principalmente de contos de fadas.

desprotegidos em processo de formação, tanto físico quanto mental. E, por isso, passaram a frequentar escolas como forma de instrução obrigatória, para aprender o que ainda não sabiam, deixando, assim, de se misturar cotidianamente ao mundo adulto (SILVA, 2010, p. 23).

Somente após o surgimento do conceito de infância é que passaram a ser criados livros voltados especificamente para o público infantil, já que somente com a existência de um "consumidor criança" é que se pode imaginar um produto dirigido a ele (HOHLFELDT, 2010, p. 364).

A relação entre a infância e a literatura surge, portanto, relacionada à educação (SILVA, 2010, p. 24). Porém, com o tempo, ela vai se modificando, com o surgimento de leituras voltadas exclusivamente para os momentos de lazer, sem moralismos ou didatismos, como alguns dos livros de Monteiro Lobato, por exemplo – que surgiram inicialmente voltados para a educação escolar e foram sendo modificados pelo autor, ao longo dos anos, com o intuito de tirar o didatismo inicial das obras e agradar ao público infantil (ARROYO, 2011, p. 285).

Há controvérsias em relação à origem da literatura voltada para crianças, porém muitos estudiosos consideram o *Traité de l'éducation des filles*[12], de François Fénelon, lançado em 1687, como o livro que inaugura a literatura infantil enquanto categoria (ARROYO, 2011, p. 13). Com esse livro, escrito com o público infantil em mente, Fénelon procurou diversificar as leituras que as crianças recebiam tradicionalmente, sobre a vida dos santos e de figuras sagradas. Esse e outros livros do autor propunham instruir e, ao mesmo tempo, divertir. E, apesar de terem sido condenados por parte da sociedade, devido a seus temas polêmicos, seus livros fizeram um grande sucesso de público (ARROYO, 2011, p. 14). Alguns especialistas no assunto consideram que, com Fénelon, pela primeira vez, a criança teve "entre as mãos livros escritos para ela mesma" (ARROYO, 2011, p. 13).

No entanto, Leonardo Arroyo assinala que as raízes da literatura infantil remontam bem antes de Fénelon e que a iniciativa deste foi uma "consequência de uma soma histórica de esforços no sentido de proporcionar às crianças uma leitura adequada à sua estrutura mental e ao seu interesse intelectual" (ARROYO, 2011, p. 14). Em um esforço de síntese, Arroyo aponta, em seu livro, os principais expoentes da origem da literatura infantil, em uma cronologia que remonta às histórias da tradição oral, antes mesmo de serem colocadas por escrito. O autor faz um pequeno panorama da literatura infantil mundial, passando por seus

[12] *Traité de l'éducation des filles* pode ser traduzido como *Tratado sobre a educação das meninas*.

principais autores e obras, e criando uma cronologia necessária para compreender a "evolução" da literatura infantil antes desta chegar ao Brasil[13].

Entre os principais autores citados por Arroyo estão, por exemplo, nomes importantes para as histórias de contos de fadas – surgidas na tradição oral e adaptadas de forma escrita por diversos autores –, como Charles Perrault, os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen, Madame Jean-Marie Leprince de Beaumont, entre outros. Aparecem também autores de fábulas, como Esopo e La Fontaine, e autores de livros atualmente considerados clássicos da literatura infantil, como Daniel Defoe (*Robinson Crusoé*), Lewis Carroll (*Alice*), James Barrie (*Peter Pan*), etc. Até Walt Disney é citado, por suas adaptações cinematográficas de histórias literárias voltadas para o público infantil.

Outro livro relevante, que não entrou para a cronologia de Arroyo, mas que é mencionado pelo autor em outro momento é o *Little Pretty Pocket-Book*[14] (1744), de John Newbery, considerado o primeiro livro ilustrado voltado para crianças (ARROYO, 2011, p. 20). Alan Powers, autor de *Era uma vez uma capa* (2008), inclusive, considera esse livro tão relevante para a história dos livros infantis que começa a contar tal história a partir dele.

É importante observar, contudo, que existem duas formas possíveis de literatura infantil: a primeira delas seria composta por obras que foram inicialmente escritas para adultos, mas que acabaram caindo no gosto das crianças; e a segunda seria composta por obras que foram escritas visando intencionalmente o público infantil (HOHLFELDT, 2010, p. 364). Por esse motivo, podem ser encontrados livros de literatura infantil muito antes do surgimento da literatura infantil enquanto categoria, uma vez que eles foram apropriados pelas crianças de acordo com seus gostos pessoais, mesmo não tendo sido escritos inicialmente para elas.

Na história da literatura infantil – e, consequentemente, na cronologia feita por Arroyo –, encontram-se, portanto, ambos os casos, já que, no fim das contas, o que definiria a literatura infantil seria o fato de ela ser lida por crianças. Cecília Meireles, importante autora brasileira de livros infantis, inclusive, afirma que

> São as crianças, na verdade, que o delimitam [o conceito de *Literatura Infantil*], com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas *a posteriori* (MEIRELES *apud* HOHLFELDT, 2010, p. 363, grifo do autor)

[13] Essa cronologia completa pode ser encontrada no Anexo A deste trabalho.

[14] *Little Pretty Pocket-Book* pode ser traduzido como *Um bonito livrinho de bolso*.

É interessante perceber que a autora Cecília Meireles, em vez de classificar a literatura infantil a partir do ponto de vista do autor – que, diga-se de passagem, não é uma criança, mas um adulto –, a classifica diretamente em relação a seu público leitor, ou seja, só seria literatura infantil o que as crianças gostem ou necessitem ler, e não somente o que foi escrito para elas.

2.4 **Sobre a literatura infantojuvenil no Brasil**

Antonio Hohlfeldt (2010, p. 364-365), em um artigo intitulado *Na história das publicações brasileiras, a criança também teve vez...*, também faz um pequeno panorama sobre a literatura infantil[15], porém citando somente as fases desse gênero de literatura no Brasil, e chegando a épocas mais recentes, já que foi escrito bem depois do livro de Arroyo (cuja primeira edição é da década de 1960).

Na divisão cronológica feita por Hohlfeldt, Monteiro Lobato aparece novamente inaugurando uma das fases citadas (assim como na divisão feita por Emanuel Araújo, mencionada anteriormente). O autor inicia sua cronologia no já mencionado século XIX, reafirmando o surgimento da literatura infantil no país, em sua maioria, com textos traduzidos e importados. Nos anos seguintes (final do século XIX e início do XX), ocorre uma maior nacionalização do gênero, com o lançamento de obras de autores nacionais, como Figueiredo Pimentel (autor de *Contos da carochinha*, 1894) e Júlia Lopes de Almeida (autora de *Contos infantis*, 1896), publicados pela Editora Quaresma, de Pedro Quaresma, pioneira na publicação deste gênero de literatura no Brasil. E, posteriormente, seguida por outras editoras, como a Francisco Alves, por exemplo.

A partir da década de 1920, iniciou-se uma fase de modernização do país, com uma crescente urbanização e industrialização, dando "origem ao primeiro grande nome literário na área, Monteiro Lobato" (HOHLFELDT, 2010, p. 365). Nos anos que se seguem, de 1920 a 1960, ocorre uma proliferação de grandes escritores que evidenciavam uma preocupação com o público infantil, apesar de não necessariamente escreverem para este público. Segundo Hohlfeldt (2010, p. 365), "pode-se dizer que quase todos os principais escritores de então escreveram ao menos algum texto para crianças". Além disso, começaram a aparecer também

[15] Essa cronologia completa pode ser encontrada no Anexo B deste trabalho.

revistas voltadas especificamente para esse segmento, o que evidenciava a crescente importância do gênero perante a sociedade.

Nas décadas seguintes, de 1960 a 1980, ocorreu um apoio do governo à modernização das gráficas, que acabou resultando em uma produção mais diversificada, tanto tematicamente quanto esteticamente, com a valorização da ilustração e do projeto gráfico. E, devido a uma maior presença das crianças na escola, com a redução do analfabetismo, muitas editoras passaram a publicar livros infantis, interessadas nesse segmento que se expandia (HOHLFELDT, 2010, p. 365).

A partir da década de 1980, a literatura infantil brasileira passa a ser reconhecida internacionalmente, com o recebimento do Prêmio Hans Christian Andersen, um dos principais prêmios de literatura infantil do mundo, pela autora Lygia Bojunga Nunes, em 1982 (HOHLFELDT, 2010, p. 371). A década de 1980 é considerada a fase de consolidação do mercado consumidor do livro infantil no país, com uma circulação crescente de exemplares e uma boa qualidade das obras existentes (SILVA, 2010, p. 57). Além disso, ocorreu a conquista de um novo segmento de leitores, o público adolescente, fazendo surgir, inclusive, editoras especializadas somente no público infantojuvenil (HOHLFELDT, 2010, p. 365).

A literatura infantil deixou de ser primordialmente dirigida à escola. E foi a escola – e a universidade – que passou também a se preocupar em estudar a produção literária dirigida às crianças (HOHLFELDT, 2010, p. 372).

É importante ressaltar também o aparecimento, ao longo da história da literatura infantil brasileira, de autores-ilustradores, que escrevem e ilustram seus próprios livros, como Eva Furnari, Ângela Lago, Ciça Fittipaldi, Ziraldo, Juarez Machado, Ricardo Azevedo, Luiz Camargo, Roger Mello, entre outros (HOHLFELDT, 2010, p. 373).

Considerando a história da literatura infantojuvenil e o fato de que ela não existiu conscientemente durante um bom tempo, além de já ter sido considerada “um gênero menor de criação literária” (ARROYO, 2011, p. 28), é interessante observar que atualmente a literatura voltada para crianças e jovens é bastante reconhecida no meio editorial, existindo, inclusive, diversos prêmios e instituições voltados para esse tipo de produção, como a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), filiada a International Board on Books for Young People (IBBY), por exemplo. Lobato, inclusive, em seu tempo, foi um importante estimulador da literatura infantojuvenil, tendo contribuído para reduzir o preconceito dos próprios autores nacionais contra esse gênero de literatura, ao incentivá-los a também publicar obras voltadas para as crianças (HALLEWELL, 2005, p. 336).

Depois de Lygia Bojunga Nunes (em 1982), a autora Ana Maria Machado (em 2000) e o ilustrador Roger Mello (em 2014) também receberam o Prêmio Hans Christian Andersen; e vários outros autores e ilustradores brasileiros já receberam prêmios nacionais e internacionais importantes para o segmento.

Hoje em dia, os livros voltados para o público infantojuvenil – assim como os do público em geral – passam por transformações tecnológicas e culturais, ganhando outras possibilidades de leitura em suportes não impressos, como os tablets, por exemplo. Relativo a esse tema, é interessante citar a opinião de Antonio Hohlfeldt sobre as transformações que os livros infantojuvenis sofreram desde sua invenção até os dias atuais:

> O que se pode dizer é que nem o rádio nem a televisão – assim como, certamente, nem a Internet – tiraram das crianças o interesse por livros, revistas e quaisquer outras publicações. O que ocorreu – e isso foi um fenômeno absolutamente natural de contato entre as mídias – foi a constante adaptação de tais publicações a novos tempos. Das pesadas enciclopédias e dos livros portugueses de então, dificílimos (de ler), chegamos a publicações que apostam num bom planejamento gráfico e em atrativas ilustrações e que, sobretudo, são capazes de falar em uma linguagem efetivamente compreensível e interessante para a criança (e/ou o adolescente). (HOHLFELDT, 2010, p. 380)

Segundo ele, portanto, a invenção de novas mídias, como rádio, TV e internet, ao longo da história, ocasionou na constante readaptação das publicações impressas aos novos tempos – ou, nas palavras de Bolter e Grusin (2000), na remediação entre os meios –, que levou a uma maior aposta em livros com uma apresentação visual atraente para as crianças e um texto com uma linguagem compreensível e interessante. Seguindo a linha de raciocínio de Hohlfeldt se poderia dizer, portanto, que os e-books não vieram para substituir ou tirar o interesse das crianças dos livros físicos, mas para acrescentar uma nova forma de leitura para os pequenos e, talvez, impulsionar a reinvenção ou a readaptação das atuais formas de produção de livros para o público infantojuvenil.

2.5 **Sobre o design gráfico no Brasil**

Para finalizar este capítulo, será citada uma última cronologia relevante à contextualização feita para este trabalho, sobre as fases do design gráfico no país[16], encontrada no livro *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, de Chico Homem de Melo e

[16] Essa cronologia completa pode ser encontrada no Anexo C deste trabalho.

Elaine Ramos (2011, p. 19-21). De acordo com os autores, a história da produção gráfica nacional pode ser divida basicamente em quatro fases: a era da tipografia de chumbo, a era da ilustração, a era da fotografia e a era digital. Essa divisão temporal é relevante para posicionar os livros analisados nesta dissertação em relação às práticas vigentes na época.

Segundo Melo e Ramos (2011, p. 19), durante todo o século XIX, prevaleceu o que eles denominaram de "a era da tipografia de chumbo". Ou seja, a impressão, em sua maioria, era feita em equipamentos de tipografia[17] de chumbo – com seus tipos e ornamentos –, semelhantes ao que Gutenberg havia criado no século XV; o que definiu a aparência dos impressos da época. A partir de meados do século XIX, a tipografia passou a ser utilizada em conjunto com a litografia[18], que, tecnicamente, permitiu uma melhor qualidade na reprodução de imagens, alterando a estética de grande parte dos impressos de então. Como a atividade impressora começou no Brasil nesse mesmo século, o país ainda não possuía muitos profissionais na área, o que ocasionou em uma predominância de europeus trabalhando no setor gráfico. Dessa forma, a linguagem visual das publicações da época acabou sendo muito semelhante à europeia.

Na primeira metade do século XX, predominou a chamada "era da ilustração", devido aos avanços tecnológicos ocorridos na virada no século, que facilitaram a impressão de imagens, inclusive coloridas. A possibilidade de reproduzir desenhos feitos diretamente em papel aumenta ainda mais o "uso das ilustrações, a ponto de elas se tornarem hegemônicas na linguagem gráfica praticada nas quatro décadas seguintes" (MELO; RAMOS, 2011, p. 20). Surge a primeira geração de ilustradores e designers nascidos no país, alguns atuando principalmente em publicações comerciais e outros mais voltados para a área artística.

De meados do século XX aos anos 1980, a predominância das imagens prevaleceu, porém, a ilustração foi sendo substituída pela fotografia em muitas publicações[19], principalmente em jornais e revistas, que se sentiam "obrigados a colocar a informação fotográfica em primeiro plano, sob a pena de parecerem antiquados aos olhos de seus leitores" (MELO; RAMOS, 2011, p. 20-21). As imagens fotográficas eram usadas para dar uma dose de realismo às publicações, devido à associação que muitos fazem da técnica fotográfica à

[17] "Tipografia é o termo para a impressão com pedaços de metal ou madeira independentes, móveis ou reutilizáveis, cada um dos quais com uma letra em alto-relevo em uma de suas faces" (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 90).

[18] A palavra "litografia" vem do grego e significa "impressão por pedra" (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 197).

[19] Processo este que não foi muito presente nos livros infantis, que possuem até hoje a predominância de ilustrações em relação a fotografias.

realidade factual. Nos anos 1950 e 1960, ocorre a chegada do design modernista no país, passando a conviver com outras correntes de pensamento gráfico, que seguiam em atividade.

A partir da década de 1990, a "era da fotografia" vai sendo substituída pela "era digital". "No território do design gráfico, seu impacto é imediato, tal a rapidez e a radicalidade das mudanças ocorridas, sob o efeito do uso dos computadores pessoais" (MELO; RAMOS, 2011, p. 21). As principais consequências da era digital citadas pelos autores seriam a transformação do designer, de produtor a operador de imagens, com o uso de fotografias e ilustrações adquiridas em bancos de imagens; e a mudança da fotografia para a pós-fotografia, com a predominância do uso de softwares de tratamento e manipulação de imagens, como o Photoshop. A passagem para a pós-fotografia, na realidade, "representa a continuidade da hegemonia fotográfica, que agora aparece mesclada à ilustração e aos textos tratados como desenhos" (MELO; RAMOS, 2011, p. 21). No âmbito deste trabalho, se poderia incluir também a criação dos livros digitais, que impactaram, à sua maneira, o mercado editorial. Além disso, ocorre também a influência das mídias eletrônicas no design gráfico, principalmente a partir da linguagem dos videoclipes, com seu ritmo frenético e com uma sintaxe baseada na profusão de elementos (MELO; RAMOS, 2011, p. 21).

Pode-se perceber, portanto, que as publicações, ao longo da história da impressão no Brasil, e possivelmente no mundo, passaram da predominância textual, para a predominância imagética, que perdura até os dias atuais, em conjunto com as novas tecnologias digitais. No entanto, o fato de um elemento ser predominante em uma determinada época, não exclui a possibilidade da existência de outras formas de apresentação estética no mesmo período. Atualmente, podem ser encontradas, por exemplo, publicações somente textuais, assim como publicações somente imagéticas. Além de ocorrer a convivência do impresso com o digital – talvez um impresso com uma linguagem visual diferente influenciada pelo digital, mas existente e bastante presente até os dias atuais (DARNTON, 2010, p. 14).

As cronologias citadas neste subcapítulo são recortes parciais sobre a história dos impressos no Brasil e no mundo e, portanto, não devem ser tomadas como algo imutável ou definitivo. Porém, independente do recorte feito pelos autores, o importante é perceber a progressão e as mudanças ocorridas ao longo dos anos, que fazem parte da relação da sociedade brasileira com os livros e a leitura.

Além disso, elas são relevantes para compreender algumas das mudanças pelas quais os livros analisados neste trabalho passaram ao longo dos anos. O contexto na época do lançamento dos livros era um e hoje em dia é outro, e isso possivelmente teve alguma influência nas diversas repaginações estéticas sofridas por essas obras. É importante, portanto,

situar os livros no contexto histórico em que foram publicados inicialmente e nos contextos posteriores, nos quais as obras foram reformuladas graficamente.

Os livros do *Sítio* foram lançados em uma época em que praticamente não existia literatura infantojuvenil nacional no Brasil. A grande maioria das obras do gênero era importada da Europa e quase não havia produção nacional voltada especificamente para o público infantil. O fato de Lobato ter surgido em uma sociedade carente de livros infantis nacionais e de ter investido especificamente no público infantil, com uma linguagem textual voltada para crianças e uma apresentação visual pretendendo agradar a esse público, foi significativo. A consolidação de seus livros em uma coleção, depois de terem sido lançados inicialmente de forma avulsa também foi.

É igualmente importante o fato de a segunda reformulação estudada ocorrer na década de 1980, em uma época em que a literatura infantojuvenil brasileira atingia sua "era de ouro", multiplicando a quantidade de obras publicadas e sendo reconhecida no Brasil e no exterior, com um grande público leitor, prêmios e críticas favoráveis.

E é também relevante o fato de a terceira reformulação ocorrer em um momento de surgimento e crescimento do mercado de livros digitais no exterior, com sua posterior, mas rápida, chegada ao Brasil. Esses fatores, direta ou indiretamente, acabaram influenciando na forma e no conteúdo dos livros lançados e são, portanto, relevantes para a análise dos livros, realizada no quarto capítulo.

Além disso, o fato do Brasil não ser uma sociedade intensamente leitora, com altos índices de analfabetismo (IBGE, 2013) e uma grande quantidade de pessoas sem um hábito constante de leitura (FAILLA, 2012, p. 257), também é importante, pois os livros devem "se esforçar" para atrair a atenção do público. Grande parte de nossa população não recorre espontaneamente ao livro como forma de lazer ou de conhecimento (FAILLA, 2012, p. 283), e este acaba tendo que "concorrer" com outras formas de entretenimento que demandam menos tempo, paciência ou energia, como a televisão, a música ou os computadores. Dessa forma, os leitores acabam necessitando de um incentivo a mais para retirar um livro da estante e começar a lê-lo. Esse "incentivo" pode vir na forma de uma obrigação escolar, que não necessariamente vai ser o método mais eficiente para fazer o leitor se interessar pelo livro, ou pode se apresentar de outras formas, como em narrativas interessantes para determinados públicos-alvo ou em apresentações gráficas atraentes para o futuro leitor, como Lobato sempre se preocupou em fazer.

Por fim, como se pode perceber, a intenção deste capítulo não foi fazer uma revisão da história editorial brasileira, nem de todos os elementos teóricos envolvendo o tema, mas

simplesmente mostrar alguns aspectos teóricos e históricos que serão importantes para a análise dos livros realizada mais à frente. Buscou-se, portanto, fazer uma breve discussão de algumas questões envolvendo as práticas editoriais atuais e na época do lançamento dos livros, com o objetivo de criar uma base coerente para os estudos a serem conduzidos.

3 **MATERIALIDADE DOS LIVROS**

Neste capítulo serão abordados determinados aspectos mais técnicos da produção de livros, especialmente no que diz respeito ao projeto gráfico dos impressos e às características formais dos livros digitais. Pretende-se, com isso, mostrar como os livros são feitos e quais são os principais elementos de seus projetos gráficos e digitais, para possibilitar a análise que será realizada no próximo capítulo.

Como foi anteriormente explicado, de forma mais breve, no subcapítulo 1.2, os livros costumam passar por um longo processo de edição, desde a chegada do original do autor na editora, até a publicação nas livrarias. A descrição do processo de produção dos livros pode ser encontrada no livro de Emanuel Araújo, *A construção do livro* (2008), que, apesar de ser uma publicação relativamente antiga, sem a presença de algumas técnicas mais atuais, como a produção dos livros digitais, por exemplo, é considerada até hoje um livro de referência na área de Produção Editorial. Esse livro será usado, portanto, como referência, em conjunto com outros textos mais atuais, que contenham informações relativamente mais recentes.

Foi utilizada também como fonte uma entrevista feita em 2010 – e atualizada em 2015 – com a ex-professora do curso de Produção Editorial da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atual gerente editorial da editora Zahar, Ana Paula Tavares, com o objetivo de esclarecer certos aspectos do processo editorial. Essa entrevista pode ser encontrada no Apêndice B deste trabalho.

Além disso, devido à rápida atualização tecnológica no que diz respeito aos livros digitais – o que torna difícil a utilização de livros mais antigos –, foram usados também, além de trabalhos acadêmicos, alguns sites e blogs que são referência na área (escritos por profissionais que trabalham com e-books em editoras).

O trabalho com a edição de livros é um processo que nem sempre é percebido ou conhecido pelos leitores e, às vezes, até pelos próprios autores (ARAÚJO, 2008, p. 273), porém é bem importante para o livro como um todo, tanto para o seu conteúdo textual, quanto para a sua configuração estética, além de fazer diferença na vida dos leitores, mesmo que estes não a percebam claramente (MENDES, 2010, p. 31).

Esse processo, portanto, será explicado aqui, para esclarecimento de algumas questões que serão relevantes mais à frente no trabalho. É importante, no entanto, ressaltar que as editoras possuem particularidades, não trabalhando todas exatamente da mesma forma. Porém, como não é possível explicar todas as particularidades de todas as editoras, será feita

uma explicação mais geral, abordando algumas etapas do processo editorial que são seguidas por boa parte das casas editoriais, mas tendo em mente que algumas características podem variar.

Quando um texto – o chamado original – chega à editora ele, geralmente, já foi bastante trabalhado pelo autor do livro. Porém, o trabalho do autor costuma focar mais no conteúdo do livro e nas questões textuais e de estilo, enquanto a editora trabalha também outras questões além do conteúdo do livro em si, como as normalizações textuais (ARAÚJO, 2008, p. 55) e a transformação do texto original no objeto livro (ARAÚJO, 2008, p. 273), atentando para algumas questões técnicas e estéticas.

Após alguns procedimentos mais burocráticos, como a assinatura do contrato entre as partes envolvidas na publicação (autor, ilustrador, editora nacional, editora estrangeira, etc.), o processo editorial começa de fato. Se for um livro estrangeiro, a primeira etapa de trabalho, geralmente, é a tradução, seguida pela revisão de tradução (ou copidesque), com cotejo (comparação entre o original em língua estrangeira e a versão traduzida, para correção de erros e aprimoramento do texto). Sendo um livro nacional, pula-se a etapa da tradução, indo diretamente para a preparação de texto, que pode consistir em uma edição de conteúdo (alterações de conteúdo de partes do livro, feita pelo editor em conjunto com o autor) ou em um copidesque (uma espécie de revisão mais aprofundada, sem alteração de conteúdo, com o objetivo de deixar o texto com uma boa fluidez de leitura, normalizado e sem erros), ou nas duas etapas, uma seguida da outra (Apêndice B, pergunta 1).

Depois do processo de definição do texto, este vai para o setor de produção gráfica, onde ganhará formato de livro, por assim dizer. Após estudos de cálculo de custos de produção e de matérias primas (pagamento dos profissionais envolvidos, compra de papel, verificação de orçamentos, etc.) (ARAÚJO, 2008, p. 354), o livro ganhará um projeto gráfico, de acordo com o seu conteúdo e o seu público-alvo. Pode ser um projeto padrão, já definido previamente pela editora, de acordo com o tipo de livro em questão, ou um projeto personalizado especificamente para o livro (Apêndice B, pergunta 3). Por questões de custo e de tempo de produção, se o livro se encaixar em algum dos projetos gráficos já prontos, é provável que a editora opte por utilizá-lo. Porém, em caso de livros que necessitem de um projeto especial, um designer será encarregado de sua elaboração, considerando fatores como formato do livro, número de páginas, tipografia, mancha gráfica para a diagramação, localização das imagens (se o livro as possuir), quantidade de cores usadas no miolo, tipo de papel, entre outros (Apêndice B, pergunta 3). Essas questões serão explicadas mais à frente neste capítulo.

Após a definição do projeto gráfico, o livro irá para as etapas de diagramação e de capa, que, podem ser realizadas pela mesma pessoa ou por dois profissionais diferentes (o que costuma ser mais comum) (Apêndice B, pergunta 3). Etapas estas que consistirão na composição do texto e das imagens (se existentes) de acordo com o projeto definido na etapa anterior. Depois da diagramação, o livro passará ainda por algumas revisões (as chamadas revisões tipográficas), com o objetivo de corrigir erros que possam ter passado despercebidos na preparação de texto ou que possam ter surgido involuntariamente durante a diagramação (Apêndice B, perguntas 1).

Como uma das últimas fases do processo de produção, o livro, já pronto e fechado em PDF, seguirá para a gráfica, onde ele será montado – de acordo com o número de cadernos, o número de páginas, o tipo de papel, o tipo de encadernação, o acabamento, etc., definidos pela editora – e ganhará de fato o formato de um livro (em códice), como o conhecemos hoje (Apêndice B, pergunta 1).

Concomitantemente à etapa de impressão, algumas editoras fazem também a produção da versão digital do livro (os chamados e-books) – em EPUB ou em outro formato que considerem adequado para o projeto do livro em questão –, seguida de outras revisões. Os principais formatos de e-books utilizados atualmente serão explicados na segunda parte deste capítulo.

E, por fim, após a impressão da versão impressa na gráfica e a produção do arquivo digital, estas duas edições do livro seguirão para as livrarias, tanto físicas, quanto digitais, finalizando o processo de produção (mas não necessariamente o trabalho com livro).

É importante ressaltar aqui que as etapas de produção descritas acima não são fixas e, muitas vezes, podem acabar acontecendo concomitantemente ou em ordem distinta da descrita aqui, além de poderem variar de editora para a editora. No entanto, fez-se uma tentativa de descrever o processo editorial em geral – mesmo que algumas etapas não sejam exatamente as mesmas em todas as casas editoriais –, com uma intenção didática de explicação de alguns processos, para que se possa compreender a análise feita no capítulo seguinte.

Nos dois subcapítulos a seguir, serão aprofundadas algumas questões referentes ao projeto gráfico dos livros impressos e às possibilidades de recursos que podem ser utilizados nos livros digitais.

3.1 **Livros impressos**

Existem determinados elementos dos livros, que nem sempre os leitores prestam atenção ou mesmo percebem que existem, mas que podem interferir direta ou indiretamente na relação que eles têm com os livros. São elementos como a tipografia, a diagramação, o acabamento, o formato, o papel, a cor, as ilustrações, a capa, etc., que fazem parte do projeto gráfico do livro e que são pensados pela editora para compô-lo visualmente e materialmente, de acordo com a sua temática e o seu público-alvo (ARAÚJO, 2008, p. 277). O projeto gráfico de um livro é, portanto, a combinação desses diversos elementos, da melhor forma possível para o próprio livro e para o leitor.

Não existem regras pré-estabelecidas para a elaboração de um bom projeto gráfico, mas cabe a observação de alguns critérios para facilitar a transmissão da mensagem para o leitor, principalmente quando se trata de um leitor em fase de alfabetização ou sem muito contato com o mundo da leitura, pois estes tendem a focar bastante na parte visual do livro.

O projeto, portanto, costuma a ser pensado a partir do público-alvo, levando em consideração o conteúdo do livro e os custos de produção (HENDEL, 2006, p. 33-34). Ele pode ser padronizado de acordo com sua temática ou elaborado livro a livro, com um projeto personalizado e pensado mais cuidadosamente em relação às particularidades do livro em questão.

Os livros de uma mesma coleção, mesmo que tenham um projeto individualmente personalizado, geralmente seguem o mesmo padrão estético, para poderem ser facilmente reconhecidos pelos leitores como parte da coleção em questão. Porém, nem sempre isso foi assim, sendo Lobato um dos primeiros editores a prezar pela padronização das coleções lançadas por sua editora (ARAÚJO, 2008, p. 30).

O projeto pode influenciar na apresentação do livro ao público, na narrativa do livro e na forma do leitor ler essa narrativa. Um bom projeto gráfico pode possuir também uma função de incentivo à leitura, atraindo o leitor para o livro, enquanto um projeto de má qualidade pode acabar repelindo o leitor ou fazer com que ele desista da leitura no meio do caminho (HASLAM, 2007, p. 140). Ele pode também ser o diferencial que vai fazer o leitor escolher o livro de uma determinada editora, e não de outra, principalmente nos casos em que a obra já está em domínio público, possuindo, assim, inúmeras edições diferentes (como será o caso dos livros de Lobato em breve).

Por fim, é importante ressaltar que os projetos gráficos dos livros tendem a seguir o senso estético da época e do local em que foram feitos (HASLAM, 2007, p. 162), já que possuem também a função de atrair o leitor. Por isso, muitas vezes, eles acabam sendo refeitos, podendo sofrer variações e ganhando novos projetos gráficos ao longo dos anos.

3.1.1 Capa

A capa costuma ser definida como a vitrine do livro, por ser a primeira impressão que temos desse objeto (ARAÚJO, 2008, p. 435). Ela surgiu, no entanto, com a única função de proteger o miolo do livro e, somente com o tempo, foi ganhando outros papéis além deste (POWERS, 2008, p. 40). Atualmente, a capa é utilizada com múltiplos propósitos (POWERS, 2008, p. 6). Além da já mencionada função de proteção física do miolo, ela pode possuir também a função de indicar o conteúdo do interior do livro, anunciando qual é o seu tema, quem é o seu autor, qual é a sua aparência visual, quais são os estilos das ilustrações do miolo, etc.

A capa pode possuir também a função de aguçar a curiosidade do leitor e de atraí-lo para o livro, fazendo com que queira abrir a obra e começar a sua leitura (FAWCETT-TANG, 2007, p. 12). Dessa forma, ela pode ter um papel de incentivo à leitura, por propiciar um primeiro contato do possível leitor com o objeto livro. Consequentemente, ela pode ter também uma função de marketing para a venda do livro (FAWCETT-TANG, 2007, p. 12), por objetivar que o leitor interessado pela capa, nas livrarias, também se interesse em levar o livro para a casa, para começar a sua leitura ou dar de presente para alguém.

A produção de uma boa capa, assim como a do projeto gráfico, não segue regras fixas, podendo, inclusive, ser bastante subjetiva, de acordo com os profissionais envolvidos em sua produção. Porém, é importante que ela seja condizente com o conteúdo do livro (tematicamente e esteticamente) e atraente ao seu público-alvo.

Quando surgiram, as capas eram somente uma repetição da folha de rosto dos livros, em um papel um pouco mais encorpado (POWERS, 2008, p. 10). Eram primordialmente textuais, quase sem elementos ilustrativos ou decorativos. As capas coloridas e ilustradas, muito comuns atualmente, surgiram, primeiramente, nos livros de literatura infantil. Por esse motivo, durante um bom tempo, elas foram vistas como infantis demais, sendo consideradas como um elemento que iria distrair os leitores de uma atividade séria de leitura e sendo

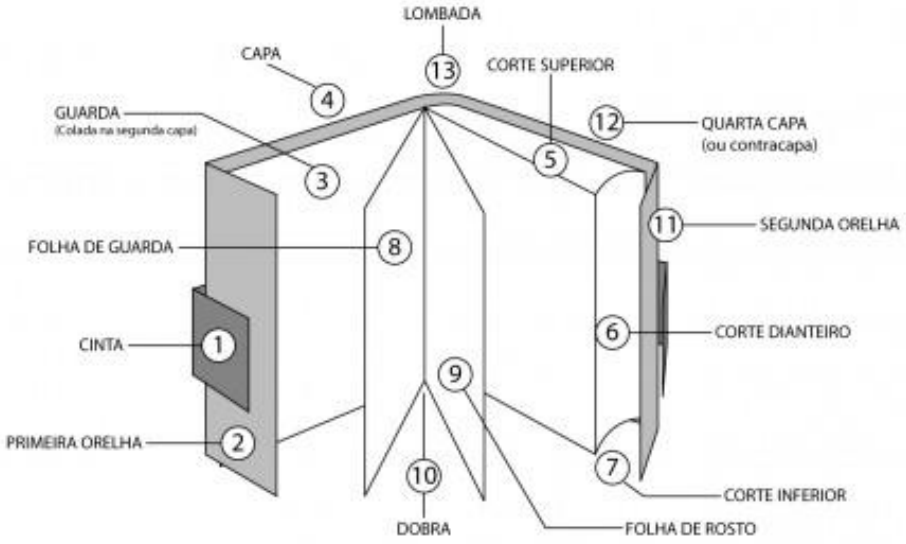
“menosprezadas como um artifício que atraia leitores incultos a comprar livros por meio de imagens superdramatizadas” (POWERS, 2008, p. 41).

No entanto, com o passar dos anos, as capas ilustradas foram sendo também incorporadas aos livros voltados para o público adulto – que, anteriormente, possuíam somente capas tipográficas –, e foram diminuindo a sua conotação distrativa perante a sociedade. “A capa de livro ilustrada surgiu associada a crianças – e permaneceu uma constante na edição de obras de literatura infantil, sendo depois imitada pela indústria de livros” (POWERS, 2008, p. 10).

Nos livros ilustrados, a capa tende a seguir o mesmo estilo das ilustrações do interior do livro e, muitas vezes (mas nem sempre), pode ser feita pelo mesmo ilustrador ou diagramador do miolo. Em livros somente textuais, ela pode vir a ser a única parte ilustrada do livro (se este não possuir uma capa somente tipográfica), e pode ser feita por um capista que não necessariamente será a mesma pessoa que vai fazer a diagramação do miolo.

A capa é composta, geralmente, de vários elementos, que atualmente são pensados de forma conjunta, por serem feitos no mesmo arquivo do InDesign (software de computador utilizado para diagramação). São eles: primeira capa (frente), quarta-capa (verso), lombada e orelhas. Além desses elementos, em alguns livros, pode haver também uma sobrecapa e duas guardas, como pode ser observado na imagem a seguir (Figura 1).

Figura 1 – Estrutura do livro



Fonte: <http://chocoladesign.com/o-livro-e-suas-capas>. Acesso em 17 ago 2015.

A primeira capa é o elemento principal da capa, onde costuma constar o título do livro, o nome do autor, o logo da editora e as imagens, se for o caso (HASLAM, 2007, p. 161). A quarta-capa (ou contracapa) fica no verso do livro, e pode possuir uma sinopse sobre a

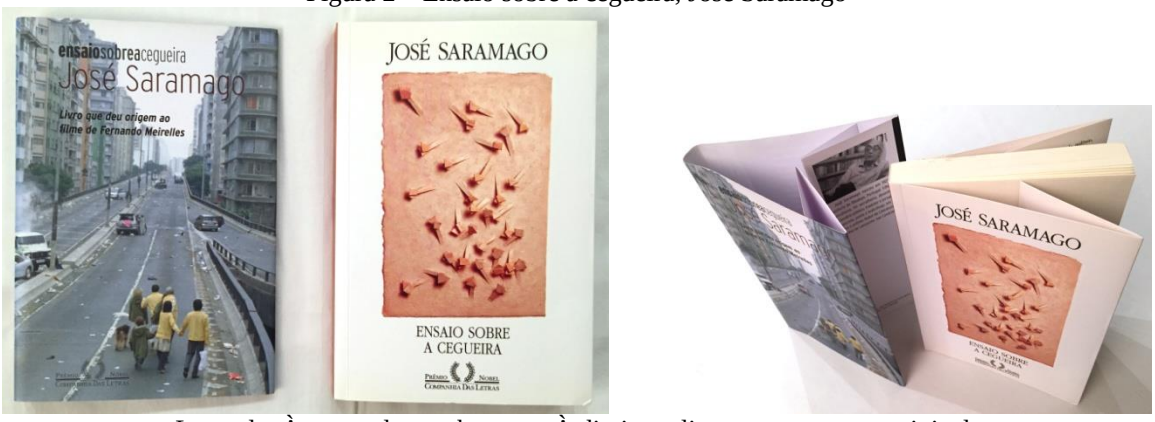
narrativa, além de informações adicionais como frases de periódicos (jornais e revistas) ressaltando a importância do livro, lista de livros da coleção, imagens, etc. (HASLAM, 2007, p. 161). A primeira e a quarta-capa podem ser graficamente independentes ou estarem relacionadas entre si, com ilustrações que começam na quarta-capa e terminam na primeira capa, por exemplo (LINDEN, 2011, p. 57).

Existem também a segunda (verso da primeira capa) e a terceira capas (verso da quarta-capa), porém, elas quase não são lembradas, pois, normalmente, não contêm nenhuma informação impressa (ARAÚJO, 2008, p. 435).

A lombada é a parte do livro que vemos quando ele está guardado em uma estante, e que ajuda o leitor a encontrá-lo no meio dos outros livros (ARAÚJO, 2008, p. 436-437). E as orelhas são as abas da capa que ficam dobradas para dentro, com informações sobre a obra e, dependendo do livro, uma pequena biografia sobre o autor (ARAÚJO, 2008, p. 436). Esses dois elementos são opcionais e não constam em todos os livros.

A sobrecapa é uma folha solta, colocada por cima da capa, para protegê-la ou acrescentar conteúdo a ela (POWERS, 2008, p. 40). Um exemplo interessante de sobrecapa, que adiciona informações à capa, é a do livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995, Figura 2), de José Saramago, lançado no Brasil pela editora Companhia das Letras. Sua capa possui o mesmo layout das outras capas dos livros do Saramago lançados pela Companhia, mas a sobrecapa possui uma cena do filme *Ensaio sobre a cegueira*. Ou seja, a editora lançou uma segunda capa para o livro, como várias outras editoras fazem quando é lançado o filme baseado no livro. No entanto, da forma como foi feita, a capa original não foi simplesmente substituída pela capa do filme; o livro acabou ganhando duas versões de capa, dando ao leitor a opção de manter essas duas capas ou de tirar a sobrecapa e ficar com a capa original sem descaracterizar sua coleção.

Figura 2 – Ensaio sobre a cegueira, José Saramago



Legenda: À esquerda, a sobrecapa. À direita, o livro com sua capa original.
Fonte: A autora, 2015.

A guarda é uma folha de papel com uma gramatura maior que a do miolo, que serve para juntar a capa dura com o miolo do livro (HASLAM, 2007, p. 162). Geralmente, ela não possui nenhum elemento impresso, mas pode conter informações, como grafismos, padronagens ou até pedaços da história do livro, direta ou indiretamente. As guardas da coleção de Clássicos da editora Zahar, por exemplo, costumam conter padronagens relacionadas ao conteúdo da narrativa, como a estrada de tijolos amarelos no livro *O Mágico de Oz* (BAUM, 2013, Figura 3) ou os sinos da catedral no *O corcunda de Notre Dame* (HUGO, 2013, Figura 4). O livro *Onda* (2008, Figura 5), de Suzy Lee, lançado no Brasil pela editora Cosac Naify, é outro exemplo interessante com guardas relacionadas à narrativa do livro: a primeira guarda (no início do livro) é só uma imagem de areia, enquanto a segunda (no final) possui areia, água e conchas, indicando que, em um determinado momento da história, a onda invadiu a área "segura" da praia. Outro livro interessante que usa a guarda a seu favor é *Diário de Pilar no Egito* (2012, Figura 6), de Flávia Lins e Silva, que contém alguns elementos egípcios nas guardas, além de possuir uma mini narrativa que se desenrola antes mesmo de chegar à folha de rosto.

Figura 3 – O Mágico de Oz, Frank Baum

Fonte: A autora, 2015.

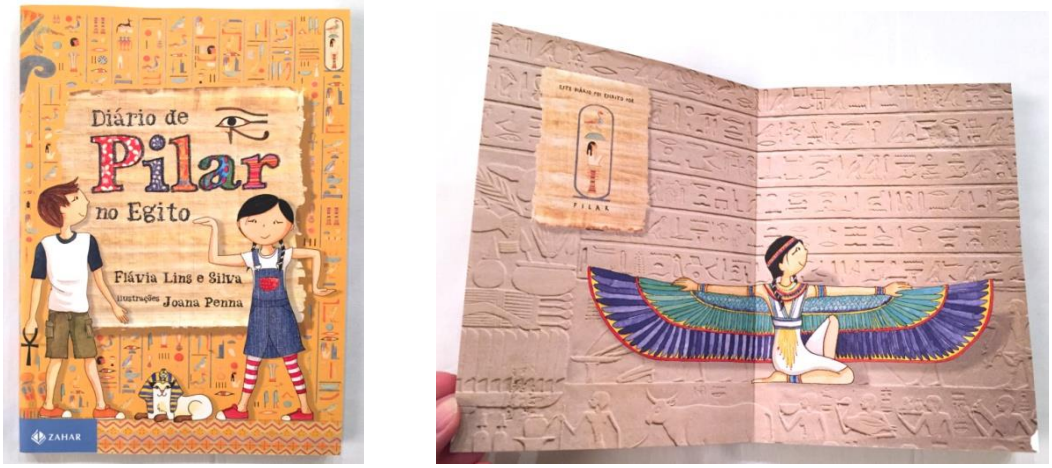
Figura 4 – O corcunda de Notre Dame, Victor Hugo

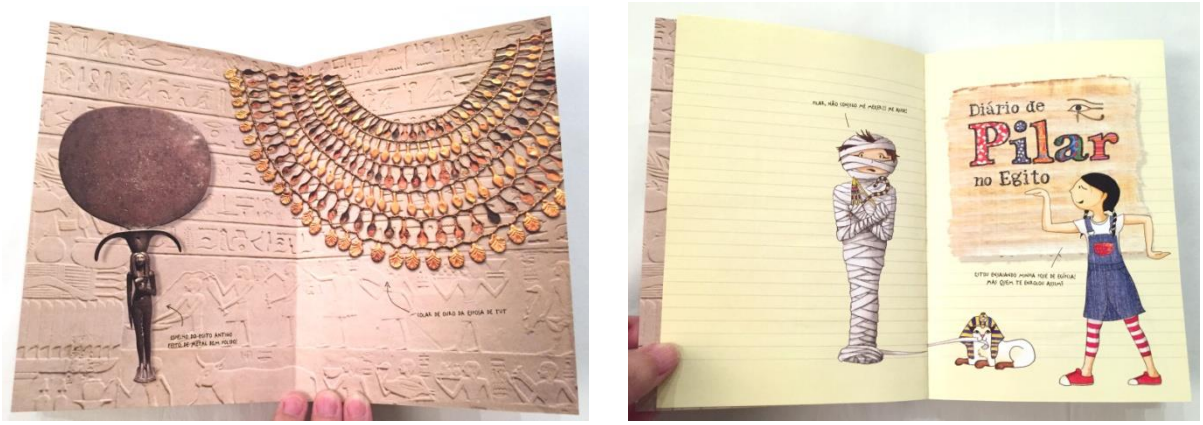
Fonte: A autora, 2015.

Figura 5 – Onda, Suzy Lee

Fonte: A autora, 2015.

Figura 6 – Diário de Pilar no Egito, Flávia Lins e Silva





Fonte: A autora, 2015.

3.1.2 Formato

O formato do livro pode ser definido como a proporção entre a sua altura e a sua largura. É possível classificar os livros em quatro categorias em relação aos seus formatos: verticais, horizontais, quadrados e irregulares. O primeiro é o mais comum entre os livros voltados para o público adulto e o preferido das livrarias, por ser mais fácil de encaixar nas estantes (MENDES, 2010, p. 26). Os outros três formatos costumam ser mais vistos em livros infantis, o que não exclui, é claro, a sua aparição em livros adultos.

Para os livros verticais, os dois padrões editoriais mais comuns são 14 x 21 cm e 16 x 23 cm. Estes costumam ser os tamanhos mais utilizados pelas editoras, pois são provenientes de um melhor aproveitamento de papel na gráfica, o que traz um custo de produção menor para a editora e, consequentemente, a possibilidade de colocar um preço de capa menor para aumentar a venda dos livros. Isso ocorre, pois, as páginas dos livros são impressas em folhas grandes, cujos tamanhos mais comuns são 87 x 114 cm e 66 x 96 cm, e que depois são dobradas em cadernos de várias páginas, e montadas para compor os livros. E os formatos que melhor se encaixam nesses tamanhos grandes, desperdiçando a menor quantidade de papel possível, são respectivamente 14 x 21 cm e 16 x 23 cm (ARAÚJO, 2008, p. 353). Já os tamanhos de bolso (12 x 18 cm ou similares) costumam ser mais baratos, pois gastam menos papel, devido a uma diagramação que busca economia de espaço e ao tamanho menor da página final.

Um bom exemplo de um projeto gráfico que foi refeito, alterando o formato do livro para alavancar as suas vendas, é o da coleção de Clássicos Comentados da editora Zahar (Figura 7). Seu projeto original possuía capa flexível, formato 21 x 26 cm e um preço de capa

(preço com o qual o livro é vendido) relativamente caro. Com a criação de um novo layout, em capa dura e esteticamente mais atraente, um novo projeto de miolo, e a alteração do formato dos livros para 16 x 23 cm, que trazia um melhor aproveitamento de papel e consequentemente um menor custo de produção, o preço de capa também pôde ficar mais baixo. Dessa forma, as vendas dos livros puderam aumentar, tanto pelo preço que foi reduzido, quanto pelo projeto renovado com o objetivo de ficar mais atraente aos olhos do público-alvo.

Figura 7 – Coleção Clássicos Comentados Zahar

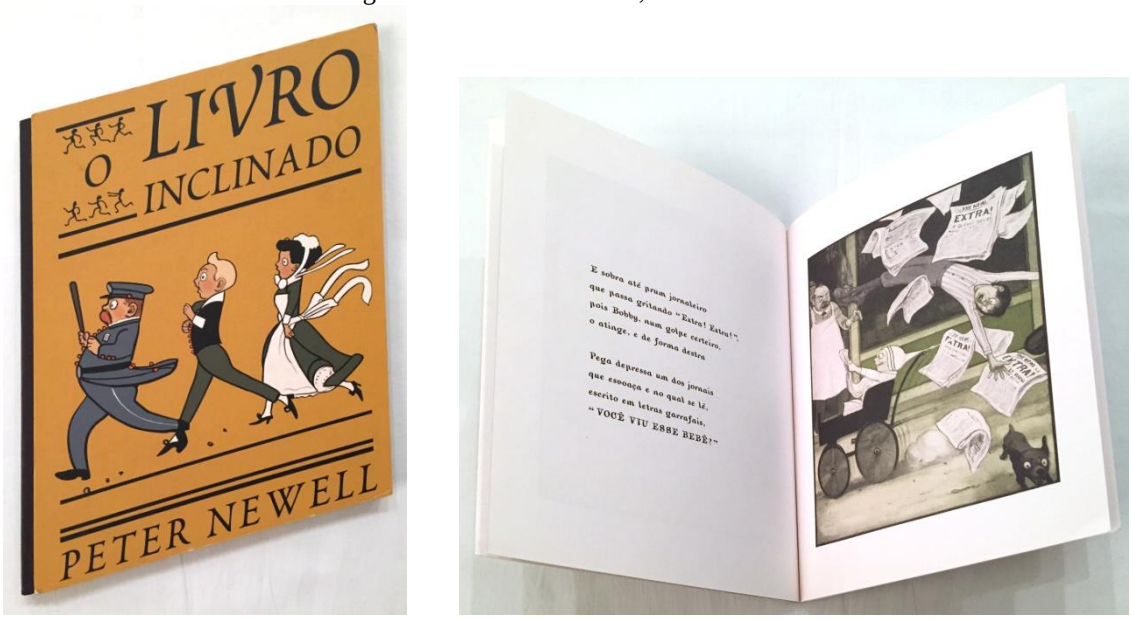
Legenda: À esquerda, o livro *Contos de Fadas* no projeto gráfico antigo. À direita, o livro *Peter Pan* no projeto gráfico novo.
Fonte: A autora, 2015.

Os livros infantis tendem a não seguir os formatos padrões, devido principalmente às ilustrações, que são melhores aproveitadas em tamanhos maiores ou horizontais, além do formato diferenciado poder atrair a atenção das crianças (MENDES, 2010, p. 26). O formato horizontal é muito utilizado em livros ilustrados, já que, quando aberta, a página dupla se transforma em uma grande cena panorâmica, dando bastante espaço para os ilustradores trabalharem. Os livros quadrados também se transformam no formato de paisagem quando abertos, mas criam um panorama menor que os retangulares, o que pode vir a ser mais apropriado para determinados tipos de livros, que não necessitem de tanto espaço para as imagens.

Além dos formatos mais "tradicionais", existem também alguns livros que utilizam cortes especiais, interessantes tanto pela própria materialidade do livro, quanto pelo fato do formato se relacionar com a narrativa da obra, como são os casos do *O livro inclinado* (2008, Figura 8) e do *O livro do foguete* (2008, Figura 9), ambos de Peter Newell. O primeiro possui

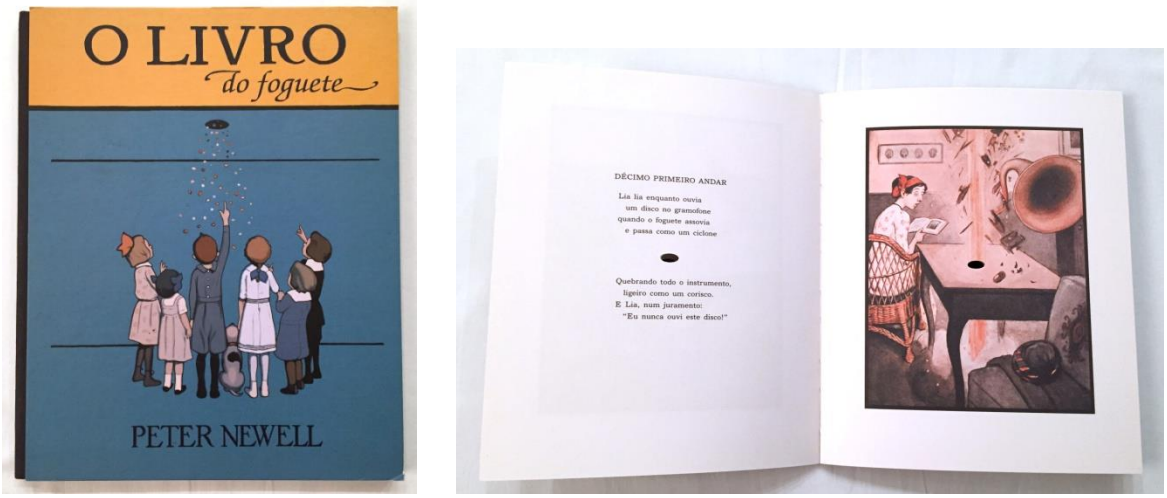
um corte inclinado, pois se passa em uma ladeira, onde um carrinho de bebê desce desgovernado, causando diversas situações inusitadas no caminho. Enquanto o segundo possui literalmente um furo no meio das páginas do livro, "causado" pela passagem de um foguete, que foi acionado acidentalmente no porão de um prédio e subiu todos os seus andares, furando os pisos e os tetos do edifício.

Figura 8 – O livro inclinado, Peter Newell



Fonte: A autora, 2015.

Figura 9 – O livro do foguete, Peter Newell



Fonte: A autora, 2015.

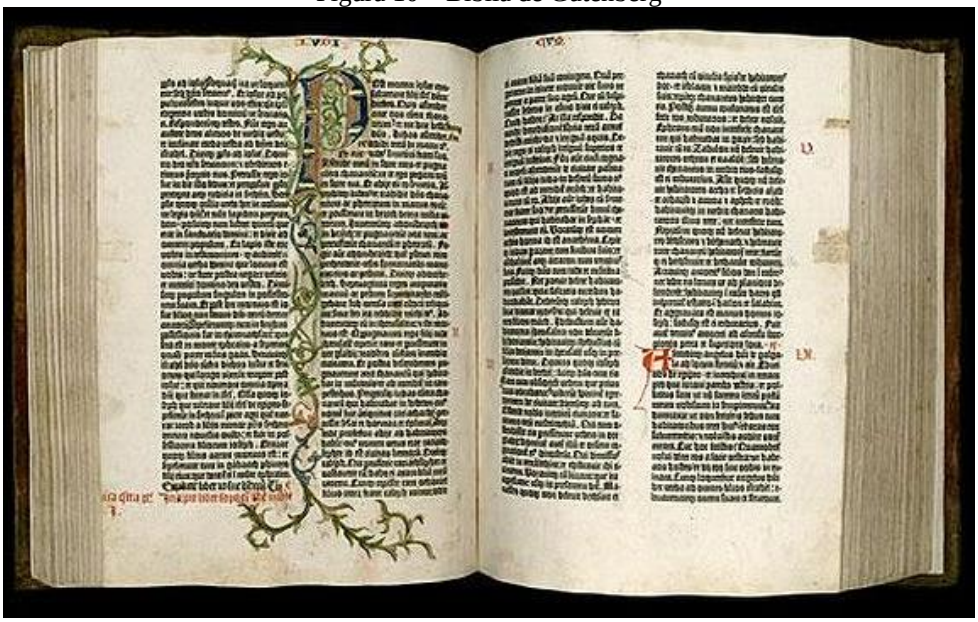
Em relação ao tamanho, os livros maiores costumam causar um maior impacto visual com suas imagens em tamanho grande (PIRES, 1985, p. 95), mas são mais difíceis de serem manuseados pelas mãos pequenas das crianças. Enquanto os tamanhos menores possuem a contrapartida contrária, sendo mais fáceis de serem manuseados (NODELMAN *apud* NECYK, 2007, p. 98), mas causando um impacto menor através de suas imagens. Caberia, no

caso, aos envolvidos na produção do livro, decidirem qual formato seria o mais apropriado ao conteúdo e à narrativa do livro que está sendo criado. Como o formato e o tamanho do livro vão influenciar na configuração das ilustrações, o ideal é que eles sejam definidos antes do ilustrador começar a produzi-las (LINS, 2003, p. 61).

3.1.3 Tipografia

A invenção da prensa tipográfica é atribuída ao alemão Johannes Gutenberg, que a criou no século XV, permitindo a reprodução mecânica de livros, através da utilização de tipos móveis (HASLAM, 2007, p. 7). Os livros, que antes precisavam ser transcritos individualmente à mão para serem copiados, ganharam uma nova possibilidade de reprodução, que agora poderia ser realizada em massa (LYONS, 2011, p. 57). Apesar dos dois processos ainda terem coexistido durante um bom tempo, aos poucos, os livros manuscritos foram sendo substituídos pelos impressos. O trabalho de Gutenberg mais conhecido foi a chamada *Bíblia de Gutenberg* (Figura 10), uma versão da Bíblia em latim, impressa e composta em caracteres de estilo gótico (ARAÚJO, 2008, p. 314), com iluminuras adornando as páginas.

Figura 10 – Bíblia de Gutenberg



Fonte: <http://blogs.odiario.com/inforgospel/2013/02/27/biblia-primeiro-livro-moderno-impresso-completou-558-anos-confira/>. Acesso em 17 ago 2015.

Na era da prensa, diversos tipógrafos, como Claude Garamond, François Didot, Giambattista Bodoni, John Baskerville, William Caslon, entre outros, criaram famílias de fontes para compor os impressos da época. Muitos desses estilos tipográficos ainda são utilizados hoje em dia para a diagramação de impressos, porém em versões digitais adaptadas, que podem ser instaladas nos computadores pessoais.

O primeiro computador a incorporar o uso de fontes foi o Macintosh, criado por Steve Jobs. Ele vinha com um amplo leque de famílias tipográficas, algo inédito para a época (GARFIELD, 2012, p. 10). A concorrência não tardou em se atualizar e passou também a incluir fontes em suas máquinas (GARFIELD, 2012, p. 11). A tipografia, antes restrita ao uso pelos gráficos e pelos designers, passou a poder ser utilizada pela população em geral, devido à nova facilidade de manuseio da mesma.

Ao compor um projeto gráfico de um livro, no entanto, a escolha da tipografia a ser utilizada deve ser feita de forma cuidadosa, levando em consideração diversos fatores, como o público leitor ao qual o livro se destina, a temática do livro, a quantidade de texto, o estilo, a legibilidade e a leiturabilidade da fonte escolhida, e quaisquer outras particularidades que o livro possa possuir (MENDES, 2010, p. 27).

As fontes são “conjuntos de caracteres e símbolos desenvolvidos em um mesmo desenho” (ARAÚJO, 2008, p. 278). E cada família de fontes possui suas próprias particularidades. Uma importante diferença a ser observada ao escolher uma fonte, por exemplo, é a existência de serifa (Figura 11) ou não em seus caracteres. As tipografias com serifa – pequenos prolongamentos existentes nas extremidades das letras – costumam ser consideradas mais formais e conservadoras que as sem serifa (GARFIELD, 2012, p. 41). Muitos estudiosos afirmam que o uso de tipografia serifada facilita a leitura de grandes blocos de texto nos impressos, pela continuidade causada pelas extremidades prolongadas das letras (MENDES, 2010, p. 28) e pela maneira como a fonte se porta no papel.

Figura 11 – Serifa

Legenda: À esquerda, fonte sem serifa. À direita, fonte com serifa.
Fonte: <http://www.isend.com.br/Blog/2010/07/02/como-tornar-os-seus-informativos-mais-atraentes-ii/>. Acesso em 17 ago 2015.

Já as fontes sem serifa surgiram no século XIX, anos depois das serifadas, como uma variação destas, e costumam ser consideradas mais informais e contemporâneas (GARFIELD,

2012, p. 42), sendo apropriadas para a leitura em telas digitais e para o uso em textos curtos e títulos, por causarem maior impacto visual do que o estilo serifado. Essas recomendações, no entanto, não são excludentes; sendo possíveis também outros tipos de utilização dos tipos com ou sem serifa, se realizado com cuidado.

Existe outra corrente de pensamento que afirma que as serifas só são melhores para a leitura de textos longos porque estamos acostumadas a elas (HENDEL, 2006, p. 39). Portanto, se passássemos a conviver mais frequentemente com fontes não serifadas nos corpos de texto dos livros, não teríamos tanta dificuldade para lê-las.

> Há estudos que mostram que o tipo com serifa é mais fácil de ler do que o sem serifa, enquanto outros provam o contrário. Como sugere Marshall Lee, é provável que as pessoas não nasçam com uma preferência por um design de tipo em lugar de outro. O mais correto é que lemos com mais facilidade quaisquer formas de letras que estamos acostumados a ver. Como o tipo sem serifa não é o estilo comumente usado em livro, deduz-se, então, que talvez não seja o tipo que *devesse* ser usado em livro. Mas as letras sem serifa não são inerentemente ilegíveis; são usadas (muitas vezes mal) em placas de estrada e em outros locais onde a informação precisa ser lida com rapidez. Mesmo as histórias em quadrinhos usam letras sem serifa; trata-se de um estilo suficientemente comum para ser usado para os leitores mais casuais. (HENDEL, 2006, p. 39, grifo do autor)

Além dos tipos serifados e não serifados, existem também as fontes caligráficas ou manuscritas, que imitam a forma de escrita manual. Elas podem ser utilizadas para expressar uma conotação de algo personalizado que foi escrito à mão, como os convites de casamento, ou para facilitar a leitura de pessoas que estão acostumadas a conviver com esse tipo de escrita, como crianças em fase de alfabetização (LOURENÇO, 2011, p. 120), por exemplo. Gutenberg ao criar a fonte Textura – "a primeira fonte do mundo" (GARFIELD, 2012, p. 37) –, inclusive, se preocupou em imitar a escrita dos manuscritos da época (que possuía um "estilo" gótico), pois era o que as pessoas estavam acostumadas a ler (GARFIELD, 2012, p. 36). Hoje em dia, essa fonte é considerada de difícil compreensão, pois acabamos nos desacostumando dela, mas a população do século XV não enfrentava esse problema. "Tipos góticos pesados eram considerados mais fáceis de ler que uma cursiva mais suave, menos formal, mas simplesmente por causa da constante exposição a eles" (GARFIELD, 2012, p. 61).

Existem também fontes que não são "neutras", ou seja, fontes que remetem a uma determinada temática ou nacionalidade (BRINGHURST, 2005, p. 110-111). Ao escolher um estilo de fonte para um layout, deve-se, portanto, prestar atenção se aquela fonte tem uma conotação de época, local ou tema que não tenha a ver com o livro. Não faz muito sentido, por exemplo, usar uma fonte de origem ou estética grega para compor um livro sobre o Japão.

Outro fator importante a ser considerado é a legibilidade e a leiturabilidade de uma fonte. A legibilidade é o reconhecimento individual dos caracteres, ou seja, ela ocorre quando os caracteres de uma família de fontes não se confundem entre si, sendo legíveis e fáceis de ser reconhecidos (RUMJANEK, 2009, p. 1). Já a leiturabilidade é o conforto e a boa compreensão na leitura de um texto corrido, isto é, quando o leitor consegue ler um texto confortavelmente, sem precisar fazer um esforço excessivo, e compreende bem suas informações (LOURENÇO, 2011, p. 88).

> Para entender o que significa legibilidade é necessário realizar a pergunta – Você reconhece a letra?- se a resposta for sim então quer dizer que o texto apresenta uma boa legibilidade. Além disso, o termo está relacionado ao nível de fadiga do leitor, espaço entreletras, entrepalavras, reconhecimento do caractere, velocidade de leitura e também aos fatores ambientais. Entretanto, para saber sobre a leiturabilidade do texto tem que se fazer a seguinte pergunta – Você pode ler e entender a página? – Se a resposta for positiva, quer dizer que o texto apresenta uma boa leiturabilidade. Outros aspectos da leiturabilidade são: a percepção, a cognição e a facilidade de leitura de um texto. (LOURENÇO, 2011, p. 89)

Robert Bringhurst (2005, p. 23), em seu livro *Elementos do estilo tipográfico*, afirma que uma boa fonte para leitura deve prezar pela sua invisibilidade. “Em um mundo repleto de mensagens que ninguém pediu para receber, a tipografia precisa frequentemente chamar a atenção para si própria antes de ser lida. Para que ela seja lida, precisa contudo abdicar da mesma atenção que despertou” (BRINGHURST, 2005, p. 23). Ou seja, apesar da aparência estética ser bastante relevante, é mais importante que a fonte consiga transmitir a mensagem do texto e proporcionar uma leitura mais confortável, do que ser somente chamativa aos olhos do leitor. A tipografia não deve ofuscar a própria mensagem a ser compreendida (TSCHICHOLD *apud* MENDES, 2010, p. 28).

No caso dos leitores infantis, atentar para a facilidade de transmissão das mensagens é particularmente importante, já que as crianças, por estarem em fase de alfabetização, possuem uma maior dificuldade de identificar os caracteres individuais das fontes (RUMJANEK, 2009, p. 1). Enquanto os leitores fluentes apreendem o significado das frases pela leitura conjunta do todo, captando palavras inteiras com um só olhar, as pessoas em fase de aprendizagem de leitura costumam ler letra por letra até compreenderem a palavra, por isso, é mais fácil que elas confundam os caracteres de uma fonte se eles forem muito parecidos entre si (FORSSMAN; WILLBERG, 2007, p. 74).

Existem, portanto, fontes que as crianças têm mais facilidade ou mais dificuldade de ler. E, o tipo escolhido pode ajudar ou atrapalhar na apreensão da mensagem, principalmente para pessoas em processo de alfabetização (RUMJANEK, 2009, p. 2). Dessa forma, ao

selecionar uma fonte para um livro infantil, especialmente para crianças muito pequenas, é importante atentar para a legibilidade dessa fonte.

Existem duas correntes de pensamento em relação à tipografia para crianças. Uma delas acredita que as letras para leitores iniciantes devem ter o desenho mais simples possível. Por isso, defende o uso de tipografia sem serifa, que possui caracteres mais simples e mais fáceis de escrever e de copiar. A outra corrente parte do princípio de que as letras não devem ser as mais simples, e sim as mais claras (aquelas em que os caracteres não se confundem). Por isso, defende o uso de tipografia serifada (FORSSMAN; WILLBERG, 2007, p. 74).

Existem, inclusive, fontes que foram projetadas especialmente para os leitores em fase de alfabetização, atentando para fatores como a simplicidade, a legibilidade e a diferenciação dos caracteres. É o caso das fontes Century Educational, Gill Schoolbook, Sasson, Escolar Portugal, TCL Cotona, Grafito, entre outras criadas especialmente para o público infantil (LOURENÇO, 2011, p. 92, 100, 112, 118, 119).

Em alguns estilos de fonte, determinados caracteres são muito parecidos entre si (ou até mesmo iguais), como o “l” minúsculo, o “i” maiúsculo e o número “1”, por exemplo. Letras espelhadas (vertical ou horizontalmente), mas com desenhos iguais, também podem vir a confundir quem ainda está aprendendo, como é o caso das letras “p” e “q”, “d” e “b”, “m” e “w”, ou dos números “6” e “9”, por exemplo. Por isso, é importante que o desenho das letras seja diferenciado (FORSSMAN; WILLBERG, 2007, p. 74).

Em relação ao tamanho do corpo da fonte a ser utilizada para compor os impressos, existem também duas correntes de pensamento a respeito. A primeira parte do pressuposto de que crianças com uma visão saudável podem focalizar com precisão e, por isso, conseguem ler com os olhos muito perto do papel. Assim, palavras muito grandes exigiriam olhar duas vezes ou mais para compreender a palavra, o que poderia prejudicar a leitura. Dessa forma, não seria necessário usar uma fonte em tamanho muito grande para que elas consigam ler (FORSSMAN; WILLBERG, 2007, p. 75).

Enquanto a segunda corrente diz que as letras e as entrelinhas (o espaço entre as linhas) devem ser relativamente grandes nos livros infantis para que a diferenciação das formas das letras seja inconfundível. E, conforme a pessoa for progredindo na leitura, a letra pode ser diminuída (FORSSMAN; WILLBERG, 2007, p. 75). Uma possível progressão, por exemplo, é a seguinte:

> para os primeiros anos de leitura todos os livros devem ser impressos em letras grandes. Para o primeiro ano, em corpo 16, para o segundo em corpo 14, e terceiro e quarto, em corpo 12. Deste modo, se assegura movimentos fáceis e corretos nos olhos. A linha também deve ser a mais curta possível. O progresso nas habilidades

> de leitura pode ser aferido pela rapidez com que as crianças se acostumam com os tipos menores mais compridos e menos espacejados. (BURT *apud* LOURENÇO, 2009, p.824)

Essa não é, entretanto, uma regra; somente uma sugestão de progressão, que pode ser seguida com a intenção de facilitar a leitura.

3.1.4 Diagramação

A diagramação (ou a composição) é a organização dos elementos que compõem o livro na página, formando o seu layout, da forma final como vai ser apresentado aos leitores. Ela consiste, portanto, na combinação de textos, imagens, tabelas, gráficos, notas, etc., da melhor maneira possível, para transmitir a informação ao leitor (SAMARA, 2007, p. 22), objetivando uma boa aparência estética e um conforto de leitura. "Em outras palavras, o diagramador dará *forma* ao projeto visual" (ARAÚJO, 2008, p. 395, grifo do autor).

Geralmente, a diagramação vai seguir o projeto gráfico definido anteriormente pela editora, seja ele padrão ou personalizado para o livro. E vai buscar combinar textos e imagens a fim de orientar a leitura da página como um todo, tentando deixar o visual em harmonia com o textual (PIRES, 1985, p. 92).

A diagramação faz parte da maneira do leitor apreender a mensagem, pois orienta a forma de leitura da narrativa (NECYK, 2007, p.89). Além disso, ela pode ser a diferença entre uma pessoa querer continuar com a leitura do livro – no caso de uma boa diagramação, que preze pelo conforto de leitura e por uma estética atraente ao público-alvo – ou de cansar de sua leitura no meio, se a organização dos elementos na página tiver sido mal feita.

Para definir o projeto gráfico do livro e a forma como ele vai ser diagramado, são levados em consideração diversos fatores como a tipografia; a mancha gráfica; o número de colunas; o tamanho das margens; a localização do fólio e dos cabeços (se existentes no livro); a quantidade e a localização das imagens, das tabelas, dos gráficos, etc.; o local de inicialização dos capítulos; a existência ou não de letras capitulares; o aproveitamento de páginas e de papel; entre outros fatores. E isso tudo sempre pensando em compor o texto da melhor forma possível para o público-alvo ao qual o livro se destina.

São utilizados, portanto, para a composição do texto, os princípios da tipografia explicados brevemente no subcapítulo anterior. A mancha gráfica – isto é, a área impressa,

que não está em branco, contendo elementos como texto, imagens, tabelas, etc. (NECYK, 2007, p.100) – também deve ser definida, decidindo consequentemente também o tamanho das margens. A quantidade de colunas que o livro terá também vai ser escolhida. Geralmente, livros com longos textos corridos, como romances, costumam ser compostos em uma só coluna, enquanto trabalhos de referência com informações descontínuas, como enciclopédias e dicionários, são diagramados em duas colunas, devido à grande quantidade de informações presentes e a não necessidade de leitura corrida do texto (HASLAM, 2007, p. 144). Isso, porém, não é uma regra fixa.

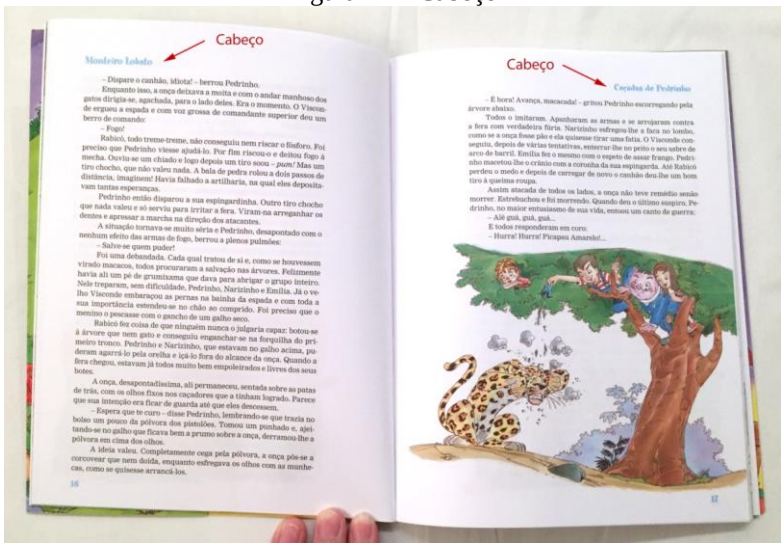
Será avaliado também se o livro deverá ter fólio e cabeços, e onde será a posição dos mesmos, se existentes. O fólio é a numeração das páginas do livro (ARAÚJO, 2008, p. 420); e é importante que ele esteja presente em livros médios e grandes, para o que o leitor possa saber em que etapa se encontra na leitura e para que possa se orientar mais facilmente, encontrando a página que deseja através do sumário ou do índice remissivo. No entanto, em livros infantis ilustrados, de tamanho pequeno, a presença do fólio não é tão necessária, já que o livro não é grande o suficiente para fazer o leitor se perder em sua leitura, além da numeração das páginas, às vezes, poder acabar prejudicando as ilustrações em página cheia (ficando em cima delas) (LINDEN, 2011, p. 63).

Os cabeços (Figura 12) são as informações presentes no topo das páginas dos livros, podendo conter o nome do(s) autor(es), o título do livro, os títulos das sessões ou os títulos dos capítulos e dos subcapítulos (ARAÚJO, 2008, p. 421). Eles são especialmente úteis quando o livro é dividido em várias partes, e os cabeços são utilizados para identificar essas partes, ajudando o leitor a se localizar no livro, sem precisar ficar voltando a todo o momento para saber em que parte está. Se o livro contiver, por exemplo, o nome de suas sessões nas páginas da esquerda e o nome de seus capítulos nas páginas da direita, isso será mais útil para o leitor do que se o livro contiver o nome do autor nas páginas da esquerda e o título do livro nas páginas da direita (ARAÚJO, 2008, p. 421). Ao ler um livro, o leitor já sabe qual é o seu título e quem é o seu autor, e não precisa ser lembrado disso em todas as páginas. Porém, se o livro tiver várias divisões de capítulos e sessões, o leitor pode facilmente descobrir em qual capítulo está somente ao olhar para o topo da página.

Outra decisão a ser tomada é a localização das páginas capitulares (páginas de início dos capítulos) e a colocação ou não de letras capitulares (letras em tamanho maior que iniciam o texto no início dos capítulos). As letras capitulares (Figura 13) são uma herança das Iluminuras, e não possuem exatamente uma função, além de adornar o texto e poder deixar o projeto gráfico do livro esteticamente mais atraente (ARAÚJO, 2008, p. 420).

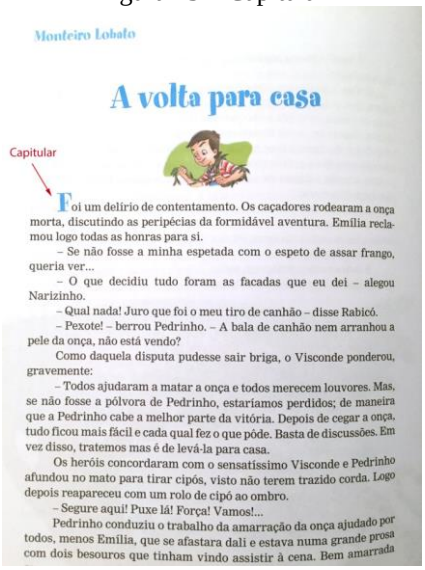
A iniciação dos capítulos sempre nas páginas ímpares é considerada mais “nobre” do que a inicialização na próxima página disponível (seja ela par ou ímpar), já que a página ímpar é normalmente a primeira coisa que vemos ao abrir um livro e, portanto, chama mais a atenção do que a página par. No entanto, para aproveitamento de espaço e redução de gastos com papel, principalmente em livros de bolso, muitas vezes o capítulo, em vez de ser iniciado na próxima página, é começado logo após o término do capítulo anterior, na mesma página. Existem, então, três possibilidades de localização da página capitular: na próxima página ímpar, na página seguinte (par ou ímpar) ou na mesma página do capítulo anterior (ARAÚJO, 2008, p. 419). E a decisão de onde colocar o início dos capítulos pode interferir na quantidade de páginas e de espaços em brancos que o livro terá, podendo influenciar, consequentemente, no seu custo de produção e preço de capa.

Figura 12 – Cabeço



Fonte: A autora, 2015.

Figura 13 – Capitular



Fonte: A autora, 2015.

Um fator muito importante a ser levado em consideração é a composição das imagens, se presentes no livro, principalmente em livros ilustrados, já que a combinação entre texto e imagem é muito importante para esse tipo de livro (LINDEN, 2011, p. 8). As ilustrações de um livro podem ser compostas de forma menos ou mais integradas ao texto. Existem algumas maneiras possíveis de posicionar a ilustração em relação à parte textual do impresso. São elas: ilustração separada do texto; ilustração em união parcial com o texto; ilustração relacionada com o texto; texto contido dentro da ilustração (NECYK, 2007, p.101).

A primeira (Figura 14a) é encontrada em livros mais antigos, principalmente anteriores ao século XIX, devido a não existência então da tecnologia que permitia imprimir texto e imagem de forma integrada (NECYK, 2007, p. 101). Dessa forma, os textos e as ilustrações acabavam sendo impressos em páginas separadas. A segunda (Figura 14b) apresenta uma união parcial entre texto e ilustração, já ocupando a mesma página, mas cada um em seu espaço específico (NECYK, 2007, p. 102). O texto não invade o espaço da ilustração e vice-versa. A terceira (Figuras 14c e 14d) já começa a conter uma integração de fato entre texto e imagem, podendo a ilustração contornar o texto ou o texto contornar a ilustração.

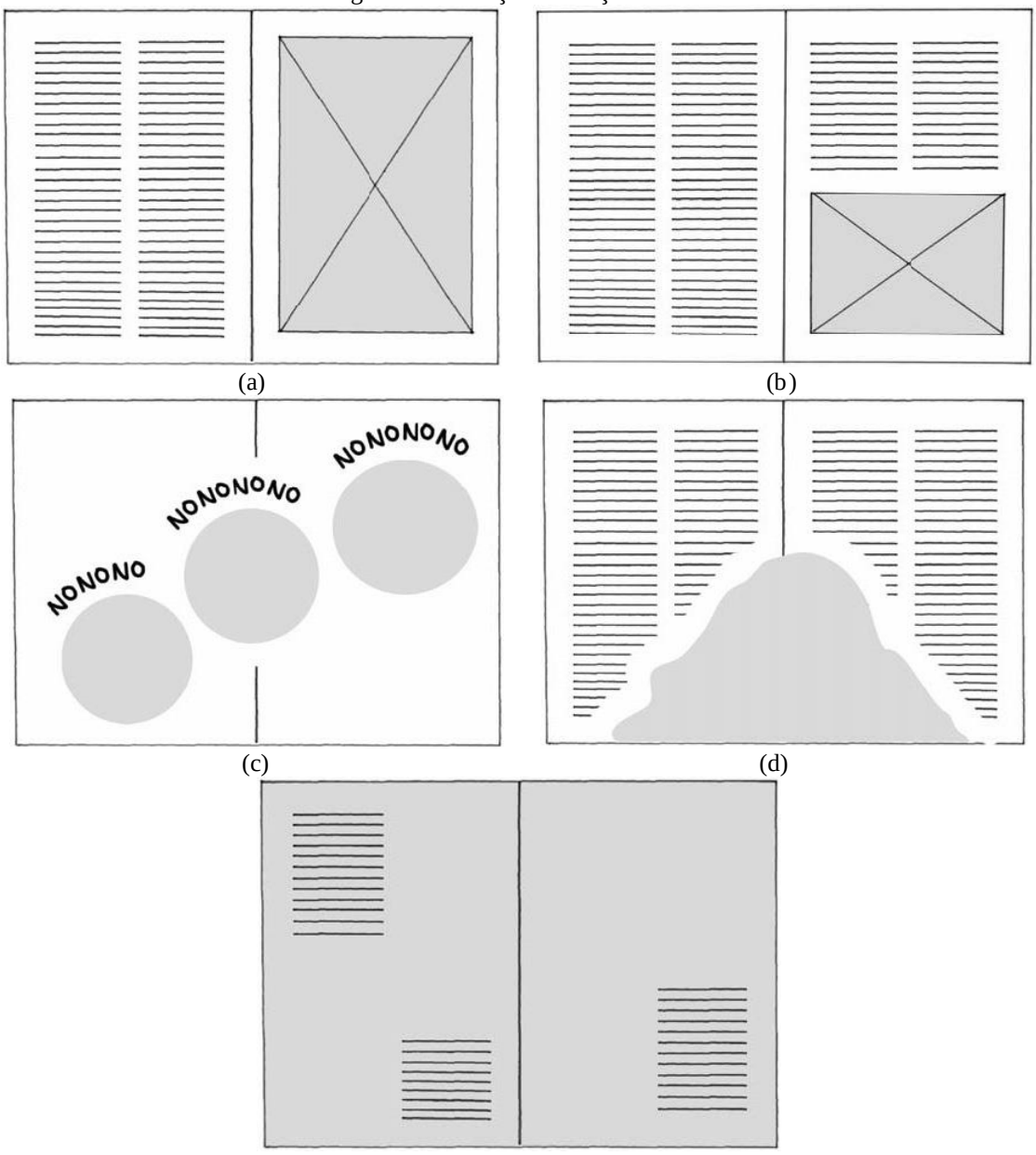
> (...) texto e imagem apresentam-se visualmente unidos. Essa forma evidencia a dimensão gráfica do texto. O texto pode intermediar a ilustração, isto é, pode aparecer entre partes da ilustração, criar uma forma para circundar a ilustração, ou ainda acompanhá-la como uma linha que reproduz sua forma. (NECYK, 2007, p. 102)

E a quarta configuração (Figura 14e) é a maior integração possível entre os dois elementos, com o texto contido dentro da imagem, que, por sua vez, ocupa toda a extensão da página (NECYK, 2007, p. 103).

Essas configurações, apesar de terem surgido em épocas diferentes, ainda coexistem hoje em dia (NECYK, 2007, p. 103). As duas primeiras são mais comuns em livros com ilustração, que possuem uma maior presença de texto do que de imagens, enquanto as duas últimas estão mais presentes em livros ilustrados, por apresentarem um maior dinamismo e mais integração entre os elementos existentes nas páginas.

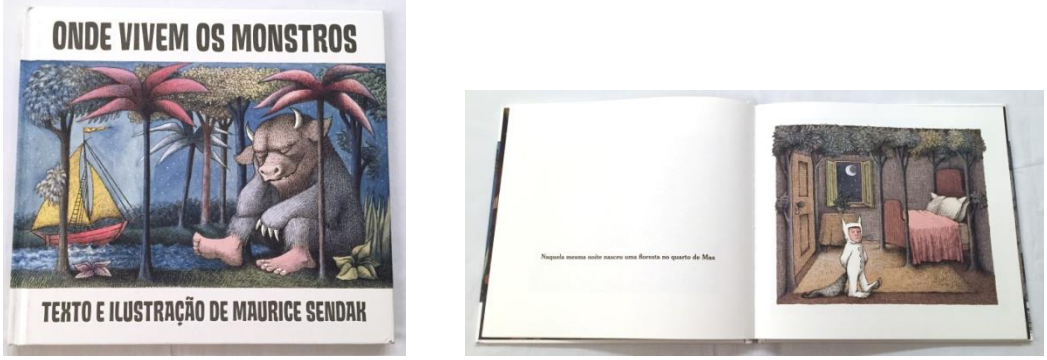
Um livro interessante que mostra uma progressão entre as duas primeiras configurações é *Onde vivem os monstros* (2014, Figura 15), de Maurice Sendak, que inicia com texto e ilustrações separados e, conforme a história vai se desenrolando e o personagem vai entrando no mundo dos sonhos, as ilustrações vão aumentando, chegando cada vez mais perto do texto, até ocuparem a página inteira. O processo contrário ocorre no final, quando o personagem se desperta do mundo dos sonhos.

Figura 14 – Relação ilustração x texto



Legenda: (a) Ilustração separada do texto. (b) Ilustração em união parcial com o texto. (c) e (d) Ilustração relacionada com o texto. (e) Texto contido dentro da ilustração.
Fonte: NECYK, Barbara Jane. Texto e imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2007. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/> Acesso em: 28 mai. 2011.

Figura 15 – Onde vivem os monstros, Maurice Sendak



Fonte: A autora, 2015.

Além do posicionamento dos elementos de forma individual dentro da página, é também importante atentar para a configuração dos elementos no livro como um todo, já que a paginação vai orientar a ordem de leitura e realizar a fusão de ilustração, texto e página, como um conjunto coerente (PIRES, 1985, p. 92). O livro deve ser pensado, portanto, em sua totalidade, para que possa ocorrer harmonia entre todas as páginas, além do equilíbrio das informações dentro da própria página.

3.1.5 Ilustrações

A ilustração é um elemento muito importante no livro infantil (ARAÚJO, 2008, p. 443), principalmente para crianças ainda analfabetas ou em fase de aprendizado de leitura, que dependem bastante da parte visual do livro. As imagens podem contribuir para atrair a atenção do futuro leitor para o livro, auxiliando, portanto, no incentivo à leitura. Assim como podem ajudar na compreensão do conteúdo do livro em si, fazendo parte da interpretação da narrativa (LINDEN, 2011, p. 8), esteja a criança lendo sozinha ou através da leitura compartilhada com mediadores de leitura (pais, professores, etc.).

Existem diversos tipos de ilustrações e várias formas de ilustrar um livro. Pode-se usar, por exemplo, pinturas, desenhos, colagens, montagens fotográficas, ilustrações vetoriais, entre outras técnicas (LINDEN, 2011, p. 35-38). Além disso, dentro de um mesmo estilo de ilustração, o traço dos ilustradores pode variar bastante, criando estéticas diferentes para a parte visual dos livros. É interessante perceber, por exemplo, como as ilustrações variaram ao

longo das edições do *Sítio do Picapau Amarelo*, proporcionando diferenças bem significativas na caracterização dos personagens de Lobato.

> Tomemos como exemplo Pedrinho: na edição de 1924, ele é loiro e se veste como marinheiro, o que, aparentemente, aproximava-se do ideal de infância do período (cf. Bignotto, 1998, p. 8). Em 1933, nas ilustrações de K. Wieser, o menino, antes um "europeuzinho", transforma-se em um "caipirinha", pois é representado descalço, vestindo camisa estampada e bermuda remendada, aparência que será mantida até a 5ª edição, em 1939. Em 1944, *Caçadas de Pedrinho*, em sua 6ª edição, tem outro ilustrador, J. U. Campos, que desenha Pedrinho como um menino urbano: suas roupas não são remendadas, nem estampadas; ele usa cinto e sapatos; seus cabelos agora são pretos. Muitas dessas características são mantidas em sua imagem até a atualidade. (ROCHA, 2009, p. 241)

Outra caracterização que variou bastante foi a da boneca Emília, que já teve diversas aparências ao longo dos anos.

> A Emília de Belmonte é uma "gentinha" (como escrevia Lobato) magra e empinada – o que era uma das posturas características da boneca, com as mãos na cintura, senhora de si e do mundo. (...) Como contraponto para as ilustrações de Belmonte, vale lembrar que Le Blanc (1921), outro conhecido ilustrador de Lobato, em sua caracterização gráfica da Emília, desfigura inteiramente a personagem principal do escritor, a porta-voz de suas ideias e de sua coragem e determinação em enfrentar as mais difíceis situações. Emília é transformada numa bonequinha com cara de nenê, rechonchuda e ingênua. (FARIA, 2009, p. 57)

Independentemente da opinião da autora, que claramente não gosta da caracterização de Le Blanc, é interessante perceber como, de uma edição para a outra, Emília mudou radicalmente de aparência, somente com a troca do ilustrador. Atualmente, a boneca também tem uma aparência bem diferente das duas descrições acima, dessa vez ostentando roupas e cabelos profusamente coloridos.

Sophie Van Der Linden (2011, p. 24), em seu livro *Para ler o livro ilustrado*, faz uma importante distinção entre os tipos de livros que contém ilustrações. Segundo ela, o livro ilustrado se diferencia do livro com ilustração por dois motivos: a proporção de cada elemento (texto e imagem) e a sua participação na narrativa. Ou seja, enquanto no livro com ilustração, o texto está presente em maior quantidade que as imagens e estas podem ser removidas sem nenhum prejuízo à narrativa; no livro ilustrado, as imagens possuem uma predominância espacial no livro, ocupando mais espaço do que o texto, além de serem essenciais à narrativa, não podendo ser removidas sem que a história deixe de fazer sentido.

Um exemplo de livro ilustrado que possui uma boa integração entre texto e imagem e que perderia o seu sentido se tivesse suas ilustrações removidas é *Uma história de pinguim* (2010, Figura 16), de Antoinette Portis. O livro narra a história de uma pinguim chamada Edna, que sai em busca de outras cores que não sejam branco, preto e azul. Em um

determinado momento da história, a pinguim tropeça e cai de cara na neve, encontrando finalmente uma outra cor (o laranja), cena que o leitor só compreende se estiver observando a sequência de imagens, já que isso não é dito em nenhum momento do texto. Outras partes da história, no entanto, são narradas e não fariam sentido se o texto fosse removido. Portanto, os dois elementos, texto e imagem, são essenciais à narrativa deste livro, não podendo ser excluídos sem prejuízo à sua história.

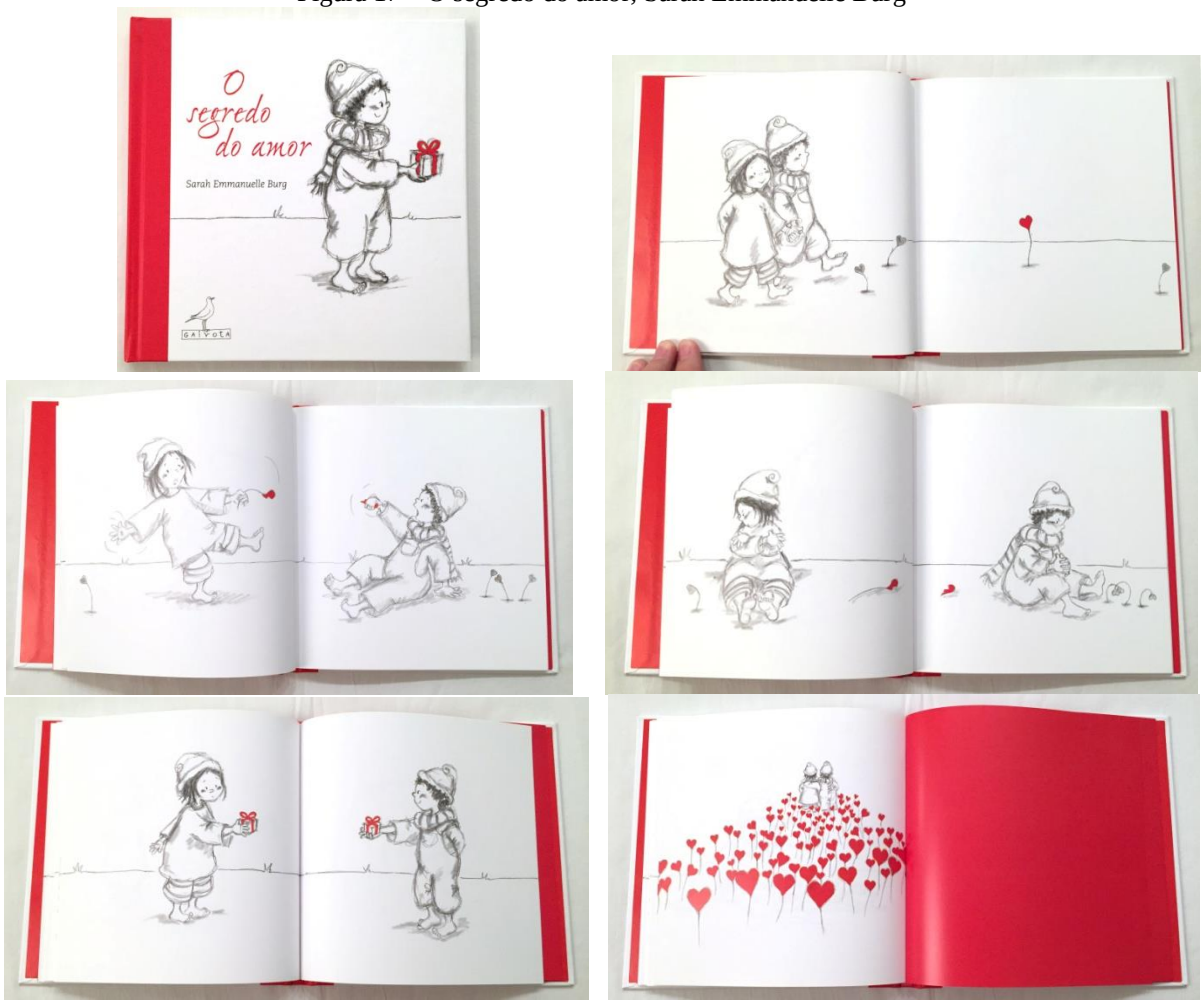
Figura 16 – Uma história de pinguim, Antoinette Portis

Fonte: A autora, 2015.

Já os livros do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Lobato, apesar de possuírem ilustrações importantes para o livro e marcantes para o leitor, poderiam ser considerados livros com ilustração (e não ilustrados), já que, além dos livros possuírem uma maior quantidade de texto do que de imagens (como será visto no próximo capítulo), as ilustrações poderiam ser retiradas sem que o leitor deixe de compreender a narrativa.

Além dos dois tipos de livros citados, existe também o livro-imagem, uma variação do livro ilustrado que não contém texto, somente imagens. É importante ressaltar que o livro-imagem, apesar de não ter parte textual, possui uma narrativa, que é contada exclusivamente através das imagens. É o caso do livro *O segredo do amor* (2011, Figura 17), de Sarah Emmanuelle Burg, que narra a história de um jovem casal descobrindo o amor. O casal briga, troca presentes, faz as pazes, etc., e o leitor compreende toda a narrativa ao interpretar as imagens, não sendo necessário texto para isso.

Figura 17 – O segredo do amor, Sarah Emmanuelle Burg



Fonte: A autora, 2015.

É importante também citar outros tipos de livros que possuem ilustrações, como os pop-ups, os livros interativos e os livros com ilustrações "animadas". Os chamados pop-ups são livros que possuem ilustrações impressas em complexas dobraduras de papel, que saltam da página quando o leitor abre o livro (HASLAM, 2007, p. 200). É o caso da versão de *Alice no País das Maravilhas* (2010, Figura 18) feita pelo artista Robert Sabuda, por exemplo. Os pop-ups, apesar de serem bem frágeis e difíceis de serem manuseados por crianças muito pequenas, são livros bem interessantes para o público infantil, por causa das chamativas ilustrações que surpreendem o leitor e que podem proporcionar uma experiência de imersão do leitor com o livro.

Figura 18 – Alice no País das Maravilhas, Robert Sabuda

Fonte: A autora, 2015.

Os livros interativos, como o nome já diz, são livros que esperam, de alguma forma, uma interação do leitor com o conteúdo do livro, seja colorindo, escrevendo, brincando, etc. É o caso do *O livro com um buraco* (2014, Figura 19), de Hervé Tullet, que além de possuir as

ilustrações em preto e branco, permitindo que o leitor as colora, sugere, em cada página, uma atividade para o leitor fazer com o buraco existente no meio do livro.

Figura 19 – O livro com um buraco, Hervé Tullet

Fonte: A autora, 2015.

Existem também livros com ilustrações que poderiam ser chamadas de animadas, já que elas se movem conforme o leitor vai interagindo com a obra. O livro *Parque de diversões em Pijamarama* (2014, Figura 20), de Frédérique Bertrand e Michaël Leblond, vem com uma lâmina de acetato listrada, que "anima" as ilustrações conforme o leitor vai passando a lâmina

por cima das imagens, se utilizando de uma técnica de animação japonesa, do início do século XX, conhecida como ombro-cinéma[20]. Outro livro que utiliza uma técnica parecida, chamada scanimation[21], de Rufus Butler Seder, é *Star Wars* (2010, Figura 21). Nesse caso, para que a animação ocorra, o leitor não necessita fazer nada além de passar a página do livro, pois, como a lâmina já está embutida nas páginas, as ilustrações se animam sozinhas, conforme as páginas se movimentam.

Figura 20 – Parque de diversões em Pijamarama, Frédérique Bertrand e Michaël Leblond

Legenda: À esquerda, o livro com as ilustrações estáticas. À direita, o livro com a lâmina de acetato que "anima" as ilustrações.
Fonte: A autora, 2015.

[20] Informação contida no livro e no site da editora Cosac Naify. Disponível em : <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/2238/Parque-de-divers%C3%B5es-em-Pijamarama.aspx>. Acesso em 20 ago. 2015.

[21] Informação contida no livro.

Figura 21 - Star Wars, Rufus Butler Seder

Fonte: A autora, 2015.

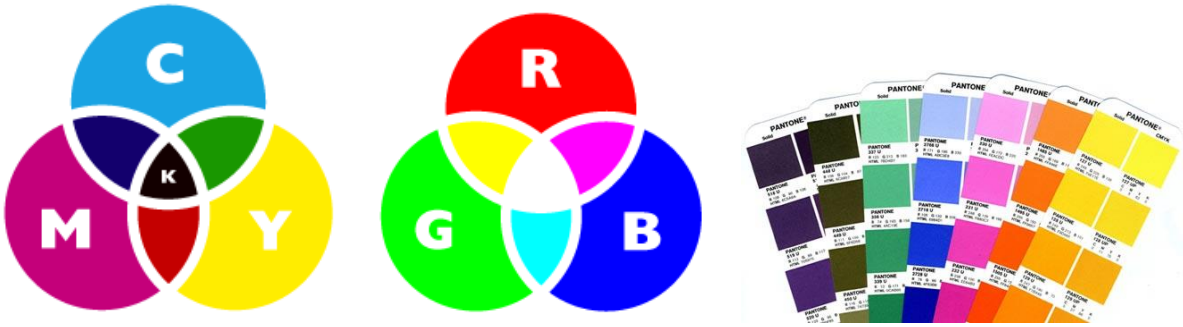
3.1.6 Cor

As cores (ou a falta delas) são importantes elementos a serem pensados ao fazer o projeto gráfico de um livro, principalmente no caso de livros ilustrados ou com ilustrações. Um livro todo colorido pode ser bem atraente para o público infantil (PIRES, 1985, p. 92), principalmente se ele tiver cores especiais, como determinados tipos de Pantone, que chamam

a atenção da criança. Enquanto um livro ilustrado com o miolo todo em preto e branco, apesar de não ser tão chamativo para o futuro leitor, dá a possibilidade de o leitor colorir suas imagens, se desejar.

Nos impressos, o sistema de cores utilizado atualmente é o CMYK[22] (Figura 22a), um sistema que trabalha com quatro cores (ciano, magenta, amarelo e preto), em diferentes proporções, para formar as cores finais que vemos impressas (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 76). Por esse motivo, a impressão do miolo de um livro todo colorido é, muitas vezes, chamada de impressão em quatro cores, ou simplesmente de 4/4 – que significa que a página foi impressa em quatro cores (com quatro chapas de impressão) na frente e no verso. No caso das capas coloridas, a impressão é, geralmente, em 4/0, pois o verso não costuma conter elementos impressos. Já a impressão do miolo em preto e branco costuma ser chamada de 1/1, já que utiliza somente a chapa de impressão preta (ARAÚJO, 2008, p. 356-357).

Figura 22 – Sistemas de cores



(a) (b) (c)

Legenda: (a) CMYK. (b) RGB. (c) Pantone.
Fonte: (a) e (b) <http://edgewaysdesign.co.uk/blog/rgb_cmyk/>. Acesso em 17 ago 2015.
(c) <http://www.printingforless.com/Pantone-Colors-in-Printing.html>. Acesso em 18 ago 2015.

Pode-se também utilizar somente duas chapas de impressão (preto e outra cor), como uma forma de economizar custos. No entanto, quase não se encontra mais livros impressos dessa forma, já que o parque gráfico brasileiro se modernizou e a impressão em quatro cores barateou ao longo dos anos, permitindo que as editoras investissem mais em miolos em quatro cores para seus livros infantis (MENDES, 2010, p. 32-33).

Para a visualização de imagens em telas digitais, como no caso dos e-books, o sistema utilizado é o RGB[23] (Figura 22b), um sistema que trabalha com a combinação de três cores principais (vermelho, verde e azul) (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 76). Na tela não há restrição de custo para escolha de cores, pois não há um custo para incluir cada cor, como no

[22] CMYK é uma sigla em inglês, que significa “cyan, magenta, yellow and key color”.

[23] RGB é uma sigla em inglês, que significa “red, green, blue”.

caso da impressão. Há somente a restrição de dispositivos de leitura, já que o e-readers atuais não possuem telas coloridas, enquanto os tablets as possuem – como será explicado no próximo subcapítulo.

Para os impressos, existe também o sistema Pantone (Figura 22c), uma escala de cores especiais, que são acrescentadas individualmente a partir de seus códigos (HASLAM, 2007, p. 176). Cada cor na escala Pantone possui o seu próprio código e utiliza a sua própria chapa de impressão (ARAÚJO, 2008, p. 540). Por isso, se o livro for impresso com as quatro cores do CMYK e mais uma Pantone, ele será impresso em 5/5. Se for impresso em preto, com mais uma Pantone, será em 2/2. E assim por diante.

Um livro infantil interessante que utiliza a impressão em duas cores é livro-imagem *O segredo do amor* (BURG, 2011, Figura 17), já mencionado anteriormente. Todas as ilustrações do livro são em preto e branco, com exceção de alguns detalhes, que estão em um vermelho bem vivo. Esses detalhes em vermelho são as partes principais das ilustrações, e o local para onde o olhar do leitor vai acabar se dirigindo, pois é o único chamariz colorido na página. No caso, estão em vermelho a planta em formato de coração pela qual o casal da história está brigando e os objetos relacionados a ela, como o laço de fita do presente que eles trocam em um determinado momento da narrativa e a semente que fará novas plantas crescerem.

A escala Pantone costuma ser utilizada quando se deseja alcançar tonalidades que o CMYK não consegue, como cores bem vivas ou, até mesmo, douradas e prateadas (MENDES, 2010, p. 24) – o que pode ser interessante dependendo do projeto gráfico do livro e atraente para determinados públicos. As Pantones, no entanto, se usadas em larga escala, não são baratas (HASLAM, 2007, p. 181), o que pode acabar impedindo a sua utilização em determinados livros, dependendo do orçamento que a editora possui para a sua produção.

Os livros com o miolo todo em preto em branco costumam ser voltados para um público já com uma boa fluência leitora, como os adultos ou jovens, já que costumam ser predominantemente textuais ou conter menos ilustrações; situação não muito comum nos livros infantis (CADEMARTORI, 2010, p. 18). Isso, obviamente, não é uma regra.

Um caso interessante de um livro infantil sobre cores que, paradoxalmente, é todo impresso em uma só cor é *O livro negro das cores* (2011, Figura 23), de Menena Cottin e Rosana Faría. O livro narra a maneira de ver o mundo de Tomás, um menino que é cego e, por isso, não enxerga as cores. Por esse motivo, o livro é todo composto na cor preta, com as ilustrações impressas somente em verniz localizado, gerando um relevo na página e possibilitando que os leitores possam sentir as ilustrações, em vez de somente vê-las. O texto,

por sua vez, é impresso em cor prata e, ao mesmo tempo, em Braille, para que os cegos também possam lê-lo. Dessa forma, a cada página do livro há uma descrição sobre uma cor (amarelo, vermelho, azul, branco, verde, etc.) e uma ilustração de algo que normalmente tem essa cor (pena de passarinho, morango, céu, nuvem, grama, etc.), mas que está somente em preto e em relevo, como os cegos teoricamente a veriam.

Figura 23 – O livro negro das cores, Menena Cottin e Rosana Faría

Fonte: A autora, 2015.

Figura 24 – Jardim secreto, Johanna Basford

Fonte: A autora, 2015.

Outros tipos de livros infantis que costumam ter o miolo em preto e branco são os livros de colorir. É interessante observar, inclusive, como os livros de colorir, que antes se

destinavam exclusivamente ao público infantil, passaram a interessar também ao público adulto, com a criação de livros especificamente destinados a ele, como o *Jardim secreto* (2014, Figura 24), de Johanna Basford. Livros estes que fizeram grande sucesso e ficaram durante semanas nas listas de mais vendidos (CARRENHO, 2015, p. 1).

3.1.7 Papel e outros materiais

No caso dos livros impressos, o papel pode fazer bastante diferença na aparência do livro e no conforto de leitura. Para a escolha do papel (ou material) mais adequado, deve-se levar em consideração o público-alvo, as características do livro (quantidade de texto, de ilustração, de páginas, etc.) e o custo de produção, que vai variar de acordo com o material escolhido. Atualmente, existem diversos tipos de papel que podem ser utilizados para a impressão. No entanto, no caso dos miolos de livros, os papéis mais comuns são o offset, o pólen e o couché (MENDES, 2010, p. 24).

O papel offset é um papel de superfície branca, semelhante ao que costuma ser utilizado em impressoras pessoais. Ele é bom para a impressão de tinta preta e de cores em CMYK, porém costuma apagar um pouco a luminosidade das cores especiais (MENDES, 2010, p. 37). Não é, portanto, o papel ideal para a impressão de cores bem vivas, como Pantones, mas é bem empregado na impressão de textos e de ilustrações em geral.

O papel pólen[24] é um tipo de papel offset, que possui uma superfície amarelada. O fato de não ser branco faz com que o reflexo da luz ambiente no papel seja reduzido, cansando menos a vista do leitor e tornando, assim, a leitura mais confortável (MENDES, 2010, p. 25). Ele é adequado, portanto, para a impressão de livros com grandes blocos de texto, que demandam um maior tempo de leitura. E permite também a impressão de ilustrações, que, porém, deve ser feita com cuidado, já que o pólen não é o papel ideal para isso, devido ao seu material e à sua cor amarelada, que podem deixar as imagens meio opacas (ARAÚJO, 2008, p. 346).

O papel couché possui uma superfície branca e brilhosa, que reflete bastante a luz. Ele é muito comum de ser encontrado em revistas e livros ilustrados, já que absorve menos tinta que o papel offset, preservando a nitidez das cores e ressaltando as imagens (MENDES, 2010,

[24] O nome "pólen" é uma marca registrada da fábrica de papéis Suzano, mas acabou se tornando sinônimo desse tipo de papel amarelado.

p. 24). Ele não é ideal, no entanto, para a leitura de textos muito longos, pois sua superfície refletiva dificulta a leitura e cansa mais a vista do leitor.

Pode-se perceber, dessa forma, que cada papel é mais adequado para um tipo de projeto de livro, o que não impede, é claro, a sua utilização de outras maneiras. A maioria dos livros é composta com um só tipo de papel, entretanto, existem também livros que utilizam mais de um tipo em seu interior, por redução de custos ou para melhorar a experiência de leitura. Em um livro com cadernos de imagem, por exemplo, a parte textual pode ser composta em papel pólen, para facilitar a leitura, e o trecho com imagens pode ser composto e papel couché, para realçar suas cores. Ainda no mesmo exemplo, a parte textual seria impressa em 1/1 (preto), enquanto o caderno de imagem seria impresso em 4/4 (cor); dessa forma, não seria necessário imprimir o livro inteiro em quatro cores (somente o trecho com imagens), o que reduziria bastante o custo de impressão (HASLAM, 2007, p. 190).

Além da impressão em papel, pode ser feita também a impressão do livro em outros materiais, como o plástico e o pano (MENDES, 2010, p. 22). O primeiro é interessante, pois pode ser molhado, o que permite que a criança leve o livro para o banho ou para a piscina, por exemplo. Já o pano possibilita a utilização do livro em outros contextos, como na hora de dormir, fazendo do livro um travesseiro. Esses materiais podem proporcionar uma nova experiência para a criança, que pode vir a tratar o livro como um companheiro.

Para crianças muito pequenas, é utilizada também a impressão em papel cartão bem resistente (como se fosse uma espécie de papelão revestido), já que esses leitores, além de interagirem com o livro como se fosse um brinquedo, ainda estão aprendendo a manusear os objetos e poderiam facilmente rasgar um papel de gramatura baixa (LINS, 2003, p. 45).

Existem também livros com materiais interessantes para crianças que ainda estão descobrindo as sensações táteis, visuais, auditivas e olfativas. O livro *O ursinho* (2010, Figura 25), de Katie Saunders, por exemplo, faz parte de uma coleção da editora Ciranda Cultural dedicada a fazer os leitores sentirem a textura dos objetos que aparecem ao longo da narrativa. Dessa forma, a criança pode sentir a textura da árvore, da folha, da toalha de piquenique, etc. O livro *Alice no País das Maravilhas* (2010, Figura 26), também da Ciranda Cultural, é uma versão adaptada da história de Lewis Carroll, em tamanho bem reduzido, e com narração em áudio. A possibilidade de narrar a história permite que crianças ainda analfabetas possam desfrutar do livro sem o auxílio de um mediador de leitura, já que toda a história é lida pelo próprio livro. Só é preciso que o leitor aperte os botões na lateral do livro.

Figura 25 – O ursinho, Katie Saunders

Fonte: A autora, 2015.

Figura 26 - Alice no País das Maravilhas, editora Ciranda Cultural

Fonte: A autora, 2015.

O livro *A surpresa fotográfica de Pooh* (2010, Figura 27), de Dana Richter, é o que pode ser chamado de um livro-brinquedo, já que, além da própria narrativa, ele possui um brinquedo embutido em suas páginas. No caso, é uma câmera fotográfica, que atravessa todas as páginas do livro, permitindo que o leitor a possa usar para interagir com a história, apertando seus botões e fingindo que está fotografando junto com o ursinho Pooh. Além deste, existem diversos outros livros que vêm com brinquedos embutidos, como bonecos, dedoches, mini-instrumentos musicais, etc.

Figura 27 – A surpresa fotográfica de Pooh, Dana Richter

Fonte: A autora, 2015.

3.1.8 Acabamento

O acabamento é essencial para determinar a aparência final que o livro vai possuir. Características como a encadernação, a laminação e a aplicação de destaques localizados fazem parte do acabamento e serão pensadas pela editora ao projetar o livro, geralmente levando em consideração suas particularidades e o custo dos materiais.

Os tipos mais comuns de encadernação são: a encadernação em capa dura, a encadernação em capa flexível, a brochura e o grampo canoa. A capa dura é o tipo de encadernação mais cara (MENDES, 2010, p. 25), sendo considerada a mais elegante atualmente. Por isso, ela costuma ser usada em livros com projetos especiais, em edições de colecionador ou quando a editora quer conferir um status mais luxuoso ao objeto livro. Um bom exemplo desse último uso é a coleção Bolso de Luxo (Figura 28), da editora Zahar, que

lança histórias clássicas em formato de bolso (um formato não muito prestigioso no mercado editorial, por ser mais barato e possuir projetos mais econômicos), mas que possui um status luxuoso, pelo fato dos livros conterem capa dura e um projeto gráfico bem trabalhado.

Figura 28 – Livro da Coleção Bolso de Luxo Zahar

Legenda: Na quarta-capa dos livros da coleção há um "selo" com os dizeres "Bolso de Luxo: qualidade de clássico, preço de bolso".
Fonte: A autora, 2015.

A brochura, costurada e colada em papel cartão, é o tipo de encadernação mais comum hoje em dia, por não ser tão cara e possuir um bom acabamento, o que gera um bom custo benefício para a editora. E é, atualmente, o sistema mais barato para livros com vários cadernos (MENDES, 2010, p. 25).

A capa flexível poderia ser considerada uma espécie de meio termo entre a capa dura e a brochura (ARAÚJO, 2008, p. 357). Ela é encadernada de forma semelhantemente à capa dura – mais encorpada (com uma gramatura maior) e melhor acabada que a brochura –, porém com um material de capa flexível.

O acabamento em grampo canoa é o mais barato de todos, só podendo ser usado em livros com poucas páginas e um só caderno (MENDES, 2010, p. 25). Ele possui algumas desvantagens, como não permitir que o livro tenha lombada e, portanto, dificultar a sua localização em uma estante cheia. Além disso, o grampo pode machucar o dedo dos leitores, o que é principalmente prejudicial no caso de livros infantis (LINS, 2003, p. 43).

Além das encadernações citadas acima, alguns livros utilizam também outras formas menos convencionais de junção de páginas, como a dobradura em formato de sanfona, usada nos livros *Ter um patinho é útil* (2014, Figura 29), de Isol Misenta, e *Zoo* (2008, Figura 30), de João Guimarães Rosa, ilustrado por Roger Mello, por exemplo. No primeiro livro, esse tipo de acabamento gera um efeito interessante na narrativa, já que a história é narrada

exatamente com as mesmas ilustrações na frente e no verso do livro. Porém, cada lado mostra a perspectiva de um dos dois personagens: na frente, o menino narra por quais motivos ter um patinho é útil; e, no verso, o patinho conta por que ter um menino é útil. *Zoo* pode ser descrito como uma espécie de livro-cenário, pois suas páginas vão se abrindo de uma maneira que acaba criando o cenário onde se desenrola a narrativa, no caso, o zoológico. E um cenário grande o suficiente para que a criança possa entrar nele e se sentir, quase literalmente, dentro da história.

Figura 29 - Ter um patinho é útil, de Isol Misenta

Fonte: A autora, 2015.

Figura 30 – Zoo, João Guimarães Rosa e Roger Mello

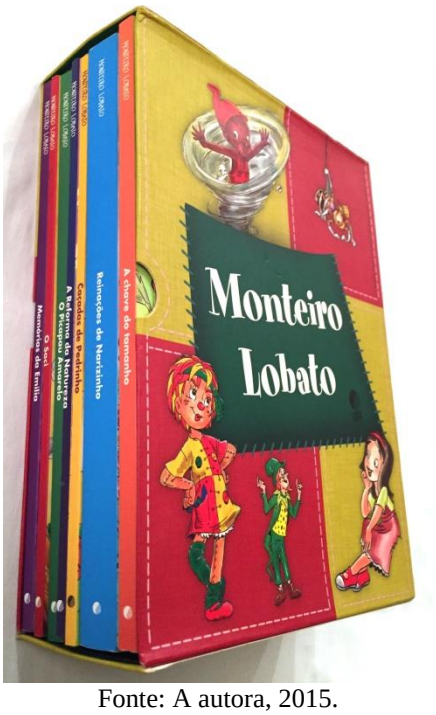
Fonte: A autora, 2015.

A laminação da capa do livro pode ser feita em material brilhante ou fosco. O primeiro realça as cores das ilustrações (MENDES, 2010, p. 25), enquanto o segundo dá um aspecto mais sóbrio ao livro. A laminação brilhante é muito comum em livros infantis, por chamar a atenção da criança para o livro, porém está cada vez mais comum o uso da laminação fosca, combinada opcionalmente com a aplicação de verniz localizado, hot stamping, relevo, etc. (MENDES, 2010, p.25).

O verniz localizado é uma aplicação de verniz brilhante em determinadas partes da capa, como no título do livro, nos personagens principais da ilustração ou em partes que devam possuir um maior destaque. O hot stamping é uma aplicação de um material refletivo (em dourado, prateado ou outras opções de cores), também de forma localizada em certas partes da capa. E o relevo é o que o próprio nome diz: um relevo para cima ou para baixo da superfície da capa (HASLAM, 2007, p. 224). Esses materiais especiais geram custos extras na impressão e, por isso, nem sempre podem ser utilizados, mesmo que adequados ao projeto em questão (MENDES, 2010, p. 17).

Outra opção de acabamento, que é mais comumente utilizada em coleções, é a caixa (também conhecida como box). A caixa é uma forma interessante de guardar vários livros juntos, que, consequentemente, também serão vendidos juntos. A coleção do *Sítio do Picapau Amarelo*, por exemplo, é vendida em dois tipos de caixas: *Monteiro Lobato infantil*[25] (contendo os livros analisados neste trabalho, Figura 31) e *Monteiro Lobato conta outra vez* (com as recontagens feitas pelo autor). Além de ser vendida também em exemplares individuais, caso o leitor não queira comprar a coleção toda de uma vez.

Figura 31 – Caixa Monteiro Lobato infantil



Fonte: A autora, 2015.

No entanto, a caixa também pode ser usada para livros individuais, como em uma das edições de *Mary Poppins* (2014, Figura 32), de P. L. Travers, lançada pela Cosac Naify. O

[25] A caixa *Monteiro Lobato infantil* chegou a ficar em primeiro lugar na lista dos livros de ficção mais vendidos em 2011 (LIVRARIA, 2011b, p. 1).

livro não possui capa colada no miolo; este vem solto, permitindo que o leitor veja a lombada costurada e colada da brochura. Como capa é utilizado um box, que deve se separar do livro na hora da leitura, e que pode se transformar em uma bolsa, ao levantar suas alças, caso o leitor deseje. A caixa-bolsa faz alusão à bolsa que Mary Poppins carrega e de onde tira objetos que não acabam mais.

Figura 32 – Mary Poppins, P. L. Travers

Fonte: A autora, 2015.

3.2 **Livros digitais**

Além dos elementos comuns aos livros impressos, já citados no subcapítulo anterior, os livros digitais (também chamados de e-books) possuem algumas possibilidades de estética e, principalmente, de interação, que os livros impressos não contêm (ou contêm em menor escala). Os e-books não possuem projeto gráfico, já que não são impressos, mas possuem um projeto editorial e digital, que é também pensado levando em consideração o conteúdo do livro e a quem ele se destina (TAVARES, 2015, p. 1).

Os e-books podem ser feitos exclusivamente em versões digitais ou baseados em um livro impresso já produzido pela editora (TAVARES, 2015, p. 1). No primeiro caso, o livro vai ser todo produzido já objetivando a versão digital. Portanto, passará pelas etapas de edição e revisão de texto, descritas no início do capítulo, mas pulará a parte de projeto gráfico e diagramação, indo diretamente para o projeto e a produção do arquivo digital. No segundo caso, o livro será todo produzido em versão impressa, passando pelas etapas descritas anteriormente de edição textual e produção gráfica; e, depois que o livro estiver fechado, pronto para ir para a gráfica, ele irá também, paralelamente, para a produção do arquivo digital.

É importante ressaltar que o contrato de diretos autorais é feito levando em consideração cada suporte de leitura (impresso, e-book, áudio-livro, etc.). Por isso, nem todo livro impresso pode ter necessariamente uma edição digital (HERMIDA, 2014, p. 1).

Um e-book é um arquivo digital que pode ser lido em vários suportes, como computadores pessoais, celulares, tablets e e-readers (SEHN, 2014, p. 142). Existem variados tipos de e-book, com diferenças que vão desde o aparelho utilizado para a leitura até os tipos de arquivo digital. Nos próximos subcapítulos, serão explicadas as possibilidades e restrições que cada formato possui, com o objetivo de criar uma base de conhecimento para possibilitar a análise realizada no próximo capítulo.

É importante ressaltar também que, como os e-books são tecnologias que ainda estão em uma fase bastante incipiente e que se atualizam muito rapidamente, se falará aqui do momento atual em que o trabalho foi escrito, mas tendo em mente que isso poderá se alterar a qualquer momento.

3.2.1 Suportes de leitura

Os e-books surgiram há bastante tempo para o uso em computadores (SEHN, 2014, p. 164), porém eles só começaram a se popularizar após o aparecimento dos dispositivos portáteis dedicados especificamente para a leitura: os chamados e-readers. Esses dispositivos alteraram significativamente a atividade de leitura de um arquivo digital, tornando-a menos cansativa e mais ergonômica para o leitor.

A leitura de um livro em um computador, além de não ser prática de ser realizada em qualquer local (mesmo com o uso de um laptop), é mais cansativa do que a leitura de um livro impresso, já que é feita em uma tela que emite luz diretamente para os olhos e usa um dispositivo pesado que dificulta a leitura em posições mais confortáveis, como deitado (SEHN, 2014, p. 151).

O e-reader (Figura 33) é um dispositivo portátil, em formato de prancheta, feito com o objetivo de ser utilizado somente para a leitura (SEHN, 2014, p. 143) – apesar de poder ser usado (com limitações) para outras tarefas, como navegar na internet ou jogar jogos que não necessitem de uma interface complexa (como o Soduko, presente em alguns modelos do Kobo). Como o principal uso do aparelho é a leitura de livros, sua tela tenta reproduzir o conforto da leitura no papel. Por isso, ela possui um material opaco, que não reflete brilho nos olhos do leitor. Além disso, é utilizada a tecnologia e-ink para a exibição de textos e imagens, isto é, uma espécie de “tinta eletrônica”, que é exibida sem a necessidade de emissão de luz pela tela (SEHN, 2014, p. 144). Dessa forma, a vista do leitor não fica tão cansada quanto se estivesse lendo em uma tela iluminada, que projete a luz diretamente em seus olhos.

Os primeiros e-readers com tela e-ink não emitiam luz nenhuma, sendo necessária uma luz ambiente para possibilitar a leitura. Mais recentemente surgiram os modelos com a opção de iluminação interna, como o Kindle Paperwhite e o Kobo Glo, que dispensam a luz ambiente e facilitam a visualização dos livros em locais mal iluminados (SEHN, 2014, p. 148). A diferença entre eles e um monitor do computador é que a luz é emitida de forma indireta (SEHN, 2014, p. 149), não indo diretamente para os olhos do leitor, além dela ser opcional, podendo ser desligada a qualquer momento. Além disso, eles são bem leves, podendo ser segurados com uma mão só, o que permite que o leitor possa carregá-los facilmente e não se cansar ao segurá-los por muito tempo durante a leitura.

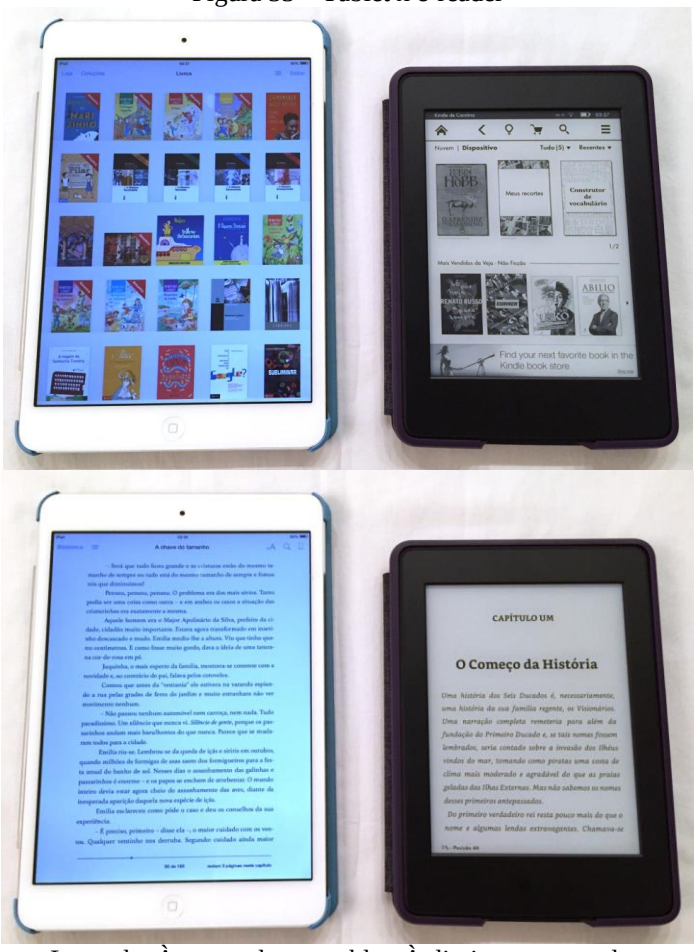
Os e-readers, no entanto, possuem algumas limitações, como o fato de suas telas serem totalmente em preto e branco, não permitindo, assim, a exibição de cores, nem nas

imagens e nem nos textos (SEHN, 2014, p. 148). Além disso, eles exibem somente imagens estáticas, não suportando animações, imagens interativas, vídeos ou músicas. Por isso, são mais apropriados para a leitura de livros somente textuais ou com algumas imagens em preto e branco.

Os e-readers começaram a se popularizar com o surgimento do Kindle, que, apesar de não ter sido o primeiro leitor de livros digitais, foi o primeiro a fazer um certo sucesso de público (SEHN, 2014, p. 143). Atualmente existem diversas marcas de e-readers, sendo as principais o Kindle (da Amazon); o Kobo (da Kobo, comercializado no Brasil pela Livraria Cultura); o Lev (marca nacional, da Saraiva) e o Nook (da Barnes & Noble, não vendido no Brasil).

Cada modelo de e-reader possui suas próprias particularidades, como por exemplo, o Kobo H_2O, que é à prova d'água, possibilitando a leitura em locais como o banho e a piscina, e se assemelhando aos livros de plástico mencionados no subcapítulo anterior. Mas, no geral, todos os modelos possuem o mesmo objetivo de tentar proporcionar uma boa experiência de leitura para o leitor, dentro dos limites do formato digital.

Figura 33 – Tablet x e-reader



Legenda: À esquerda, um tablet. À direita, um e-reader.
Fonte: A autora, 2015.

Os tablets (Figura 33), que surgiram depois dos e-readers, apesar de serem bastante utilizados para a leitura de livros, não possuem essa como sua função principal. Eles são dispositivos com um formato semelhante aos e-readers, porém um pouco mais pesados e com a tela colorida (SEHN, 2014, p. 142). São aparelhos multifunção (SEHN, 2014, p. 144), que podem ser utilizados como um minicomputador portátil. Ou seja, o usuário pode utilizá-los para leitura, mas também para navegar na internet, assistir vídeos, ouvir músicas, enviar mensagens, jogar jogos, entre outras atividades. Eles são não, portanto, dispositivos pensados especificamente para o conforto do leitor durante a leitura de livros, sendo menos confortáveis para a atividade de leitura, já que só funcionam com a emissão de luz direta e possuem telas de vidro que refletem a luz ambiente, além de serem mais pesados.

Eles possuem, no entanto, mais possibilidades e recursos do que os leitores dedicados somente à atividade de leitura, como a exibição de cores, de animações, de vídeos, de narração, de efeitos sonoros, de jogos, etc. (SEHN, 2014, p. 143). Por isso, costumam ser bastante utilizados para a leitura de livros que possuam tais recursos, como livros infantojuvenis, livros ilustrados, histórias em quadrinhos e livros interativos, por exemplo – o que não exclui, é claro, o seu uso para a leitura de livros somente textuais.

Os livros ilustrados com integração entre texto e imagem e cujas cores são importantes para as ilustrações, só possuem, portanto, uma boa apresentação em um tablet. Por esse motivo, alguns só são vendidos em versões para tablet, já que, muitas vezes, a editora considera que não vale a pena fazê-los de outra forma, com perda de recursos.

Os tablets foram popularizados com o lançamento do iPad (SEHN, 2014, p. 143), apesar deste também não ter sido o primeiro dispositivo do gênero. Atualmente, existem diversos modelos de tablets, como o próprio iPad (da Apple); o Kindle Fire (da Amazon); o Kobo Arc (da Kobo) e os que utilizam o sistema Android, do Google (como Samsung, Motorola, LG, etc.).

3.2.2 Formatos de arquivos

Além das diferenças de hardware, mencionadas no subcapítulo anterior, os e-books possuem também diferenças de software. Existem diversos formatos de arquivos que podem ser usados para a produção de um livro digital, cada um com suas particularidades, entretanto, serão mencionados aqui somente os principais: PDF, EPUB e aplicativo.

O PDF é um formato de arquivo fechado, em tamanho fixo, que não se adapta à tela do dispositivo utilizado para a leitura. Isso significa que ele é um arquivo que não pode ser facilmente editado[26] e que se comporta de forma igual em qualquer computador ou dispositivo de leitura, sem alterar o seu tamanho ou formato da página (SEHN, 2014, p. 166). Por esse motivo, o PDF é um formato muito popular para a transferência de documentos que não devem ser modificados ou alterados involuntariamente, como por exemplo, um livro que será impresso por uma gráfica.

Esse formato também pode ser utilizado para a visualização de documentos digitais nos computadores pessoais ou em dispositivos de leitura, como tablets ou e-readers. Porém, como seu tamanho não se adapta à tela do dispositivo utilizado, ele não é o formato de arquivo mais adequado para o uso em e-readers, já que suas telas costumam ser pequenas e seus sistemas de zoom, quando existentes, funcionam de forma muito devagar, o que pode dificultar a leitura do arquivo. Nos tablets, a leitura de PDFs funciona melhor, pois eles são dispositivos mais rápidos, com um sistema de zoom em multitouch que costuma funcionar bem.

Além disso, como o PDF é o mesmo arquivo usado para o envio do livro para a gráfica, o e-book em PDF acaba sendo bastante semelhante ao livro impresso, com exceção de alguns poucos recursos que podem ser acrescentados ao arquivo digital, como a inserção de hiperlinks (SEHN, 2014, p. 166) para alguma parte interna ao livro ou algum site externo.

O EPUB[27] é o formato recomendado pelo International Digital Publishing Forum[28] (IDPF) para a produção de e-books. Diferentemente do PDF, o texto do EPUB pode se adaptar ao formato da tela utilizada para a leitura (SEHN, 2014, p. 167), além de poder ser personalizado pela pessoa que o está lendo. O leitor tem, portanto, a possibilidade de escolher a configuração de tipografia e "diagramação" que prefere para ler o texto em questão, definindo tipo e tamanho de fonte, tamanho da entrelinha, tamanho da margem, cor de fundo, entre outros fatores, dependendo do e-reader ou tablet utilizado.

O fato do texto se adaptar ao tamanho da tela possibilita uma leitura mais confortável do que a de um PDF, cujo texto pode aparecer pequeno demais, dependendo do e-reader

[26] Com exceção de algumas alterações pontuais, que podem ser realizadas com a utilização de softwares específicos para isso, como o Adobe Acrobat Pro.

[27] O Kindle, da Amazon, possui formatos de arquivos próprios, porém que funcionam de forma semelhante aos EPUBs. No e-readers são utilizados os formatos MOBI ou AZW (ou KF7), semelhantes ao EPUB 2.0. E, nos tablets, há a possibilidade de se utilizar o formato KF8 (ou AZW3), semelhante ao EPUB 3.0 (OLIVEIRA, 2015).

[28] Recomendação disponível em: <http://idpf.org/epub>. Acesso em 04 ago. 2015.

utilizado. Outro fator que permite uma leitura mais confortável é o fato do leitor poder escolher qual fonte deseja utilizar, entre algumas opções com serifa ou sem serifa disponibilizadas pelos softwares de leitura.

Por possuir recursos personalizáveis, o EPUB não tem diagramação ou páginas fixas, já que estas são formadas de acordo com as configurações definidas pelo leitor. Dessa forma, um mesmo arquivo pode apresentar 50 páginas ao ser aberto em um grande monitor de computador e 200 páginas ao ser lido em um e-reader com uma tela menor. E, dentro do mesmo aparelho, a quantidade de páginas também pode variar, de acordo com as configurações de fonte e espaçamento definidas pelo leitor. Ou seja, se um tamanho de fonte grande for escolhido o livro terá uma quantidade maior de páginas do que se o corpo da fonte escolhida for menor. O mesmo vale para o tamanho da entrelinha, das margens, etc.

Além da falta de uma diagramação fixa, outra diferença do EPUB para o livro impresso é que, apesar da editora poder definir uma fonte para o livro, os leitores podem alterar essa fonte caso desejem. Portanto, a tipografia não é fixa nesse formato de livro digital.

O EPUB 2.0, o antigo formato padrão (apesar de ainda utilizado), era um formato bastante limitado, que só permitia a existência de textos e imagens não integrados; com a presença de alguns hiperlinks internos e externos. Ou seja, texto e imagem ficavam necessariamente separados, sem a possibilidade de serem integrados ou de se colocar textos dentro das imagens, a não ser que estes estivessem em formato de imagem também. Por esse motivo, o EPUB 2.0 não é indicado para livros com a presença de muitas ilustrações ou que dependam da integração entre os seus elementos, como livros ilustrados infantis ou histórias em quadrinhos. Esse formato de arquivo também não permite a colocação de outros elementos no livro, como sons, vídeos e animações, o que também limita seu uso para livros que dependem de interatividade ou de recursos multimídia.

O EPUB 3.0, o formato padrão atual, permite a integração entre texto e imagem, e a inserção de vídeos, áudios, jogos, animações, etc. (PASTORE, 2015, p. 1). Dessa forma, ele á mais adequado para a produção de livros que dependam desses recursos ou que desejem utilizá-los. Lembrando que, como explicado no subcapítulo anterior, dependendo dos recursos utilizados, o livro não funcionará em e-readers; somente em tablets. Limitando a sua venda, portanto, aos usuários dos tablets. Por esse motivo, algumas editoras preferem criar mais de uma versão para seus livros, para que eles possam ser lidos pelos usuários de tablets que desejem usufruir dos recursos opcionais extras (com um preço de capa maior), pelos usuários de tablets que não desejem os recursos extras ou que queiram pagar mais barato e pelos

usuários de e-readers, cujos dispositivos não suportam os mesmos recursos (OLIVEIRA, 2015, p. 1).

Um exemplo interessante de livro que possui mais de uma versão é *O Pequeno Príncipe* (2013, Figura 34), lançado pelo selo Agir, da Ediouro. Há uma versão em EPUB somente com textos e imagens e uma em EPUB interativo, com narração de toda a história do livro, efeitos sonoros ao tocar as imagens, animações nas ilustrações e minijogos, nos quais é possível colorir o Pequeno Príncipe, ligar os pontos para formar desenhos, entre outras atividades.

Figura 34 – O Pequeno Príncipe, Antoine de Saint-Exupéry

Fonte: A autora, 2015.

Uma particularidade deste livro é o fato dele ser em layout fixo[29]. O layout fixo, como seu nome já diz, possui uma diagramação fixa, que não permite o refluxo do texto e a sua adaptação ao tamanho da tela (OLIVEIRA, 2014, p. 1). Esse tipo de layout é bastante utilizado em livros ilustrados, cujos textos e ilustrações têm que ficar exatamente no local correto para que a história faça sentido – e também quando é necessário colocar texto dentro das imagens. Com esse tipo de livro não se pode correr o risco do texto se mover de acordo com as configurações definidas pelo leitor. Por isso, nesse caso, é preferível que o seu layout não se adapte ao tamanho da tela, para não prejudicar a narrativa do livro. É possível, no entanto, dar zoom nas páginas, caso necessário. Ele se assemelha neste aspecto ao PDF, pois não possui um texto de diagramação adaptável, sendo visualmente bastante semelhante ao livro impresso (HERMIDA, 2014, p. 1). Mas, possui outros recursos que o PDF não possui, como os já mencionados acima (jogos, narração, vídeos, etc.). Além disso, seu custo de produção costuma ser mais caro que o EPUB sem layout fixo (OLIVEIRA, 2014, p. 1).

Além dos formatos PDF e EPUB, existe também um terceiro formato de livro digital, que é mais comumente utilizado em livros infantis, pois permite uma gama de recursos muito maior do que os outros dois formatos: o aplicativo (ou APP) (PASTORE, 2015, p. 1). O livro-aplicativo é assim conhecido, pois utiliza um aplicativo inteiro para a sua existência (SEHN, 2014, p. 168). É necessário baixá-lo na loja de aplicativos, a mesma onde se consegue programas como o Facebook, o WhatsApp e o iBooks para iPad, por exemplo. Por isso, ele só funciona em tablets (SEHN, 2014, p. 168).

O aplicativo é, geralmente, um arquivo mais pesado e mais complexo de se produzir do que o EPUB, e permite uma maior inserção de recursos na narrativa do livro, como a existência de animações mais complexas, jogos mais elaborados e, dependendo do caso, uma maior interatividade entre o leitor e o livro. No entanto, devido a seu elevado custo (e tempo) de produção, esse formato de livro digital não costuma ser muito encontrado, a não ser em casos mais específicos ou em projetos especiais. Porém, antes da existência do EPUB 3.0, ele era a única forma de se colocar animações e de possibilitar uma integração total entre texto e imagens nos livros digitais (PASTORE, 2015, p. 1). Por isso, era uma alternativa para o lançamento de livros ilustrados infantis que não ficariam com uma boa apresentação em EPUB 2.0.

The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, de William Joyce, lançado no Brasil com o título de *Os fantásticos livros voadores de Modesto Máximo*, é um exemplo de

[29] "Um EPUB de layout fixo não é necessariamente um EPUB 3, embora possa ser. As duas coisas não caminham obrigatoriamente juntas." (OLIVEIRA, 2014)

livro que foi produzido em diversos formatos, com a utilização de recursos diferentes em cada versão, criando algo que poderia ser definido como uma narrativa transmídia (JENKINS, 2009, p. 138). O livro possui uma edição impressa (2012, Figura 35), com texto e ilustrações estáticas, sem nenhum recurso extra como pop-ups, brinquedos ou animações. Possui também uma versão em EPUB com layout fixo (2012, Figura 36), bastante semelhante à edição impressa, também sem animações, mas com a opção de narração em áudio e passagem automática de páginas.

Figura 35 – Os fantásticos livros voadores de Modesto Máximo, William Joyce, edição impressa

Fonte: A autora, 2015.

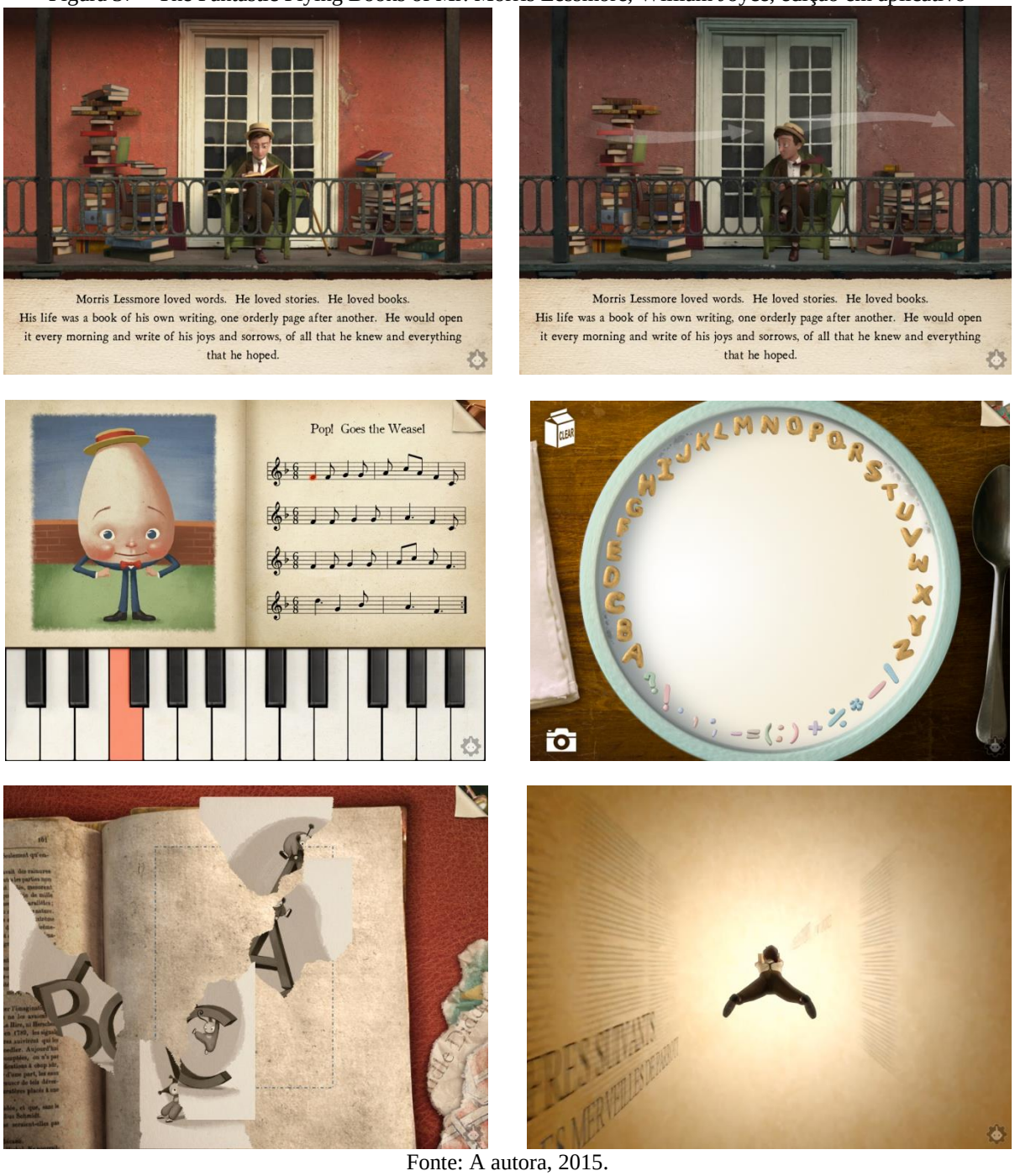
Figura 36 – The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, William Joyce, edição em EPUB

Fonte: A autora, 2015.

Possui ainda uma terceira versão, dessa vez em aplicativo (2011, Figura 37), com diversos recursos opcionais. O leitor tem a opção de escolher a língua na qual o texto vai ser exibido ou de esconder o texto, se desejar. É possível também colocar narração em áudio, música de fundo e efeitos sonoros (ou desligar essas funções). O livro-aplicativo possui ainda animações nas ilustrações, algumas que ocorrem sozinhas e outras que acontecem quando o usuário executa alguma ação, como passar o dedo na tela ou virar o tablet de um lado para o outro. O leitor tem também a opção de jogar pequenos jogos interativos, integrados à narrativa do livro. Ele pode consertar uma página de livros rasgada, através da montagem de um mini quebra-cabeças; pode escrever o que quiser com as letras de um cereal matinal e posteriormente fotografar o que escreveu com o uso do próprio tablet; pode aprender a tocar a música de fundo em um mini piano, guiado pelas luzes que se acendem nas teclas; pode voar

junto com o personagem principal pelo mundo das letras, simplesmente movendo seu tablet de um lado para o outro; entre outras opções de interação.

Figura 37 – The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, William Joyce, edição em aplicativo



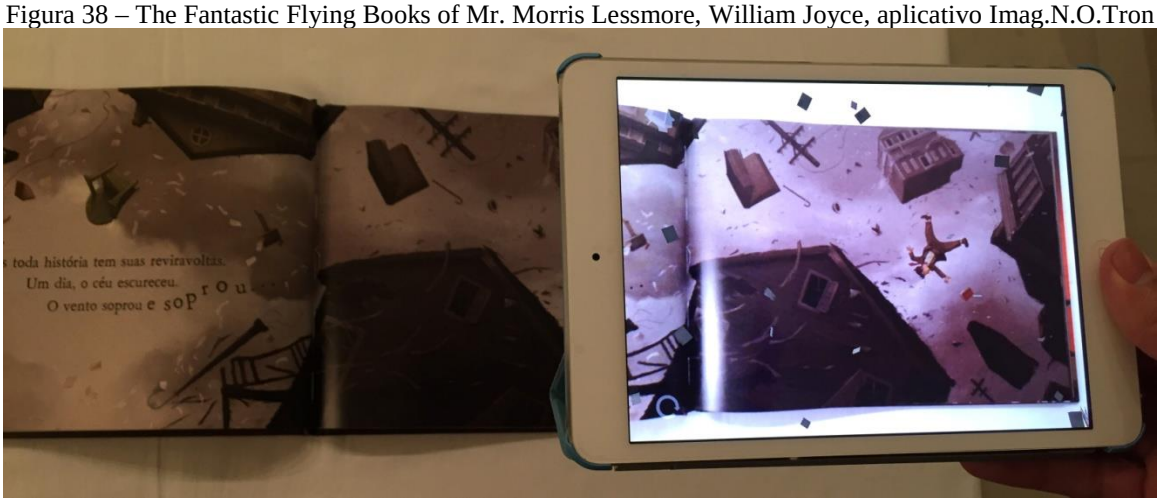
Fonte: A autora, 2015.

Além do aplicativo descrito acima, existe ainda outro aplicativo, chamado Imag.N.O.Tron (Figura 38), que funciona com tecnologia de realidade aumentada[30], e permite uma nova forma de leitura, integrando as edições digital e impressa do livro. Para o uso deste aplicativo, o leitor deve possuir necessariamente o livro impresso também. Ele funciona da

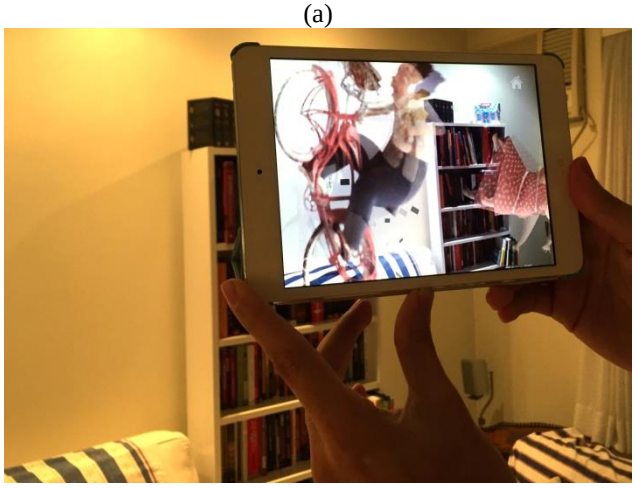
[30] Tecnologia que permite a integração do "mundo real" com o ambiente digital.

seguinte maneira: o leitor aponta a câmera do tablet para a ilustração do impresso, exibindo assim essa ilustração na tela do tablet; o aplicativo reconhece a imagem, exibindo-a de forma animada e/ou interativa na tela. Dessa forma, as ilustrações do impresso, que antes eram estáticas, ganham movimento, através do uso integrado do livro impresso com o tablet.

Figura 38 – The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, William Joyce, aplicativo Imag.N.O.Tron



(a)



(b)

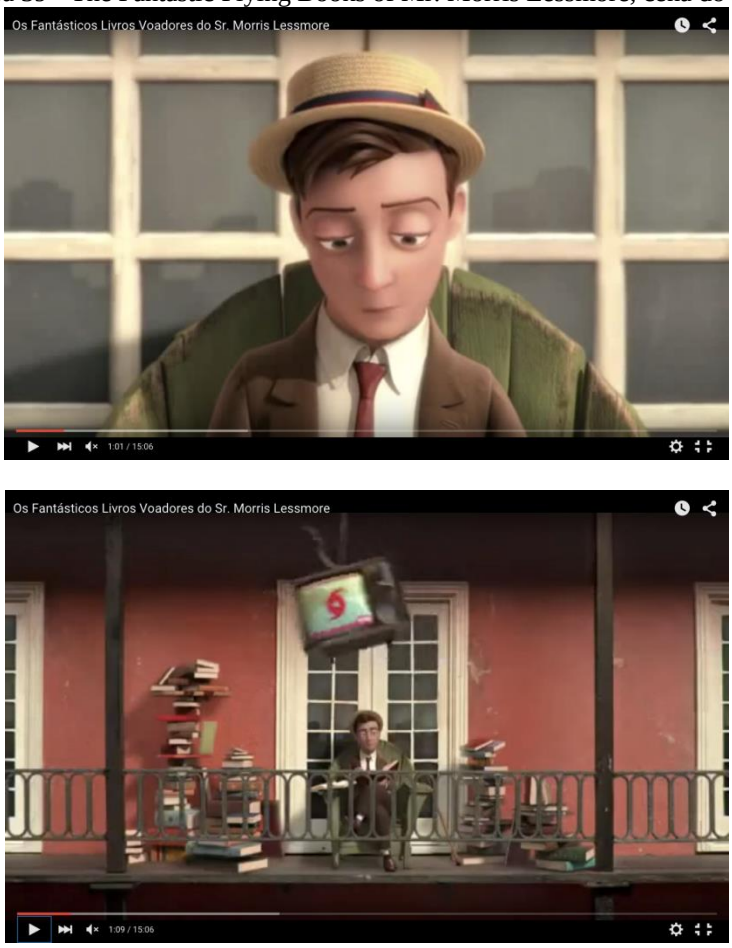
Legenda: (a) Livro impresso no fundo e tablet com ilustrações animadas na frente. (b) A animação iniciada na "figura a" continua ao levantar o tablet e é exibida na frente do cenário onde o leitor se encontra.
Fonte: A autora, 2015.

Esse aplicativo proporciona ainda uma experiência imersiva para o leitor em algumas ilustrações, já que permite que o usuário, de certa forma, possa estar no meio do cenário retratado. Em uma das ilustrações, é possível ver em 360 graus todo o cômodo onde o personagem se encontra, ao movimentar o tablet para os lados. Dessa forma, é como se o leitor estivesse no centro do cômodo, observando-o enquanto gira em seu próprio eixo. Em outra parte do livro, pode-se ver o local onde o próprio leitor se encontra como plano de fundo (captado pela câmera), com personagens e objetos voando na frente de tal fundo, devido ao furacão que passou na história (Figura 38b). É como se a ilustração animada tivesse a localização do leitor como cenário. Dessa forma, se o usuário estiver lendo em um jardim, o

furacão vai passar no jardim; se estiver na praia, o furacão passará nesta praia; e, se estiver em casa, o mesmo ocorrerá em sua residência.

Além dessas quatro edições, esse livro possui ainda uma versão em filme animado (2011, Figura 39), que, inclusive, ganhou o Oscar de “melhor curta-metragem de animação” no ano de 2012. No filme, que não possui falas ou narração, a narrativa se desenrola totalmente através das imagens, proporcionando ao público uma outra forma de apreender a história narrada no livro.

Figura 39 - The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore, cena do filme



Fonte: A autora, 2015.

4 **SÍTIO DO PICAPAU AMARELO**

Neste capítulo, é realizada, primeiramente, uma pequena contextualização sobre a coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* e a vida de seu autor, Monteiro Lobato, com o objetivo de situar o leitor historicamente, para depois ser feita a análise dos livros em si, tendo em vista tudo o que foi discutido na dissertação até o momento.

Cabe aqui descrever o processo de realização da análise dos livros. Em um primeiro momento, foi feita uma análise inicial e a elaboração de tabelas comparativas, com o objetivo de estudar os livros e levantar hipóteses a seu respeito. Em um segundo momento, se buscou a realização de entrevistas com os profissionais envolvidos na elaboração dos projetos gráficos da coleção do *Sítio*, para confirmar ou refutar essas hipóteses. A localização destes profissionais não foi possível, porém conseguiu-se uma entrevista com a atual editora do setor de livros infantojuvenis da Editora Globo, Camila Saraiva, o que foi útil para o esclarecimento de algumas dúvidas a respeito do projeto dos livros mais recentes. Esta entrevista pode ser encontrada no Apêndice A deste trabalho. Em um terceiro momento, foi feita uma revisão da análise inicial, tendo em mente as novas informações aprendidas pela entrevista. Por fim, todo o trabalho de análise foi condensado em um subcapítulo de síntese (4.2) para organizar melhor as ideias e possibilitar uma exposição mais abrangente a respeito da análise dos livros.

É importante ressaltar aqui que o objetivo deste trabalho não é de comparar os livros analisados em termos de qualidade ou de fazer juízo de valor dos mesmos. Buscou-se fazer uma análise levando em consideração as características editoriais, estruturais e materiais dos livros, em relação ao seu possível público-alvo, à época de seus lançamentos. Para tal, foram utilizados como base os estudos descritos nos capítulos anteriores.

4.1 **O Sítio de Lobato**

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) nasceu em 18 de abril de 1882, em Taubaté, no interior de São Paulo. Apesar de seu real desejo de estudar Belas Artes, Lobato acabou cursando Direito, por pressão do avô, que assumiu sua guarda após a morte de seus pais (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 16).

Lobato trabalhou em diversas áreas ao longo da vida, como escritor, editor, tradutor, advogado, fazendeiro, diplomata, empresário, entre outras. Ele chegou a exercer sua profissão de formação, com o cargo de promotor público, mas colaborou simultaneamente para jornais da região com seus escritos – atividade que exercia desde a época da faculdade (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 21 e 25). Com a morte do avô, Lobato herdou suas terras, se tornando fazendeiro, atividade que o fez perceber as particularidades da vida rural e que influenciou vários de seus escritos – que retratavam o homem genuinamente brasileiro do interior, diferentemente da maioria dos livros da época, mais focados na cultura europeia (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 28-33).

Seus primeiros artigos de grande sucesso, publicados em jornais, foram *Uma velha praga* e *Urupês*, que tratavam dos problemas do interior do país; e que depois foram publicados em um livro também intitulado *Urupês* (1918), o primeiro de sua carreira. A boa repercussão de seus textos estimulou Lobato a investir na carreira de escritor, pela qual fez grande sucesso e é conhecido até hoje (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 34).

Lobato iniciou sua carreira no mundo das letras, portanto, escrevendo para o público adulto em geral. Ele colaborava frequentemente para um periódico chamado *Revista do Brasil*, o qual, em um determinado momento do ano de 1918, resolveu comprar com parte do dinheiro da venda da fazenda de seu avô (HALLEWELL, 2005, p. 320). Através da revista, Lobato iniciou suas atividades de editor, publicando, além da própria revista, livros de autores novos e consagrados (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 62).

Após a Revista do Brasil, Lobato teve diversas casas editoriais, em sociedade com outros editores, como a Olegário Ribeiro, Lobato & Cia (inaugurada em 1919); a Monteiro Lobato & Cia (em 1920) e a Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato (em 1924) (CECCANTINI, 2009, p. 73). Ele seguiu trabalhando como editor e investindo cada vez mais na parte gráfica de seus livros, chegando a montar sua própria gráfica, com modernos equipamentos importados, até então inexistentes no Brasil (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 66). Em 1925, devido a uma série de fatores, sua gráfico-editora vai à falência. No entanto, ainda no mesmo ano, Lobato abre outra editora, a Companhia Editora Nacional, em parceria com seu sócio, agora no comando da empresa, Octalles Ferreira. Lobato permanece na editora até 1930, quando vende suas ações e passa a se dedicar mais fortemente a atividade de autor (CECCANTINI, 2009, p. 73).

Monteiro Lobato foi um importante editor em sua época, sendo adepto de algumas práticas editoriais pouco usuais ou inéditas no Brasil, consideradas revolucionárias por muitos

estudiosos, como já foi explicado no subcapítulo 2.2. Sua profissão pela qual é mais lembrado e reconhecido até os dias atuais, no entanto, é a de escritor de livros infantojuvenis. Lobato iniciou sua carreira na área no ano de 1920, inspirado por uma história que ouviu do amigo Hilário Tácito, sobre um peixinho que morreu afogado depois de desaprender a nadar. Lobato transformou a narrativa em um pequeno conto, intitulado *A história do peixinho que morreu afogado*. Esse conto foi posteriormente expandido pelo autor, gerando seu primeiro livro infantil, *A menina do narizinho arrebitado* (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 77).

O livro foi lançado em 1920, em uma edição "com capa ilustrada e cartonada, de 29 x 22 cm, 43 páginas e muitos desenhos coloridos de Voltolino" (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 77). Novos episódios dessa história foram sendo publicados na *Revista do Brasil*, também acompanhados das ilustrações de Voltolino. E, posteriormente, em outros livros, ao longo dos anos 1920. Em 1931, essas narrativas foram unificadas em um só livro, intitulado *Reinações de Narizinho*, não a primeira, mas uma das principais obras da carreira de Lobato (BERTOLUCCI, 2009, p. 191).

> É em *As Reinações* que se apresenta, se caracteriza e se firma o núcleo lobatiano – Dona Benta, Narizinho, Tia Nastácia, Emília, Rabicó, Pedrinho, Visconde de Sabugosa – e se estabelece o Sítio do Picapau Amarelo como espaço das histórias, a partir do qual as personagens partem para viver suas aventuras (BERTOLUCCI, 2009, p. 192).

Entre os anos de 1921 a 1947, a coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* foi sendo lançada livro a livro, conforme a cronologia a seguir:

1921 – *O Saci*
1921 – *Fábulas*
1927 – *As aventuras de Hans Staden*
1930 – *Peter Pan*
1931 – *Reinações de Narizinho*
1932 – *Viagem ao céu*
1933 – *História do mundo para as crianças*
1933 – *Caçadas de Pedrinho*
1934 – *Emília no país da gramática*
1935 – *Aritmética da Emília*
1935 – *Geografia de Dona Benta*
1935 – *História das invenções*
1936 – *Dom Quixote das crianças*
1936 – *Memórias da Emília*
1937 – *O poço do Visconde*
1937 – *Histórias de Tia Nastácia*
1937 – *Serões de Dona Benta*
1939 – *O Picapau Amarelo*
1939 – *O Minotauro*
1941 – *A reforma da natureza*
1942 – *A chave do tamanho*
1944 – *Os doze trabalhos de Hércules*

1947 – *Histórias diversas*

Muitas vezes, quando lançava novas edições, Lobato aproveitava para alterar o texto de seus livros, de acordo com a sua preferência, o que foi feito diversas vezes em alguns dos títulos lançados por ele. Em *Memórias da Emília*, por exemplo, da primeira para a 42ª edição, aspectos bem significativos da narrativa foram alterados.

> Nas primeiras edições, Emília aproveita o tema do poder da língua para satirizar práticas oratórias de senadores e deputados. Depois de comentar de forma extremamente crítica (e atual) práticas políticas brasileiras, a boneca passa a discutir o poder. Numa perspectiva maniqueísta, divide o mundo entre fortes e fracos, espertos e bobos, sendo que os fortes e os espertos dominam os fracos e os bobos. (...) No entanto, edições posteriores do livro omitem inteiramente a reflexão sobre o poder (...). Na versão mais moderna, o texto se torna mais leve e o humor fica por conta apenas da pluralidade de significados das palavras. (MENDES, 2009, p. 348)

O livro *O Saci* foi outro que sofreu inúmeras modificações ao longo de suas edições. Sua primeira versão é de 1921, antes mesmo da existência da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* (CAMARGO, 2009, p. 87). Conforme Lobato vai lançando edições mais recentes de *O Saci*, ele vai acrescentando elementos presentes nos outros livros da coleção lançados posteriormente, de forma a integrá-la e unificá-la.

Esse processo se intensifica a partir de 1931, com o lançamento de *Reinações de Narizinho*, obra com a qual se consolida a coleção do *Sítio*, com a junção de várias histórias remodeladas para que ganhem unidade. "O processo prossegue durante a revisão final de sua obra no biênio 1944-1945, com vistas à publicação de sua *Obra completa* infantil (1947)" (CAMARGO, 2009, p. 91). Na versão final de 1947, é incluído um capítulo no início do livro, com uma apresentação bem descritiva do ambiente do Sítio, a mais detalhada entre todas as descrições presentes nos livros de Lobato (CAMARGO, 2009, p. 95). Tal inclusão, provavelmente, ocorreu por se tratar de um dos primeiros volumes da coleção e, portanto, um dos primeiros livros que o leitor teoricamente leria.

Em 1946 e 1947, poucos anos antes da morte do autor, os textos de Lobato ganharam suas versões definitivas e foram consolidados em duas coleções, com a participação do autor no processo: *Obras completas* série adulta (1946) e *Obras completas* série infantil (1947). Desde então, os textos de seus livros não foram mais alterados. As edições posteriores a sua morte, em 1948, geralmente utilizam o texto das *Obras completas*, alterando somente o projeto gráfico das mesmas.

Em relação à apresentação gráfica, no entanto, os livros de Lobato ainda são bastante modificados até hoje. Seus livros são ilustrados desde a época de seus lançamentos e já tiveram inúmeros projetos gráficos e diversos ilustradores ao longo dos anos, o que acabou

conferindo aparências bem distintas para os personagens do *Sítio* (LINS, 2003, p. 31). Diversos ilustradores renomados, como Belmonte, André Le Blanc, J. U. Campos, Voltolino, etc., já ilustraram os livros de Lobato (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 178 e 179), e o traço de cada ilustrador deu uma cara diferente aos personagens. Lobato possuía muito cuidado com suas obras e se preocupava bastante com o interesse do público infantil pelas mesmas; interesse este que era trazido tanto pela parte textual quanto pela apresentação gráfica dos livros, como Lobato já sabia (ARROYO, 2011, p. 294; CECCANTINI, 2009, p. 77). Por esse motivo, ele investiu tanto em suas gráficas e na contratação de bons profissionais para ilustrar seus livros. E até hoje as editoras se preocupam com isso, reinventando os livros estética e graficamente para atrair o leitor dos dias atuais.

Lobato foi casado com Maria da Pureza e teve quatro filhos. Em 4 de julho de 1948, aos 66 anos, Monteiro Lobato morre devido ao segundo espasmo vascular cerebral que teve em poucos meses (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2000, p. 198). Atualmente quem cuida de seu legado e de suas obras são seus herdeiros. Em 2018, 70 anos após sua morte, sua obra entrará em domínio público, possibilitando o lançamento de ainda mais edições de seus livros e, consequentemente, "obrigando" as editoras a criarem edições cada vez mais atrativas ao seu público-alvo, devido à concorrência.

Desde 2002, o Dia Nacional do Livro Infantil é comemorado em 18 de abril, em homenagem à data de nascimento de Lobato (LIVRARIA, 2011a, p. 1).

4.2 **Análise dos livros**

A análise feita neste subcapítulo pretende testar a hipótese de que os livros impressos estão se reestruturando para se adequarem ao contexto da cultura da convergência e ao novo contexto digital em que a literatura e o mercado editorial brasileiro estão entrando; ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, os novos livros digitais estão sendo criados baseados nos livros impressos já existentes. Além disso, pretende-se analisar os livros de acordo com o público-alvo dos mesmos, composto principalmente de crianças e jovens.

Partindo do conceito de remediação, de Bolter e Grusin (2000), de que as mídias possuem a tendência de se adequarem umas às outras, será feita uma análise de quatro edições (Brasiliense 1947, Brasiliense 1980, Globo 2007 impresso, Globo 2009 digital), em três épocas (anos 1940, 1980 e 2000) e em dois suportes diferentes (impresso e digital), de parte

da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, com o objetivo de investigar se a hipótese inicial tem ou não fundamento.

Como explicado no subcapítulo anterior, a coleção do *Sítio* é composta de 23 livros, que foram lançados aos poucos, nas décadas de 1920 a 1940. Essa coleção pode ser dividida livremente em três temáticas: paradidáticos, adaptações e ficções. Os paradidáticos seriam os livros que tratam de um determinado tema, como Gramática ou Geografia, com o intuito de ensinar ao leitor a respeito deles. As adaptações seriam os livros que recontam histórias clássicas, como *Peter Pan* e *Dom Quixote*, em linguagem mais acessível para as crianças. E as ficções seriam os livros de literatura infantojuvenil em geral, sem a preocupação específica de informar sobre algum tema, mas podendo conter alguns ensinamentos. É importante ressaltar que todos os 23 livros da coleção, se tratam de ficções, já que incluem narrativas fictícias e os personagens fictícios do *Sítio do Picapau Amarelo*. Portanto, essa divisão seria somente uma forma de classificar os livros da coleção, para fins explicativos, mas que não deve ser levada totalmente à risca. A divisão dos títulos seria a seguinte:

Paradidáticos:

Viagem ao céu
História do mundo para as crianças
Emília no país da gramática
Aritmética da Emília
Geografia de Dona Benta
História das invenções
O poço do Visconde
Serões de Dona Benta

Adaptações:

Fábulas
As aventuras de Hans Staden
Peter Pan
Dom Quixote das crianças
Histórias de Tia Nastácia
O Minotauro
Os doze trabalhos de Hércules
Histórias diversas

Ficções:

O Saci
Reinações de Narizinho
Caçadas de Pedrinho
Memórias da Emília
O Picapau Amarelo
A reforma da natureza
A chave do tamanho

Neste trabalho, foram escolhidos para serem analisados os sete livros da categoria de ficções, pois, de todos os livros da coleção, são os que mais se aproximam da leitura por prazer, sem fins didáticos ou informativos. Além disso, eles podem ser considerados um retrato da linguagem visual de toda a coleção nas três épocas estudadas, já que coleções, normalmente possuem uma unidade estética. Assim, o restante dos livros, teoricamente, seguirá o mesmo projeto gráfico destes. A única exceção seria os oito títulos da categoria de adaptações, da Editora Globo, parte da caixa *Conta outra vez* (de recontagens de histórias clássicas), que possuem um aspecto visual diferenciado, por opção da própria editora (APÊNDICE A, pergunta 3).

Os livros do *Sítio do Picapau Amarelo* passaram por inúmeras reformulações ao longo dos anos (algumas delas feitas por uma mesma editora, como a Brasiliense), tendo, inclusive, trocado de editora várias vezes, como se pode perceber pela cronologia abaixo:

1920[31] – 1925[32]: livros lançados pelas editoras de Monteiro Lobato.
1925[33] – 1944: livros lançados pela Companhia Editora Nacional.
1944[34] – 2007: livros lançados pela Editora Brasiliense.
2007[35] – atual: livros lançados pela Editora Globo.

Foram selecionadas quatro edições (Figura 40) dos sete títulos escolhidos, para a análise comparativa realizada neste capítulo. A primeira delas é a edição das *Obras completas* de Monteiro Lobato (série infantil), lançada em 1947, pela Editora Brasiliense, com a participação de Lobato no processo de edição. Essa versão foi escolhida como ponto de partida para a análise, pois possui o texto que é utilizado até hoje como base para a reedição de seus livros. Dessa forma, todas as edições analisadas possuem o mesmo texto, alterando somente a parte visual, que nos interessa para este trabalho. Além disso, foi a primeira vez que os livros foram lançados em conjunto como uma coleção, já que antes eles só haviam sido lançados aos poucos individualmente (como parte de uma coleção, mas individualmente).

[31] 1920: Lançamento do primeiro livro infantojuvenil de Monteiro Lobato: *A menina do narizinho arrebitado*. (BERTOLUCCI, 2009, p.192)

[32] 1925: Falência da editora de Lobato: Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato. (HALLEWELL, 2005, p. 340)

[33] 1925: Fundação da Companhia Editora Nacional. (HALLEWELL, 2005, p. 346)

[34] 1944: Lançamento do primeiro livro de Lobato pela Brasiliense: *Os doze trabalhos de Hércules*. (TIN, 2009, p. 471)

[35] 2007: Lançamento do primeiro livro de Lobato pela Editora Globo. Fonte: Informação obtida com a verificação da página de créditos dos livros lançados e confirmada com a entrevista feita com Camila Saraiva, editora do setor infantojuvenil da Editora Globo (APÊNDICE A).

Figura 40 – Capas das quatro edições analisadas

Legenda: Da esquerda para a direita, Brasiliense 1947, Brasiliense 1980, Globo impresso, Globo digital.
Fonte: A autora, 2015.

A segunda edição selecionada para esse estudo é a reformulação gráfica da coleção, feita também pela Editora Brasiliense, na década de 1980, dessa vez, sem a participação do autor, que já havia falecido há bastante tempo. Essa versão foi escolhida, pois, além de ter durado décadas (dos anos 1980 aos 2000), foi a última edição existente antes da mudança para a Editora Globo, em 2007.

A terceira edição usada para a análise é a da Editora Globo (de 2007), escolhida por ser a versão impressa mais recente, estando atualmente nas livrarias. E, por fim, a quarta edição utilizada é a conversão dos livros impressos da Editora Globo para o formato digital, feita em 2009 (ano que inicia a venda de e-books no país), escolhida por ser a única em formato digital. Optou-se pela versão para tablet (iPad) por ela ser colorida, diferentemente da versão para e-reader, que é preta e branca por limitações do próprio suporte. E também pela possibilidade de conter outros recursos que um e-reader não suportaria.

Foram analisados ao todo 28 livros, ou seja, quatro edições diferentes de cada um dos sete títulos escolhidos.

É importante ressaltar que os anos dos livros analisados às vezes são diferentes dos anos de criação de seus projetos gráficos, pois esses foram os exemplares encontrados para a realização da análise. No entanto, os livros são iguais em texto e visualidade e serão referenciados pelo ano dos exemplares utilizados, e não, pelo ano da criação do projeto.

Foram analisadas, portanto, versões diferentes dos mesmos livros, com o objetivo de compará-las, descobrir o que mudou ao longo dos anos nas edições impressas e quais foram as diferenças ocasionadas pela transformação do suporte impresso para o digital. A análise será focada predominantemente na parte visual e material dos livros, já que o texto utilizado é o mesmo em todas essas edições, não havendo diferenças entre eles – com exceção da grafia

de algumas palavras, alteradas pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. A comparação, portanto, será focada nestas transformações, por serem as mais relevantes neste caso.

Para facilitar o trabalho de análise, foram elaborados oito tabelas e 35 gráficos, que ajudaram na comparação dos dados, permitindo a visualização destes de forma mais clara. As primeiras tabelas (Tabelas 1 a 7) possuem uma comparação entre a quantidade de ilustrações contidas em cada livro analisado e o tamanho e a proporção das imagens em relação à página. Nessa primeira análise não foram incluídos os livros digitais, por uma particularidade que tornou impossível a sua comparação com os livros impressos. Essa particularidade pode ser observada na Tabela 7, a única a incluir o livro digital, por ter sido a primeira a ser elaborada[36].

A partir de uma primeira análise da Tabela 7, percebeu-se que não haveria propósito em continuar incluindo os livros digitais nas outras comparações quantitativas, pois eles não exibem texto e imagem em tamanho fixo (seus tamanhos podem ser alterados pelos leitores) e, dessa forma, seria impossível chegar a uma comparação exata da relação entre esses dois elementos. Os livros digitais, portanto, foram incluídos somente na análise qualitativa realizada mais a frente.

Como explicado no subcapítulo 3.2.2, nos livros em formato EPUB (formato dos livros analisados), o tamanho do texto é variável, pois o tipo da fonte e o tamanho das letras podem ser alterados pelos usuários dos tablets e dos leitores digitais, de acordo com sua preferência. Por exemplo, se um leitor tem dificuldades para leitura, ele pode aumentar o tamanho das letras, para poder enxergar melhor e sem muito esforço. Ele pode também alterar o tipo da fonte, entre as opções disponíveis no leitor digital, caso alguma seja de sua preferência. No caso do iPad, tablet utilizado para esta análise, as fontes disponíveis são as seguintes: Athelas, Charter, Georgia, Iowan, Palatino, Seravek e Times New Roman. Mas elas podem variar, caso se esteja utilizando um Kindle ou um Kobo, por exemplo.

Como o tamanho do texto varia, o número de páginas também variará, aumentando ou diminuindo, de acordo com a configuração do texto. Ou seja, se o tamanho do texto aumentar, o número de páginas também aumentará e, se diminuir, o mesmo acontecerá com o número de páginas. Além disso, este número também se modificará de acordo com a posição em que o leitor utiliza o seu tablet, na vertical (retrato) ou na horizontal (paisagem).

[36] As tabelas estão organizadas no presente trabalho em ordem cronológica de lançamento dos livros. Porém, a análise não foi feita nesta ordem. Por esse motivo, a Tabela 7, e não a Tabela 1, contém a primeira análise realizada para o trabalho.

O tamanho das imagens inseridas no meio dos livros, no entanto, permanece sempre igual, proporcionalmente ao tamanho da tela do tablet utilizado, mesmo se o texto for modificado de tamanho. Por isso, é possível calcular a quantidade de telas ilustradas (Tabela 7), se as imagens não forem mexidas pelos leitores. Elas, entretanto, podem ser ampliadas pelos usuários, se estes desejarem, ficando em tela cheia ou até maior que isso, caso se queira ver algum detalhe da imagem. Por esse motivo, o cálculo obtido anteriormente não é preciso, já que o tamanho das imagens também seria, no fim das contas, variável.

Por esses fatores que tornam o e-book no formato EPUB personalizável, de acordo com as preferências dos leitores, e sem um número fixo de páginas, seria difícil se chegar a uma proporção confiável entre texto e imagem e que pudesse ser comparada com as demais (dos livros impressos). É possível somente se chegar a uma proporção entre o tamanho das imagens em relação à tela do tablet, sem que essas imagens sejam ampliadas. Porém, não é possível estabelecer uma relação entre texto e imagem, já que o texto é variável, e nem entre o tamanho das imagens e o tamanho do livro, já que este também varia. Dessa forma, não é uma proporção que possa ser comparada com os outros livros impressos.

A comparação com o livro digital na Tabela 7 foi mantida somente para a demonstração do que foi dito acima, porém não foi prosseguida nas outras tabelas, pelo motivo já explicado.

As primeiras tabelas são, portanto, uma análise quantitativa sobre a porcentagem de cada livro que é ilustrada e, como já foi dito, foram elaboradas somente com as edições impressas. Cabe aqui uma explicação de como essas tabelas e gráficos foram feitas, para se compreender o processo de pesquisa.

Primeiramente, foi realizada uma classificação dos tamanhos possíveis de ilustração, em relação ao tamanho da página dos livros: 10%, 25%, 50%, 100%, 150% e 200%. Ou seja, cada ilustração de cada um dos 21 livros impressos foi classificada em um destes seis tamanhos, proporcionalmente ao formato da página de cada livro. As ilustrações de 10% são imagens bem pequenas presentes em alguns dos exemplares. As de 25% ocupam mais ou menos ¼ da página. As de 50% ocupam metade. As de 100% ocupam uma página cheia ou duas metades de uma página dupla. As de 150% ocupam uma página e meia. E as de 200% ocupam uma página dupla. Esses valores são aproximados, pois existem ilustrações que não são exatamente destes tamanhos. Porém, foi feita essa aproximação para facilitar o trabalho de análise e não ter que se medir exatamente a área de cada ilustração, já que existem nos livros imagens que não são quadradas ou regulares (invadindo o texto e a margem, por exemplo), o que dificultaria muito esse cálculo.

Depois da classificação de cada imagem em seu respectivo tamanho, foi calculada a quantidade de páginas que as ilustrações ocupariam se estivessem todas seguidas umas das outras, sem a presença de texto e de espaços em branco. Esse cálculo foi feito com base nas porcentagens obtidas em cada livro. No livro *O Saci*, de 1947, por exemplo, como pode ser visto na Tabela 1, foram encontradas 13 imagens de 10%; 18 imagens de 25%; 3 de 50%; 2 de 75%; e 1 de 200%. A partir do cálculo 13 x 0,1 + 18 x 0,25 + 3 x 0,5 + 2 x 0,75 + 1 x 2 = 10,8, se chegou a conclusão de que esse livro teria 10,8 páginas totalmente ilustradas se as imagens fossem consecutivas e não houvesse nenhum outro elemento na página. A partir deste número (10,8) e da quantidade total de páginas que o livro possui (111), foi possível, portanto, com uma regra de três (10,8 – 111 / x – 100%), calcular a porcentagem do livro que é ilustrada (no caso, 9,72%). Além disso, foi calculado também, com uma simples soma (13 + 18 + 3 + 2 + 1 = 37), o total de ilustrações que o livro possui, sem levar em consideração os seus tamanhos.

O mesmo cálculo foi feito para todos os outros 20 livros analisados neste primeiro momento e, a partir de então, foram elaborados alguns gráficos para facilitar a visualização das informações e poder se chegar a hipóteses e conclusões a respeito dos livros. Tais gráficos (Gráficos 1 a 8), que aparecem após as tabelas, mostram tanto individualmente, quanto comparativamente, a quantidade de ilustrações contidas em cada livro e a proporção entre a ilustração e o texto nos livros.

Os primeiros gráficos (Gráficos 1 a 7) mostram a relação entre texto e imagem em cada um dos livros, de forma individual. Logo, se o livro *O Saci* (Gráfico 1-a) possui 9,72% de imagens, chegou-se a conclusão, por eliminação, de que ele possui também 90,28% de texto, com o seguinte cálculo: 100% - 9,72% = 90,28%. É importante lembrar, mais uma vez, que essa proporção é aproximada, já que os livros possuem outros elementos além de imagem e texto, como margens e espaços em branco, também importantes para a composição das páginas. Esses elementos, no entanto, não estão em quantidade tão significativa nos livros a ponto de interferir nessa relação, já que a diferença entre os dois números se mostrou bem díspar em todos os livros.

Os últimos gráficos, compilados todos com o nome de Gráfico 8, mostram a evolução da relação imagem x texto ao longo das edições e, consequentemente, ao longo dos anos. Mostram também a evolução da quantidade de ilustrações, sem levar em consideração o tamanho das imagens. Continuando no exemplo do livro *O Saci* (Gráfico 8-a), pode-se perceber que, ao longo das edições, a porcentagem ilustrada do livro foi aumentando,

passando de 9,72% na primeira edição da Brasiliense, para 9,79% na edição mais recente da Brasiliense, e para 19,31% na edição impressa da Globo. Neste caso, o primeiro aumento foi quase imperceptível, porém o segundo foi bastante significativo.

Se for considerada, no entanto, somente a quantidade de ilustrações de cada livro, sem se importar com os seus tamanhos, ainda no livro *O Saci* (Gráfico 8-b), percebe-se que houve uma diminuição de uma edição para outra da Brasiliense (de 37 para 12 imagens) e um aumento para a edição da Globo (para 47), que, neste caso, ficou acima nos dois gráficos (Gráficos 8-a e 8-b) em quantidade de ilustrações e em proporção ilustrada dos livros.

A partir da análise de todas as tabelas e de todos os gráficos, pôde-se perceber que todas as edições analisadas possuem uma quantidade de texto muito maior do que a quantidade de imagens, o que comprova a primeira hipótese levantada com a rápida observação dos livros: eles são, de fato, livros com ilustração e não livros ilustrados, devido à predominância do texto em relação à imagem e ao fato das imagens poderem ser removidas sem que a narrativa deixe de fazer sentido (LINDEN, 2001, p. 24).

É interessante perceber que, justamente pelo fato das imagens não serem essenciais à construção da narrativa (apesar de fazerem parte importante dela), o estilo das ilustrações e a caracterização dos personagens, nos livros do *Sítio*, foram modificados diversas vezes ao longo dos anos, até chegar à sua configuração atual. Configuração esta que, provavelmente, não será a última, principalmente pelo fato dos livros entrarem em domínio público em 2018.

Além disso, a quantidade ilustrada dos livros variou bastante ao longo dos anos (como se pôde perceber nos gráficos de número 8), tendo aumentado e diminuído, sem uma proporção fixa, porém aumentando consideravelmente em todos os livros impressos das últimas edições da Editora Globo.

Ao observar os gráficos (Gráfico 8), percebe-se que da edição de 1947 para a de 1980 da Brasiliense a mudança não seguiu um padrão. Em algumas vezes, a porcentagem ilustrada do livro aumentou de uma edição a outra e, em outras vezes, esse número diminuiu. No livro *Memórias da Emília*, por exemplo, a porcentagem ilustrada do livro aumentou de 6,33% para 14,30%, um aumento considerável. No livro *O Picapau Amarelo*, esse número diminuiu de 7,41% para 4,69%, também uma diminuição considerável. Já em outros casos, o número quase não variou, como nos livros *O Saci* (de 9,72% para 9,79%), já mencionado anteriormente, e *Reinações de Narizinho* (de 7,34% para 8,01%), por exemplo.

No entanto, em todos os casos estudados, tanto a porcentagem ilustrada, quanto a quantidade de ilustrações, cresceu consideravelmente nos livros da Editora Globo, em relação às duas edições da Brasiliense (Gráfico 8). Além disso, a sua versão é a única a possuir o

miolo colorido, ao contrário das outras edições lançadas, que possuem o miolo em preto e branco. Esse fato pode refletir uma tentativa de competir com outros meios de comunicação e entretenimento surgidos nos últimos anos, na chamada "era digital" (MELO; RAMOS, 2011, p.21), como os novos programas de televisão, os computadores ou os tablets, meios também bastante coloridos e imagéticos. Ou pode refletir uma necessidade de se adequar ao momento atual, no qual é muito difícil encontrar livros voltados para o público infantil completamente em preto e branco[37].

O livro da Editora Globo possui uma maior quantidade de ilustrações que o da Brasiliense, além de ser mais ilustrado proporcionalmente, como mostra a tabela 2. Essa necessidade de mais e maiores ilustrações pode refletir o fato de vivermos em uma sociedade cada vez mais visual, com diversos estímulos externos que acabam chamando mais atenção que os livros, como a televisão e o computador, por exemplo. Seria talvez uma reconfiguração com o objetivo de atrair uma maior quantidade de leitores, nesse atual contexto de profusão de imagens e cores em que vivemos (MELO; RAMOS, 2011, p.21).

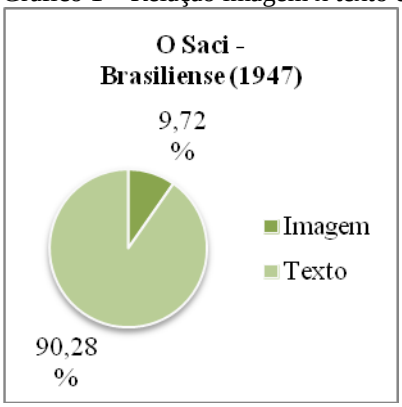
Já, no primeiro caso, devido aos valores aleatórios, acredita-se que o aumento ou a diminuição da quantidade de imagens não tenha sido proposital e tenha ocorrido somente pela contratação de um novo ilustrador para as histórias (Manoel Victor Filho). Não se sabe ao certo por que ocorreu essa mudança de ilustrador, mas especula-se que possa ser, novamente, uma tentativa de atualizar os livros de acordo com a época em que eles foram lançados, modificando o traço das ilustrações existentes anteriormente e fazendo uma nova capa para as novas edições. É importante ressaltar que os livros de Lobato mudaram inúmeras vezes de ilustrador desde o seu lançamento. Portanto, pode ser também um reflexo desse processo já existente anteriormente. Ou ainda uma questão contratual específica, de direitos autorais, com os ilustradores antigos, que não permitiu o uso de suas imagens.

[37] A não ser nos casos de livros para colorir. Esse fato pode ser observado em uma visita a qualquer livraria com um setor infantil ou a feiras de livros voltadas para o público infantojuvenil, como a feira da FNLIJ ou a Primaverinha dos Livros.

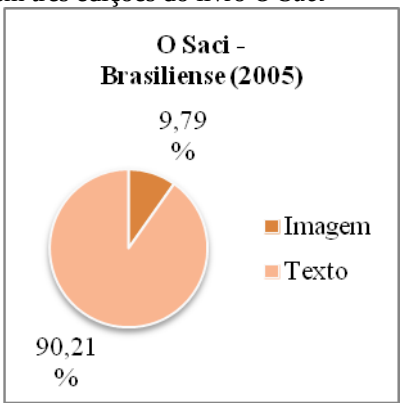
Tabela 1 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *O Saci*

Tamanho das ilustrações (valores aproximados)	Brasiliense (1947)	Brasiliense (2005)	Globo impresso (2011)
10% da página ou menos	13	2	29
25% da página	18	4	5
50% - meia página	3	4	6
75% da página	2	2	5
100% - página cheia	0	0	1
150% - uma página e meia	0	0	0
200% - página dupla	1	0	1
Quantidade de páginas ilustradas	10,8	4,7	13,9
Total de páginas	111	48	72
Porcentagem ilustrada do livro	9,72%	9,79%	19,31%
Total de ilustrações	37	12	47

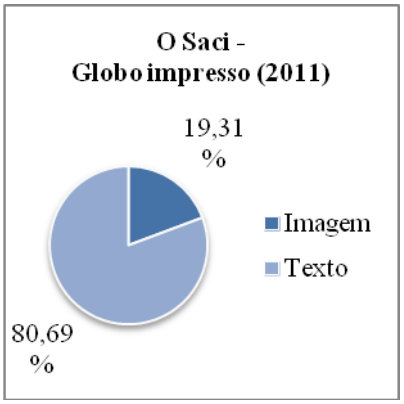
Gráfico 1 – Relação imagem x texto em três edições do livro *O Saci*



(a)



(b)

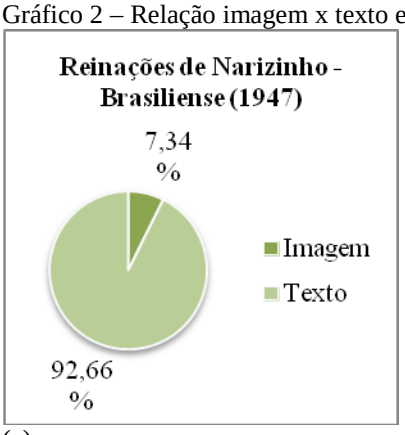


(c)

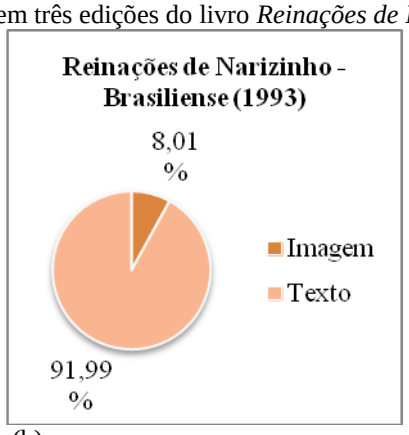
Tabela 2 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *Reinações de Narizinho*

Tamanho das ilustrações (valores aproximados)	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1993)	Globo impresso (2011)
10% da página ou menos	8	12	83
25% da página	2	5	33
50% - meia página	1	6	21
75% da página	23	4	3
100% - página cheia	0	5	8
150% - uma página e meia	0	0	0
200% - página dupla	2	0	11
Quantidade de páginas ilustradas	23,05	13,45	59,3
Total de páginas	314	168	280
Porcentagem ilustrada do livro	7,34%	8,01%	21,18%
Total de ilustrações	36	32	159

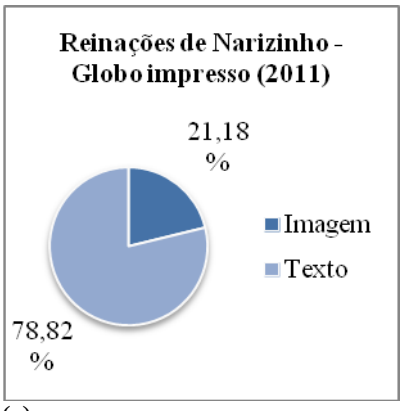
Gráfico 2 – Relação imagem x texto em três edições do livro *Reinações de Narizinho*



(a)



(b)

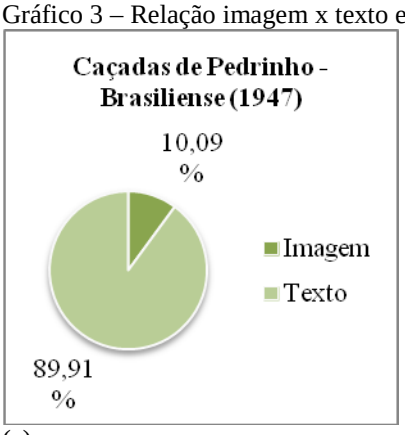


(c)

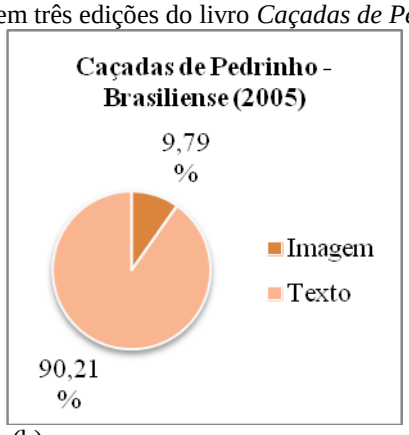
Tabela 3 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *Caçadas de Pedrinho*

Tamanho das ilustrações (valores aproximados)	Brasiliense (1947)	Brasiliense (2005)	Globo impresso (2011)
10% da página ou menos	5	2	14
25% da página	3	4	7
50% - meia página	1	4	15
75% da página	9	0	1
100% - página cheia	1	0	3
150% - uma página e meia	0	1	0
200% - página dupla	1	0	1
Quantidade de páginas ilustradas	11,5	4,7	16,4
Total de páginas	114	48	72
Porcentagem ilustrada do livro	10,09%	9,79%	22,78%
Total de ilustrações	20	11	41

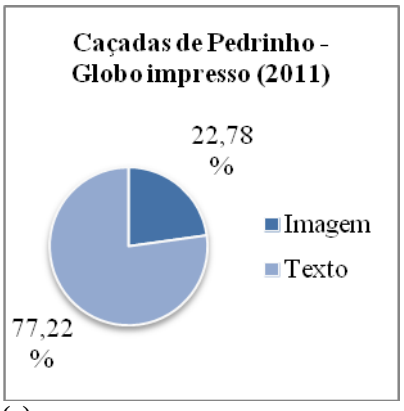
Gráfico 3 – Relação imagem x texto em três edições do livro *Caçadas de Pedrinho*



(a)



(b)

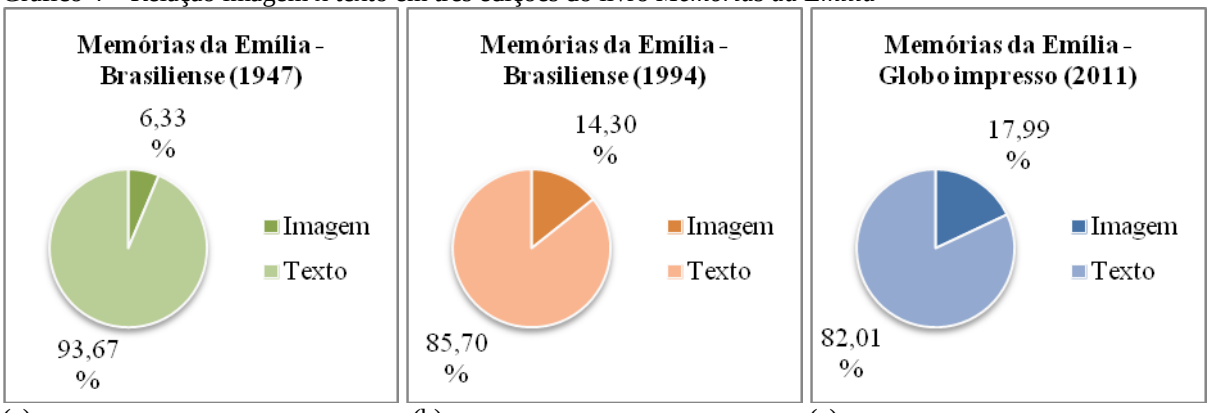


(c)

Tabela 4 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *Memórias da Emília*

Tamanho das ilustrações (valores aproximados)	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1994)	Globo impresso (2011)
10% da página ou menos	3	4	18
25% da página	5	6	5
50% - meia página	0	1	12
75% da página	7	3	2
100% - página cheia	0	3	0
150% - uma página e meia	0	1	0
200% - página dupla	1	0	3
Quantidade de páginas ilustradas	8,8	9,15	16,55
Total de páginas	139	64	92
Porcentagem ilustrada do livro	6,33%	14,30%	17,99%
Total de ilustrações	16	18	40

Gráfico 4 – Relação imagem x texto em três edições do livro *Memórias da Emília*

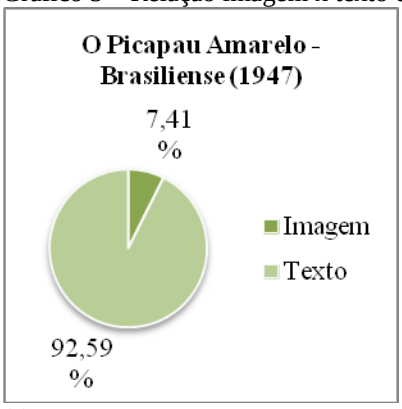


(a) (b) (c)

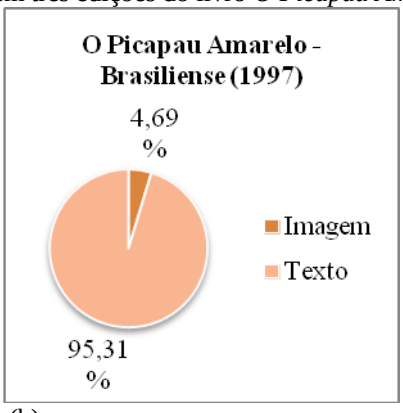
Tabela 5 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *O Picapau Amarelo*

Tamanho das ilustrações (valores aproximados)	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1997)	Globo impresso (2011)
10% da página ou menos	5	5	29
25% da página	1	6	19
50% - meia página	0	0	7
75% da página	15	1	5
100% - página cheia	0	1	2
150% - uma página e meia	0	0	0
200% - página dupla	1	0	1
Quantidade de páginas ilustradas	14	3,75	18,9
Total de páginas	189	80	120
Porcentagem ilustrada do livro	7,41%	4,69%	15,75%
Total de ilustrações	22	13	63

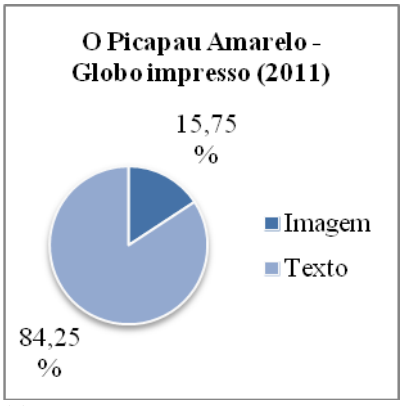
Gráfico 5 – Relação imagem x texto em três edições do livro *O Picapau Amarelo*



(a)



(b)

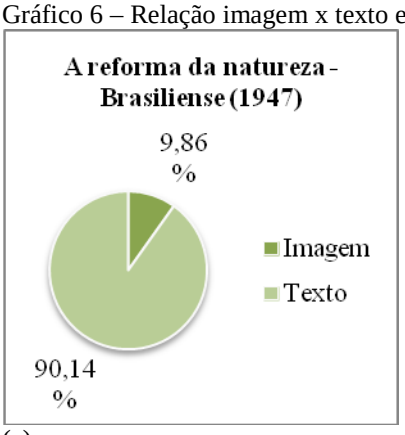


(c)

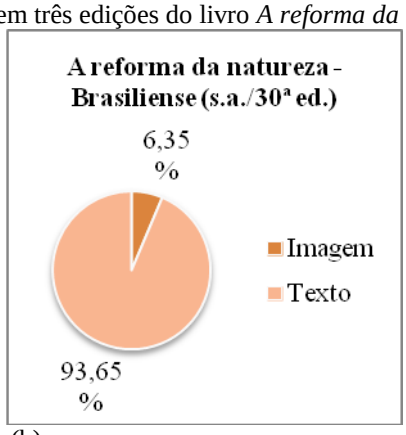
Tabela 6 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de três edições do livro *A reforma da natureza*

Tamanho das ilustrações (valores aproximados)	Brasiliense (1947)	Brasiliense (s.a./30ªed.)	Globo impresso (2011)
10% da página ou menos	0	3	21
25% da página	5	7	11
50% - meia página	0	2	8
75% da página	10	0	1
100% - página cheia	0	0	0
150% - uma página e meia	0	0	0
200% - página dupla	1	0	2
Quantidade de páginas ilustradas	10,75	3,05	13,6
Total de páginas	109	48	72
Porcentagem ilustrada do livro	9,86%	6,35%	18,89%
Total de ilustrações	16	12	43

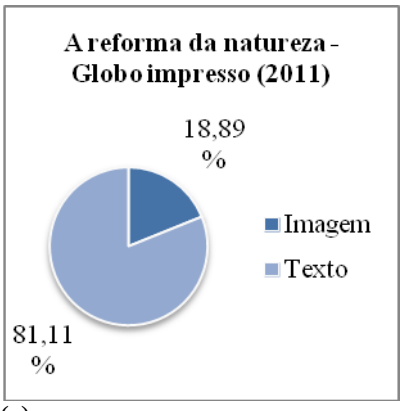
Gráfico 6 – Relação imagem x texto em três edições do livro *A reforma da natureza*



(a)



(b)

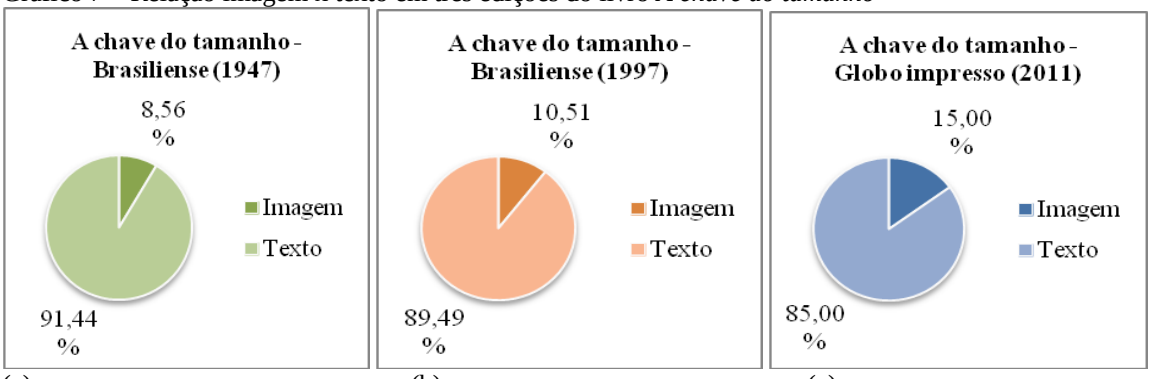


(c)

Tabela 7 – Comparação da quantidade e do tamanho das ilustrações de quatro edições do livro *A chave do tamanho*, incluindo a versão digital

Tamanho das ilustrações (valores aproximados)	**Brasiliense (1947)**	**Brasiliense (1997)**	**Globo impresso (2011)**	**Globo digital (2009)**
10% da página ou menos	4	5	27	25
25% da página	1	4	7	18
50% - meia página	0	3	13	8
75% da página	18	1	7	3
100% - página cheia	0	4	1	0
150% - uma página e meia	0	1	0	0
200% - página dupla	2	0	1	0
Quantidade de páginas ilustradas	18,15	9,25	19,2	13,25[38]
Total de páginas	212	88	128	?[39]
Porcentagem ilustrada do livro	8,56%	10,51%	15%	?[40]
Total de ilustrações	25	18	56	54[41]

Gráfico 7 – Relação imagem x texto em três edições do livro *A chave do tamanho*



(a) (b) (c)

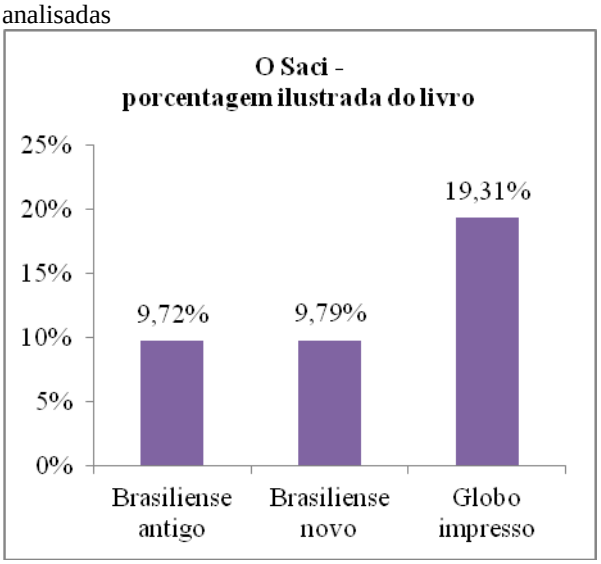
[38] Foi utilizada a proporção do tamanho da imagem em relação ao tamanho da tela do *tablet* no modo retrato (e não ao tamanho da página, como nos outros três casos).

[39] O número de páginas é variável, de acordo com o tamanho e o tipo da fonte escolhidos pelo usuário, assim como a posição em que o tablet se encontra (horizontal ou vertical), por isso não é possível de ser calculada.

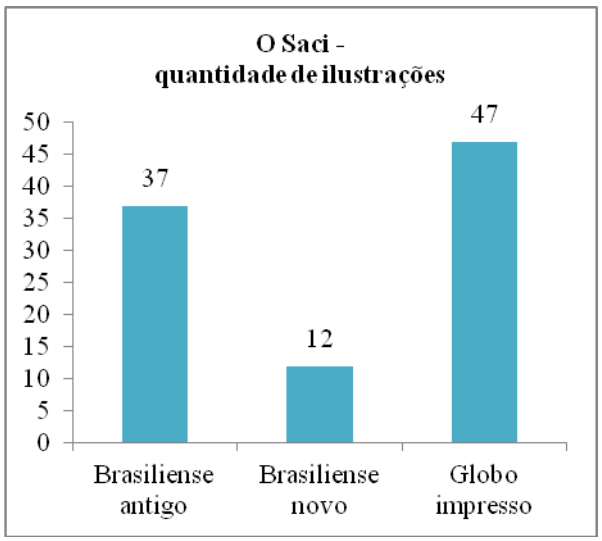
[40] A porcentagem vai depender da quantidade de páginas, que é variável. Portanto, não é possível estabelecer uma porcentagem exata de ilustrações em relação ao tamanho do livro, já que este não é fixo. Ex: Com 13,25 telas ilustradas, se o livro tiver 163 páginas, a porcentagem será de 8,13%. Se tiver 181 páginas, será de 7,32%. Se tiver 203, será de 6,53%. E assim por diante.

[41] Página dupla no início e colofão no final a menos do que na versão impressa.

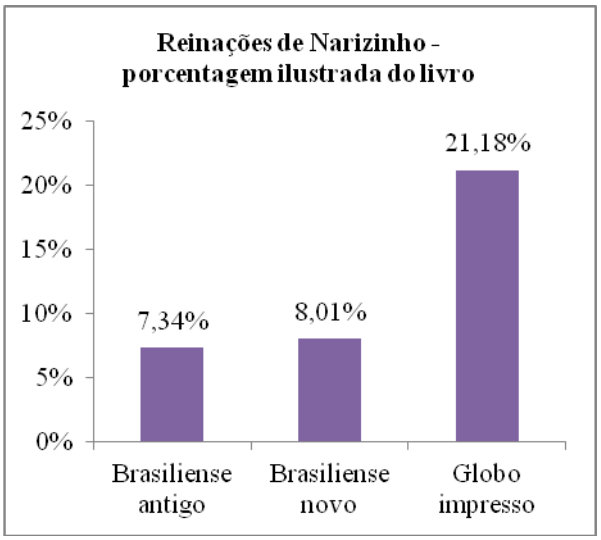
Gráfico 8 – Progressão da porcentagem ilustrada dos livros e da quantidade de ilustrações ao longo das edições analisadas



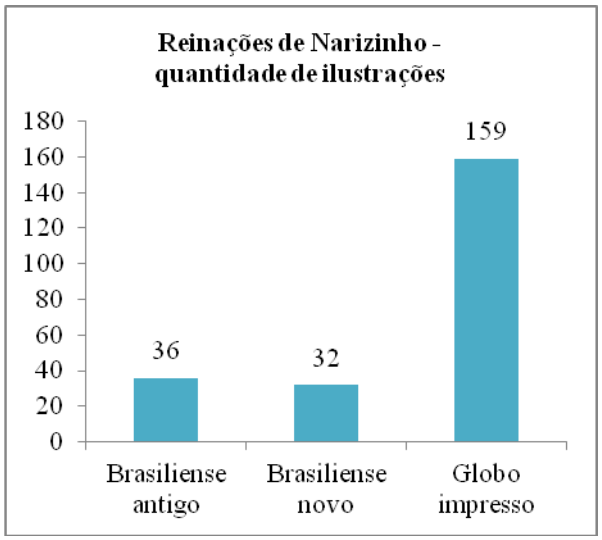
(a)



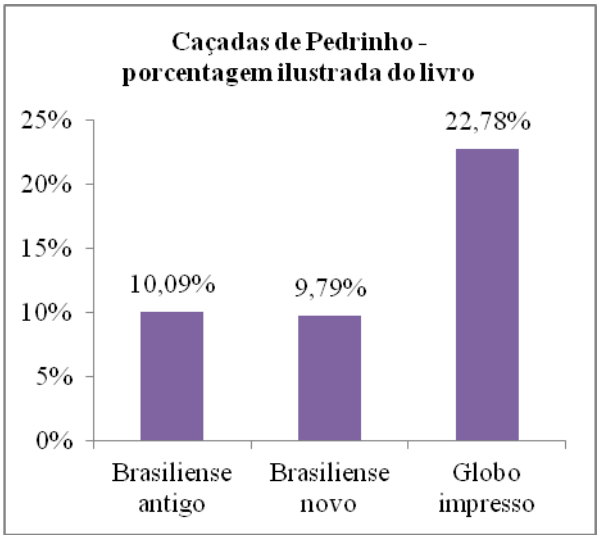
(b)



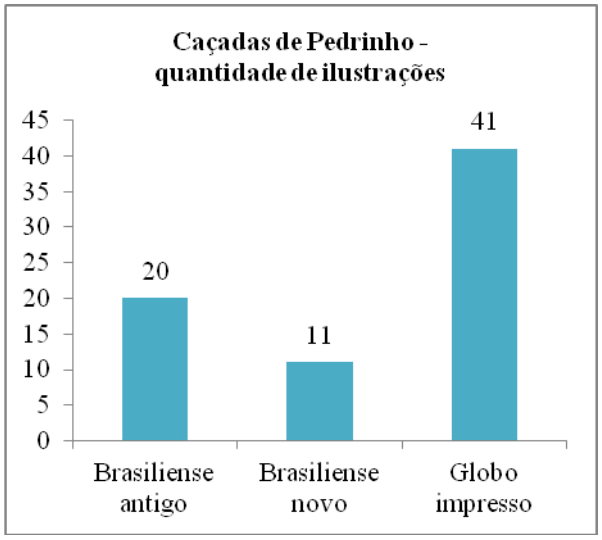
(c)



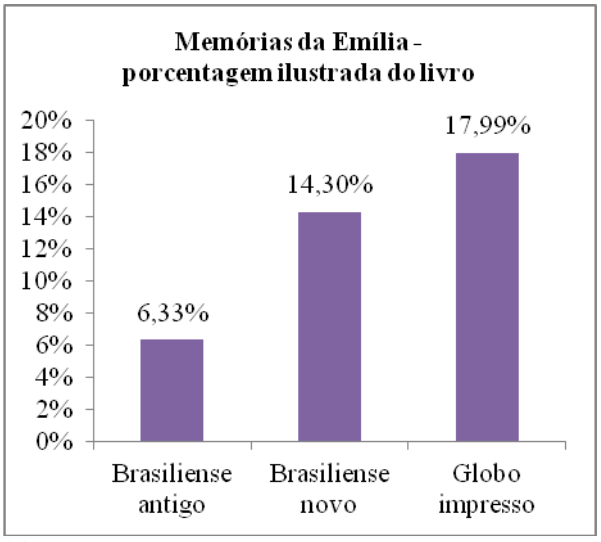
(d)



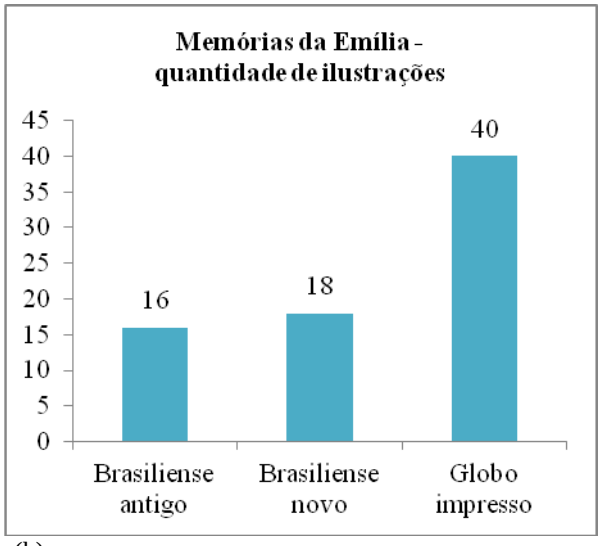
(e)



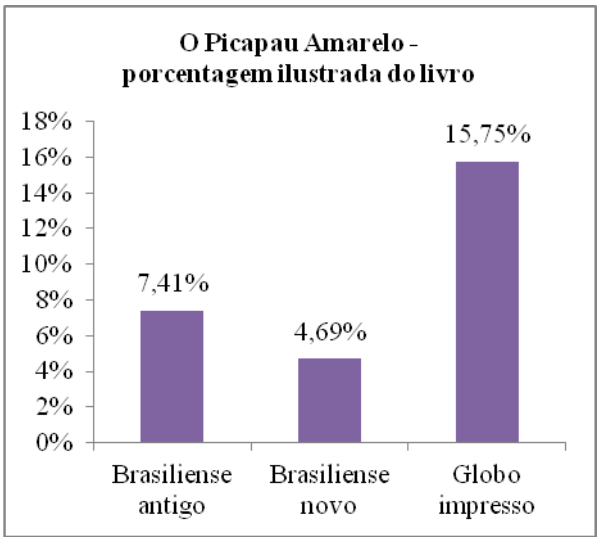
(f)


Memórias da Emília - porcentagem ilustrada do livro
20%
18%
16%
14%
12%
10%
8%
6%
4%
2%
0%
6,33%
14,30%
17,99%
Brasiliense antigo
Brasiliense novo
Globo impresso

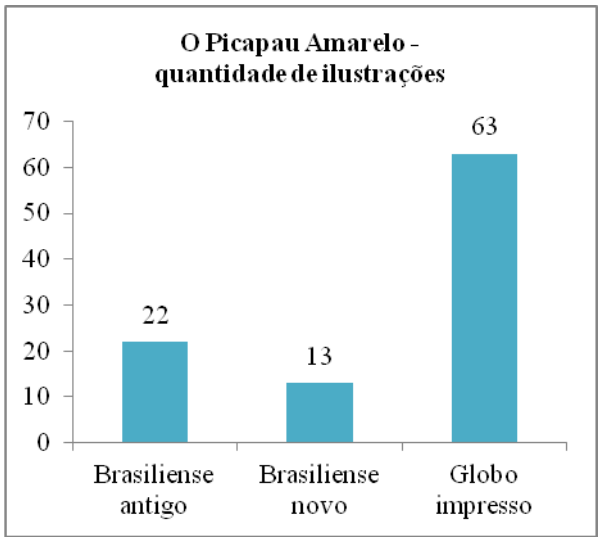
(g)


Memórias da Emília - quantidade de ilustrações
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
16
18
40
Brasiliense antigo
Brasiliense novo
Globo impresso

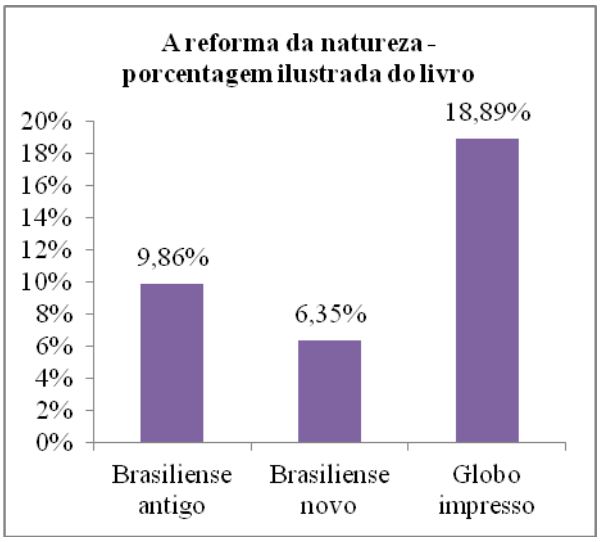
(h)


O Picapau Amarelo - porcentagem ilustrada do livro
18%
16%
14%
12%
10%
8%
6%
4%
2%
0%
7,41%
4,69%
15,75%
Brasiliense antigo
Brasiliense novo
Globo impresso

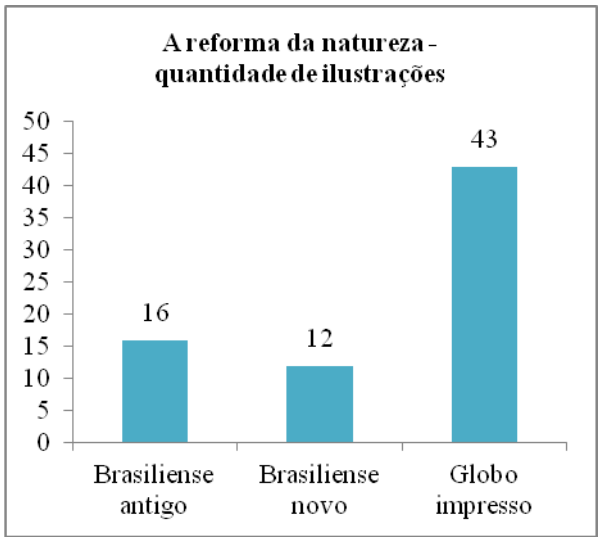
(i)


O Picapau Amarelo - quantidade de ilustrações
70
60
50
40
30
20
10
0
22
13
63
Brasiliense antigo
Brasiliense novo
Globo impresso

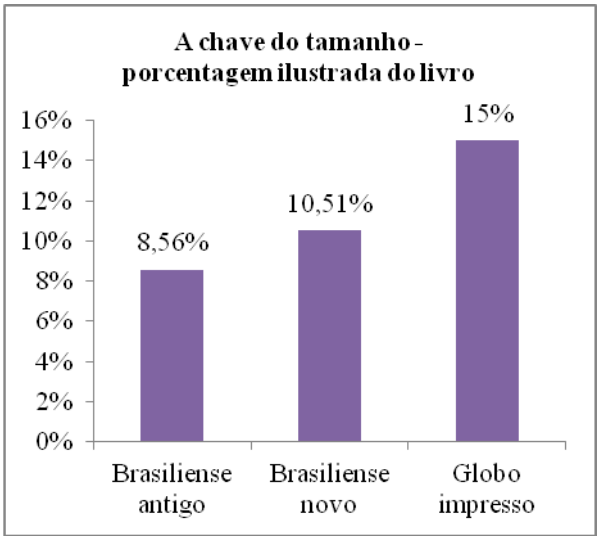
(j)


A reforma da natureza - porcentagem ilustrada do livro
20%
18%
16%
14%
12%
10%
8%
6%
4%
2%
0%
9,86%
6,35%
18,89%
Brasiliense antigo
Brasiliense novo
Globo impresso

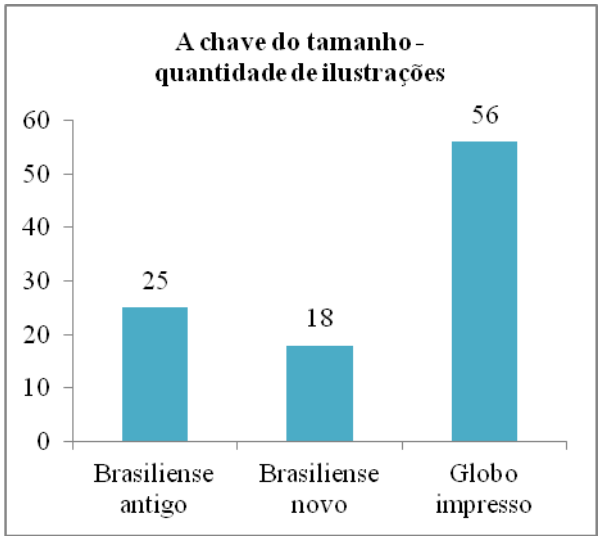
(k)


A reforma da natureza - quantidade de ilustrações
50
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
16
12
43
Brasiliense antigo
Brasiliense novo
Globo impresso

(l)



(m)



(n)

Tabela 8 – Comparação qualitativa das características gráficas de quatro edições da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo*

Categoria	Subcategoria	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1980)	Globo impresso (2007)	Globo digital (2009)
Capa	**Ilustrações**	Pequena ilustração da Emília, em hot stamping, do lado de fora da moldura do título do livro.	Ilustração emoldurada, mas fugindo da moldura, em 4 dos 7 livros analisados: *O Saci*, *Reinações de Narizinho*, *Caçadas de Pedrinho* e *A chave do tamanho*.	Ilustração ocupa todo o fundo da página.	Ilustração ocupa todo o fundo da página.
	Elementos textuais	Título do livro.	Título do livro, nome do autor e nome da editora.	Título do livro, nome do autor, nome do ilustrador, nome e logo da editora.	Título do livro, nome do autor, nome do ilustrador, nome e logo da editora.
	Nome do ilustrador	Nome do ilustrador não consta na capa. O nome do autor também não aparece na capa; somente na lombada.	Nome do ilustrador não consta na capa.	Nome do ilustrador consta na capa.	Nome do ilustrador consta na capa.
	Destaque	Título em destaque.	Título em destaque.	Nome do autor em destaque.	Nome do autor em destaque.
	Orelhas	Não possui orelhas, por ser de capa dura e não ter sobrecapa.	Não possui orelhas.	Orelhas ilustradas, com texto sobre o livro.	Não se aplica, por ser digital.
Contracapa	**Ilustrações**	Não possui ilustrações.	Ilustração emoldurada.	Ilustração ocupa todo o fundo da página.	Não possui contracapa.

Categoria	Subcategoria	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1980)	Globo impresso (2007)	Globo digital (2009)
	Elementos textuais	Não possui elementos textuais. Não há nenhum elemento na contracapa.	Título do livro, nome da editora e pequeno texto com a sinopse.	Pequeno texto com a sinopse.	Não possui contracapa, mas sinopse pode ser encontrada no aplicativo, antes da compra do e-book.
Lombada	**Ilustrações**	Lombada desenhada com um padrão de losangos e bolinhas.	Não possui.	Não possui.	Não se aplica, por ser digital.
	Elementos textuais	Lombada escrita, com nome do autor e da coleção (o nome do autor faz parte do nome da coleção: Obras completas de Monteiro Lobato), título do livro e o número do volume.	2 livros não possuem lombada, por estarem encadernados em grampo canoa: *Memórias da Emília* e *A reforma da natureza*. 2 livros possuem lombada, mas sem nenhum elemento textual ou imagético: *O Picapau Amarelo* e *A chave do tamanho*. 3 livros possuem lombada, com o nome do autor, título do livro e logo da editora: *O Saci*, *Reinações de Narizinho* e *Caçadas de Pedrinho*.	Lombada escrita, com nome do autor, título do livro e logo da editora.	Não se aplica, por ser digital.
	Texto ascendente, descendente ou horizontal	Horizontal.	Ascendente.	Descendente.	Não se aplica, por ser digital.
Acabamento	**Encadernação**	Capa dura, em material de couro.	Brochura em 5 dos 7 livros analisados. Grampo canoa em 2 livros: *Memórias da Emília* e *A reforma da natureza*.	Brochura.	Não se aplica, por ser digital.
	Laminação	Sem laminação.	Laminação brilhante.	Laminação fosca.	Não se aplica, por ser digital.

Categoria	Subcategoria	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1980)	Globo impresso (2007)	Globo digital (2009)
	Verniz localizado, hot stamping, relevo, etc.	Hot stamping em todos os elementos da capa e da lombada (textos e ilustrações).	Não possui.	Verniz localizado no título do livro, no quadrado com o nome do autor e em determinados elementos da ilustração da capa e da contracapa.	Não se aplica, por ser digital.
Cor	**Capa**	Hot stamping dourado em cima de couro marrom (a cor é proveniente destes materiais).	Capa colorida.	Capa colorida.	Capa colorida.
	Miolo	Miolo preto e branco.	Miolo preto e branco.	Miolo colorido. Cor nas ilustrações, nos títulos dos capítulos, nas letras capitulares, nos cabeços e nos números de página.	Miolo colorido. Cor nas ilustrações, nos títulos dos capítulos e nas letras capitulares.
	Guarda	Guarda em tons de marrom, ilustrada com o *Mapa do Mundo das Maravilhas*.	Não possui.	Não possui.	Não possui.
Ilustrado	**Capa**	Sim.	Sim.	Sim.	Sim.
	Miolo	Sim.	Sim.	Sim.	Sim.
Ilustrado por		André Le Blanc.	Manoel Victor Filho.	Paulo Borges.	Paulo Borges.
Configuração das ilustrações	**Ilustrações próximas aos títulos dos capítulos**	Nenhuma ilustração acompanha os títulos dos capítulos. Algumas ilustrações aparecem no início dos capítulos, no livro *O Saci*.	Nenhuma ilustração acompanha os títulos dos capítulos.	Uma ilustração em baixo do título de cada capítulo.	Uma ilustração em baixo do título de cada capítulo.
	Página dupla	A guarda (que não faz parte do miolo) é a única página dupla ilustrada.	Nenhuma ilustração em página dupla.	Algumas ilustrações em página dupla.	Nenhuma ilustração em página dupla.
	Página cheia	Algumas páginas quase cheias, com legenda embaixo da ilustração. Ilustrações grandes emolduradas (algumas fugindo	Algumas ilustrações em página cheia.	Nenhuma ilustração em página cheia (excluindo as páginas duplas da conta).	Nenhuma ilustração em página cheia. Ilustrações em tamanho fixo, ocupando um pouco menos da metade da tela do tablet, mas

Categoria	Subcategoria	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1980)	Globo impresso (2007)	Globo digital (2009)
		da moldura). Outras ilustrações menores sem moldura.			podendo ser ampliadas se for clicado duas vezes em cima delas.
	Ilustrações contornando o texto	Ilustrações não contornam o texto. Texto contorna algumas ilustrações no livro *O Saci*.	Algumas ilustrações contornam o texto.	Algumas ilustrações contornam o texto.	Ilustrações não contornam o texto.
	Ilustrações invadindo a margem do livro	Algumas ilustrações saindo da margem da moldura, mas não da mancha do livro.	Algumas ilustrações invadem a margem.	Algumas ilustrações invadem a margem.	Ilustrações não invadem a margem.
	Ilustrações ao lado do texto ou em caderno de imagens	Ao lado do texto.	Ao lado do texto.	Ao lado do texto.	Ao lado do texto.
Diagramação	**Quantidade de colunas**	Uma coluna.	Duas colunas.	Uma coluna.	Variável, de acordo com a posição do tablet e as configurações definidas pelo leitor. Pode-se escolher entre: retrato (uma página por visualização), paisagem (duas páginas por visualização) ou rolagem (texto corrido, sem divisão de paginas).
	Justificação	Texto justificado.	Texto justificado.	Texto justificado.	Texto justificado.
	Títulos	Títulos, com negrito e em cor preta, ocupam a mancha do texto.	Títulos, sem negrito e em cor preta, ocupam uma só coluna.	Títulos, com negrito e em cor azul, ocupam toda a mancha do texto.	Títulos, com negrito e em cor azul, podem ocupar toda a mancha do texto ou uma só coluna, dependendo da posição do tablet (vertical ou horizontal, respectivamente).
	Numeração dos capítulos	Capítulos numerados.	Capítulos numerados.	Capítulos não numerados.	Capítulos não numerados.
	Capitulares	Não possui.	Possui capitular, em preto,	Possui capitular, em azul,	Possui capitular, em azul,

Categoria	Subcategoria	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1980)	Globo impresso (2007)	Globo digital (2009)
			ocupando 4 linhas.	ocupando uma linha.	ocupando uma linha.
	Cabeços	Possui cabeços, com título do livro e nome do autor, em cor preto e com negrito. Os cabeços são úteis nos volumes que contém mais de um título, como por exemplo, *Memórias da Emília e Peter Pan*.	Possui cabeços, com título do livro e nome do autor, em cor preta e com negrito. Os cabeços não parecem ter utilidade específica para o leitor.	Possui cabeços, com título do livro e nome do autor, em cor azul e com negrito. Os cabeços não parecem ter utilidade específica para o leitor.	Possui cabeços, com título do livro e nome do autor, em cor marrom e com negrito (colocado pelo aplicativo). Os cabeços são úteis para o leitor saber que livro está aberto no aplicativo, já que este pode comportar vários títulos (e, às vezes, versões diferentes do mesmo título).
	Números de página	No topo da página, ao lado dos cabeços, em cor preta e negrito.	No topo da página, ao lado dos cabeços, em cor preta e sem negrito.	No pé da página, em cor azul e com negrito.	No pé da página, em cor marrom e com negrito (colocado pelo aplicativo). Números de página variam, dependendo das configurações de fonte e da posição do tablet escolhidas pelo leitor. Portanto, é impossível saber quantas páginas o e-book possui, de fato, já que esse número é variável.
Tipografia	**Serifada ou não serifada**	Serifada no corpo do texto e nos títulos.	Serifada no corpo do texto e nos títulos.	Serifada no corpo do texto e nos títulos.	No corpo do texto, pode ser serifada ou não, de acordo com as opções escolhidas pelo leitor. Serifada nos títulos.
	Fonte do corpo de texto	Fonte não especificada no livro.	Fonte não especificada no livro.	Nimrod MT.	Fonte do corpo do texto variável, de acordo com as opções do aplicativo: o leitor pode escolher entre Athelas, Charter, Georgia, Iowan, Palatino, Seravek

Categoria	Subcategoria	Brasiliense (1947)	Brasiliense (1980)	Globo impresso (2007)	Globo digital (2009)
					e Times New Roman.
	Fonte dos títulos	Fonte não especificada no livro.	Fonte não especificada no livro.	Spumoni LP.	Fonte dos títulos não se alteram. Fonte não especificada no livro.
Papel	**Tipo**	Offset (?).	Offset.	Offset.	Não se aplica, por ser digital.
	Gramatura	Não especificada no livro.	Não especificada no livro.	90g/m².	Não se aplica, por ser digital.
	Cor do fundo da página	Amarronzada pelo tempo, mas acredita-se que tenha sido branca.	Branca.	Branca.	Variável. Pode-se escolher entre os modos: branco, sépia ou noturno (preto).
Formato		14 x 21 cm.	21 x 27,5 cm.	17,5 x 23 cm. Existe uma versão em tamanho maior, porém a que foi utilizada para a análise foi essa, que vem dentro da caixa *Monteiro Lobato Infantil*.	Variável (do tamanho da tela do tablet utilizado).
Possibilidade de interatividade		Possibilidade de colorir as ilustrações.	Possibilidade de colorir as ilustrações.	Nenhuma possibilidade óbvia de interatividade.	Possibilidade, proporcionada pelo aplicativo, de alterar fontes, cor do fundo e configuração da página, mas nada realmente muito interativo.

Depois da análise quantitativa explicada anteriormente, foi feita uma análise qualitativa, comparando dessa vez todas as quatro edições (Tabela 8).

Como se pode perceber pela tabela acima, os quatro livros possuem a capa colorida e ilustrada. As duas edições da Editora Globo têm exatamente o mesmo layout (Figura 41a), se diferenciando somente pela laminação e pelo verniz localizado, que dá destaque a determinados elementos da ilustração e do texto na versão impressa e que é inexistente na versão digital, pois são características específicas de impressão. O verniz localizado, que pode

ser uma forma de atração extra para os leitores na capa impressa da Globo, é inexistente na edição de 1980 da Brasiliense, talvez por uma questão de custo ou de opção. Esse fator, no entanto, não parece prejudicar a capa em questão. Já na versão de 1947, não se encontra verniz localizado, mas há a presença de hot stamping dourado nos escritos e nas ilustrações, elemento que também chama atenção nas capas em questão.

Na versão de capa da Globo, a ilustração ocupa a página inteira, enquanto na edição da Brasiliense de 1980 (Figura 42a), ela está limitada por uma margem. Essa margem, no entanto, é transgredida por parte da imagem, em alguns livros, o que quebra, de certa forma, o classicismo da composição. Ocorre também uma diferenciação de proporções entre o nome do autor e o título do livro: em uma (Brasiliense, 1980) o destaque está no título, enquanto na outra (Globo) está no nome do autor. Essa maior valorização do autor por parte de uma das editoras pode indicar um possível objetivo de vender os livros com base no nome do autor e não do título do livro em si, já que o nome de Lobato chama a atenção dos leitores. No entanto, pode ser também uma questão estética, de composição da capa.

A capa de 1947, bem diferente das outras, é uma capa dura clássica, em couro marrom e quase sem ilustração. Segundo Andrew Haslam (2007, p. 230), "as capas revestidas em couro estão associadas à encadernação de alta qualidade". O único elemento ilustrativo da dessa capa é a imagem da boneca Emília, que se repete em todos os livros da coleção. Diferentemente das outras edições, todas as capas são esteticamente iguais e não variam de acordo com o título (Figura 43). Isso, provavelmente, se deve ao fato desses livros terem sido vendidos todos em um conjunto só, e não de forma individual. Dessa forma, não há tanta necessidade de diferenciá-los entre si, para que os leitores não os confundam na hora da compra. Nas edições mais recentes, as capas são esteticamente parecidas, fazendo parte de uma unidade, mas não são iguais, nem nas cores, nem nas ilustrações. Elas possuem uma unidade estética para identificá-las como parte de uma coleção, mas se diferenciam entre si nos detalhes, para que os leitores possam identificar e não confundir cada título.

O nome do ilustrador também é uma diferença entre as capas, já que consta em uma delas (Globo) e não nas outras (Brasiliense). O fato de se colocar o nome do ilustrador na capa geralmente indica uma maior valorização do seu trabalho por parte da editora, já que ele tem seus créditos atribuídos antes mesmo do leitor abrir o livro. Mas isso não é uma regra fixa. Na capa de 1947, no entanto, ocorre uma peculiaridade não muito comum de se ver. Nem o nome do autor aparece na capa; somente na lombada. Mais uma vez, acredita-se que isso ocorra pelo fato dos livros terem sido todos vendidos em conjunto. O leitor que comprou essa coleção, provavelmente, já estava em busca dos livros de Lobato, já que pessoas

normalmente não compram 23 livros de uma vez por impulso – por causa de motivos financeiros e de espaço para guardar os livros.

Figura 41 – Capas Globo, edição impressa

(a)

(b)

Legenda: (a) Capa. (b) Quarta-capa.
Fonte: A autora, 2015.

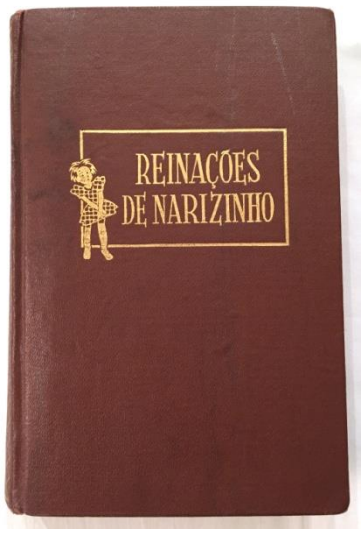
Figura 42 – Capas Brasiliense anos 1980

(a)

(b)

Legenda: (a) Capa. (b) Quarta-capa.
Fonte: A autora, 2015.

Figura 43 – Capa Brasiliense 1947



Legenda: Todas as outras capas da edição de 1947 são exatamente iguais a essa, só alterando o título. Não foi possível fotografar todas elas por questões de logística na biblioteca onde os livros foram consultados.
Fonte: A autora, 2015.

Logo na capa pode-se perceber a diferença de caracterização de alguns personagens, como a Emília, por exemplo. No livro *Memórias da Emília*, na versão da Brasiliense de 1980, a personagem, possui cabelos totalmente pretos. O mesmo ocorre nas ilustrações do miolo da edição de 1947. Já na edição da Globo, ela possui os cabelos coloridos que hoje associamos diretamente à Emília. Essa diferenciação pode estar diretamente associada à influência que o seriado de televisão do *Sítio do Picapau Amarelo* (Figura 44) trouxe para a caracterização dos personagens de Lobato no imaginário dos espectadores. Essa hipótese foi reforçada com a entrevista realizada com a editora de infantojuvenil da Editora Globo (APÊNDICE A, pergunta 1), que afirmou que o projeto dos novos livros foram pensados em conjunto com a TV Globo, a última emissora a exibir o seriado do *Sítio*. Hoje quase não conseguimos imaginar Emília sem seus cabelos coloridos. Porém, quando os outros projetos foram feitos, isso provavelmente ainda era possível.

Outra diferença significativa entre as edições é a retirada da contracapa na edição digital da Globo. A sinopse, que estava na contracapa do impresso, passou para o aplicativo de compra da edição digital (no caso, o iBooks). Como um dos objetivos da contracapa é fazer os leitores comprarem o livro através da sinopse, e como o leitor só vai ter acesso ao arquivo depois de comprá-lo, não faria sentido deixar o chamariz de compra dentro de um local que só seria acessado depois da própria compra. Portanto, esse seria o motivo mais provável da inexistência da contracapa no livro digital.

Figura 44 – Seriado de TV do Sítio do Picapau Amarelo

(a)

(b)

Legenda: (a) Elenco do seriado em 1977. (b) Elenco do seriado em 2002.
Fonte: (a) <http://virgula.uol.com.br/diversao/tv/qual-desses-programas-infantis-da-globo-marcou-sua-infancia/#img=1&galleryId=955045>. Acesso em 17 ago 2015.
(b) <http://otvfoco.com.br/tv-cultura-comeca-a-exibir-o-sitio-do-picapau-amarelo-nesta-segunda-feira-01/24dez2002-elenco-do-infantil-sitio-do-pica-pau-amarelo-globo-1364410493638_615x470/>. Acesso em 17 ago 2015.

A cor do miolo também é um elemento bastante significativo para essa análise. Enquanto nas duas edições da Brasiliense o texto e as ilustrações do miolo são todos em preto e branco (Figuras 45 e 46), nas edições da Globo todas as imagens são coloridas (Figuras 47 e 48), assim como os títulos dos capítulos, que são azuis. O corpo do texto, no entanto, é todo em preto. Nesse ponto, deve-se discutir a importância da cor nos livros infantojuvenis. Ao mesmo tempo em que ilustrações e textos coloridos podem chamar mais a atenção da criança, a ponto de possivelmente levá-la a ler o livro em questão, as ilustrações em preto e branco

podem ser, querendo ou não, um elemento interativo para o livro, já que, muitas vezes, leva a criança a colori-lo, interagindo com a materialidade do objeto.

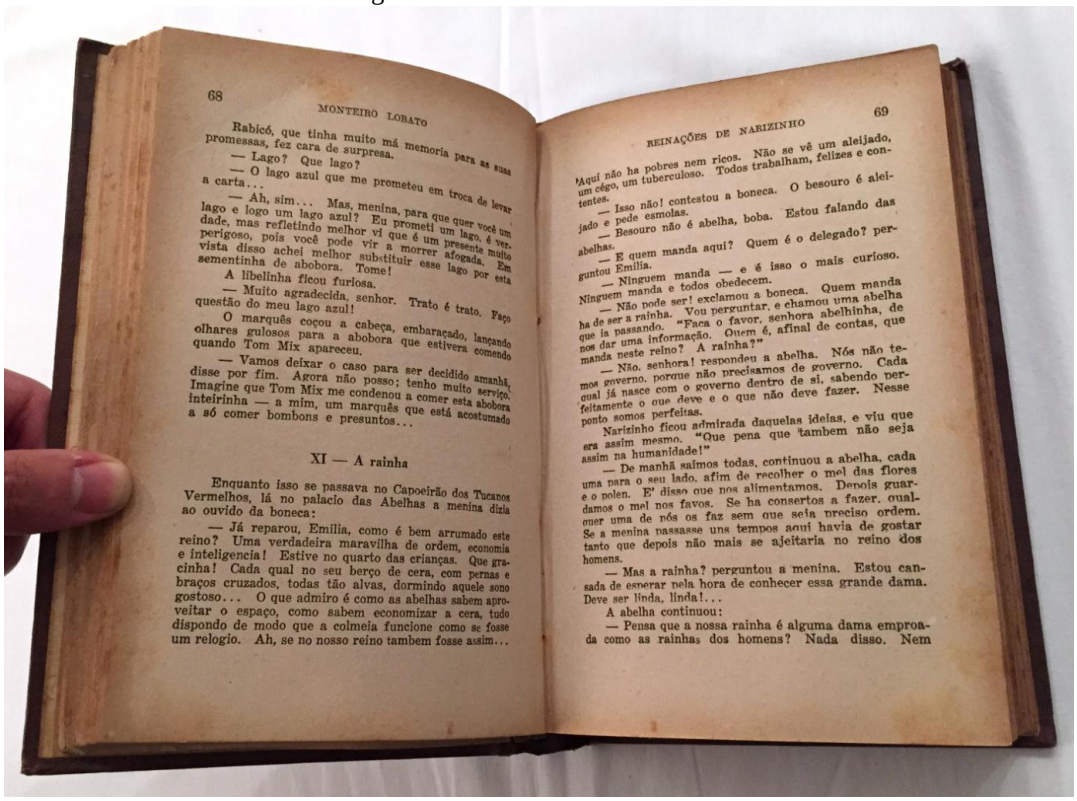
O texto nos quatro livros foi composto de maneiras diferentes. Na edição da Brasiliense de 1980 o texto está em duas colunas (Figura 46); na edição impressa da Globo e na edição de 1947 da Brasiliense está em uma coluna só (Figuras 47 e 45); e na edição digital a composição é variável (Figura 48), de acordo com a posição em que se coloca o tablet. Por exemplo, se o leitor posicionar o seu tablet na horizontal, o livro fica em duas páginas, logo, aparecem duas colunas de texto na tela; se o tablet for posicionado na vertical, o livro aparece em uma só página, composta em uma coluna de texto. Há também a opção de colocar o livro no modo rolagem, que extingue todas as páginas e deixa o texto corrido, como em uma página de site de internet. Essas diferenças de composição, tanto as das versões impressas como a da digital, interferem na maneira do leitor ler a narrativa do livro, seja pelo movimento de seus olhos (SAMARA, 2007, p. 23), que verão a página diferentemente, seja pelo cansaço que cada modo pode ou não proporcionar. No caso, a edição da Brasiliense de 1980, que possui um tamanho de página maior e o texto em duas colunas, como comporta uma maior quantidade de texto em uma só página, poderia dar a impressão de que o leitor está lendo de modo mais devagar, já que demora mais para passar a página. Enquanto as outras edições poderiam dar uma sensação mais rápida de leitura.

Todas as edições impressas foram compostas com fontes serifadas, o que pode proporcionar um conforto maior na leitura de textos longos (MENDES, 2010, p. 28). Isso pode ajudar principalmente leitores jovens com pouco contato com o mundo da leitura ou leitores que se cansam facilmente ao ler textos extensos. Um aspecto interessante da edição digital, no entanto, é a possibilidade de escolha do tipo e do tamanho de fonte a ser utilizado no corpo do texto (a fonte dos títulos é fixa). Na versão para iPad, pode-se escolher entre: Athelas, Charter, Georgia, Iowan, Palatino, Times New Roman (serifadas) e Seravek (não serifada), de acordo com a preferência do leitor. Dessa forma, o usuário pode escolher a fonte e o tamanho que lhe proporcione um maior conforto de leitura ou a mais atraente esteticamente, de acordo com seu gosto pessoal. Pode-se escolher ainda uma fonte que possua caracteres que não se confundam entre si, para facilitar a leitura de recém-alfabetizados ou de pessoas que tenham pouco contato com o mundo das letras.

É interessante perceber também como na edição impressa da Editora Globo foi utilizada uma fonte nos títulos dos capítulos bem diferente das fontes utilizadas nas outras edições, a Spumoni LP (Figura 47a). Essa fonte em formato gordinho, aplicada em cor azul,

acabou deixando os livros com uma aparência um pouco mais infantil do que nas outras versões.

Figura 45 – Miolo Brasiliense 1947



68 MONTEIRO LOBATO

Rabicó, que tinha muito má memoria para as suas promessas, fez cara de surpresa.

— Lago? Que lago?

— O lago azul que me prometeu em troca de levar a carta...

— Ah, sim... Mas, menina, para que quer você um lago e logo um lago azul? Eu prometi um lago, é verdade, mas refletindo melhor vi que é um presente muito perigoso, pois você pode vir a morrer afogada. Em vista disso achei melhor substituir esse lago por esta sementinha de abobora. Tome!

A libelinha ficou furiosa.

— Muito agradecida, senhor. Trato é trato. Faço questão do meu lago azul!

O marquês coçou a cabeça, embaraçado, lançando olhares gulosos para a abobora que estivera comendo quando Tom Mix apareceu.

— Vamos deixar o caso para ser decidido amanhã, disse por fim. Agora não posso; tenho muito serviço. Imagine que Tom Mix me condenou a comer esta abobora inteirinha — a mim, um marquês que está acostumado a só comer bombons e presuntos...

XI — A rainha

Enquanto isso se passava no Capoeirão dos Tucanos Vermelhos, lá no palacio das Abelhas a menina dizia ao ouvido da boneca:

— Já reparou, Emilia, como é bem arrumado este reino? Uma verdadeira maravilha de ordem, economia e inteligencia! Estive no quarto das crianças. Que gracinha! Cada qual no seu berço de cera, com pernas e braços cruzados, todas tão alvas, dormindo aquele sono gostoso... O que admiro é como as abelhas sabem aproveitar o espaço, como sabem economizar a cera, tudo dispondo de modo que a colmeia funcione como se fosse um relogio. Ah, se no nosso reino tambem fosse assim...

REINAÇÕES DE NARIZINHO 69

Aqui não ha pobres nem ricos. Não se vê um aleijado, um cégo, um tuberculoso. Todos trabalham, felizes e contentes.

— Isso não! contestou a boneca. O besouro é aleijado e pede esmolas.

— Besouro não é abelha, boba. Estou falando das abelhas.

— E quem manda aqui? Quem é o delegado? perguntou Emilia.

— Ninguem manda — e é isso o mais curioso.

Ninguem manda e todos obedecem.

— Não pode ser! exclamou a boneca. Quem manda ha de ser a rainha.

Vou perguntar, e chamou uma abelha que ia passando. "Faça o favor, senhora abelhinha, de nos dar uma informação. Quem é, afinal de contas, que manda neste reino? A rainha?"

— Não, senhora! respondeu a abelha. Nós não temos governo, porque não precisamos de governo. Cada qual já nasce com o governo dentro de si, sabendo perfeitamente o que deve e o que não deve fazer. Nesse ponto somos perfeitas.

Narizinho ficou admirada daquelas ideias, e viu que era assim mesmo. "Que pena que tambem não seja assim na humanidade!"

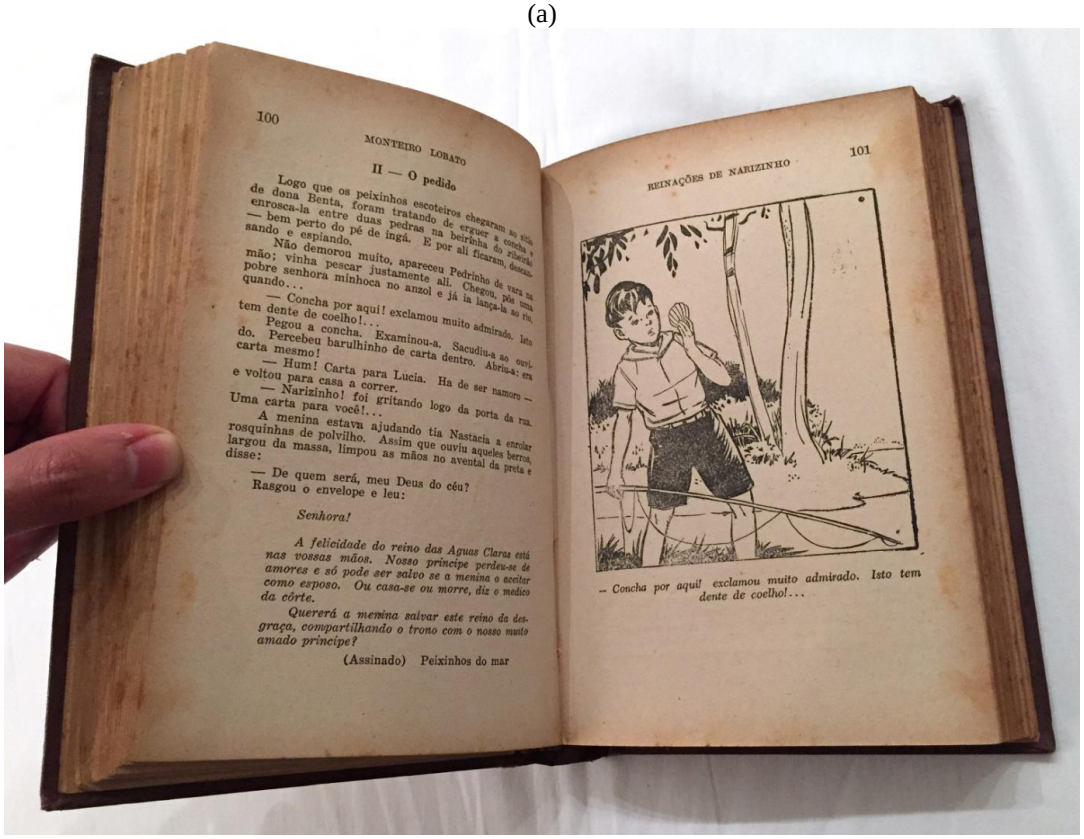
— De manhã saimos todas, continuou a abelha, cada uma para o seu lado, afim de recolher o mel das flores e o polen. E' disso que nos alimentamos. Depois guardamos o mel nos favos. Se ha consertos a fazer, qualquer uma de nós os faz sem que seja preciso ordem. Se a menina passasse uns tempos aqui havia de gostar tanto que depois não mais se ajeitaria no reino dos homens.

— Mas a rainha? perguntou a menina. Estou cansada de esperar pela hora de conhecer essa grande dama. Deve ser linda, linda!...

A abelha continuou:

— Pensa que a nossa rainha é alguma dama emproada como as rainhas dos homens? Nada disso. Nem

(a)



100 MONTEIRO LOBATO

II — O pedido

Logo que os peixinhos escoteiros chegaram ao sitio de dona Benta, foram tratando de erguer a concha e enrosca-la entre duas pedras na beirinha do ribeirão — bem perto do pé de ingá. E por ali ficaram descansando e espiando.

Não demorou muito, apareceu Pedrinho de vara na mão; vinha pescar justamente ali. Chegou, pôs uma pobre senhora minhoca no anzol e já ia lança-la ao rio, quando...

— Concha por aqui! exclamou muito admirado. Isto tem dente de coelho!...

Pegou a concha. Examinou-a. Sacudiu-a ao ouvido. Percebeu barulhinho de carta dentro. Abriu-a: era carta mesmo!

— Hum! Carta para Lucia. Ha de ser namoro — e voltou para casa a correr.

— Narizinho! foi gritando logo da porta da rua. Uma carta para você!...

A menina estava ajudando tia Nastacia a enrolar rosquinhas de polvilho. Assim que ouviu aqueles berros, largou da massa, limpou as mãos no avental da preta e disse:

— De quem será, meu Deus do céu?

Rasgou o envelope e leu:

Senhora!

A felicidade do reino das Aguas Claras está nas vossas mãos. Nosso príncipe perdeu-se de amores e só pode ser salvo se a menina o aceitar como esposo. Ou casa-se ou morre, diz o medico da côrte.

Quererá a menina salvar este reino da desgraça, compartilhando o trono com o nosso muito amado príncipe?

(Assinado) Peixinhos do mar

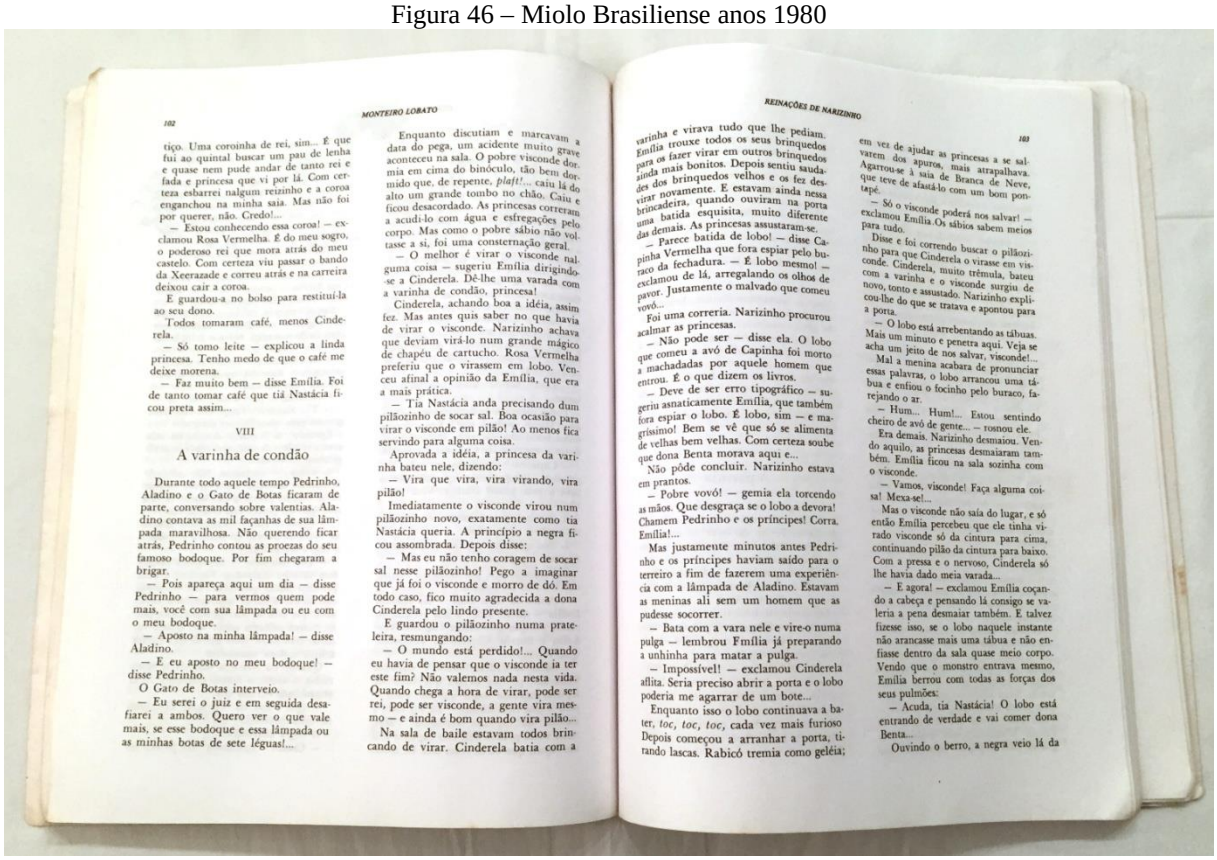
REINAÇÕES DE NARIZINHO 101

— Concha por aqui! exclamou muito admirado. Isto tem dente de coelho!...

(b)

Legenda: (a) Página capitular. (b) Página com ilustração.
Fonte: A autora, 2015.

Figura 46 – Miolo Brasiliense anos 1980



MONTEIRO LOBATO

102

tiço. Uma coroinha de rei, sim... É que fui ao quintal buscar um pau de lenha e quase nem pude andar de tanto rei e fada e princesa que vi por lá. Com certeza esbarrei nalgum reizinho e a coroa enganchou na minha saia. Mas não foi por querer, não. Credo!...

— Estou conhecendo essa coroa! — exclamou Rosa Vermelha. É do meu sogro, o poderoso rei que mora atrás do meu castelo. Com certeza viu passar o bando da Xeerazade e correu atrás e na carreira deixou cair a coroa.

E guardou-a no bolso para restituí-la ao seu dono.

Todos tomaram café, menos Cinderela.

— Só tomo leite — explicou a linda princesa. Tenho medo de que o café me deixe morena.

— Faz muito bem — disse Emília. Foi de tanto tomar café que tia Nastácia ficou preta assim...

VIII

A varinha de condão

Durante todo aquele tempo Pedrinho, Aladino e o Gato de Botas ficaram de parte, conversando sobre valentias. Aladino contava as mil façanhas de sua lâmpada maravilhosa. Não querendo ficar atrás, Pedrinho contou as proezas do seu famoso bodoque. Por fim chegaram a brigar.

— Pois apareça aqui um dia — disse Pedrinho — para vermos quem pode mais, você com sua lâmpada ou eu com o meu bodoque.

— Aposto na minha lâmpada! — disse Aladino.

— E eu aposto no meu bodoque! — disse Pedrinho.

O Gato de Botas interveio.

— Eu serei o juiz e em seguida desafiarei a ambos. Quero ver o que vale mais, se esse bodoque e essa lâmpada ou as minhas botas de sete léguas!...

Enquanto discutiam e marcavam a data do pega, um acidente muito grave aconteceu na sala. O pobre visconde dormia em cima do binóculo, tão bem dormido que, de repente, *plaft!*... caiu lá do alto um grande tombo no chão. Caiu e ficou desacordado. As princesas correram a acudi-lo com água e esfregações pelo corpo. Mas como o pobre sábio não voltasse a si, foi uma consternação geral.

— O melhor é virar o visconde naguma coisa — sugeriu Emília dirigindo-se a Cinderela. Dê-lhe uma varada com a varinha de condão, princesa!

Cinderela, achando boa a idéia, assim fez. Mas antes quis saber no que havia de virar o visconde. Narizinho achava que deviam virá-lo num grande mágico de chapéu de cartucho. Rosa Vermelha preferiu que o virassem em lobo. Venceu afinal a opinião da Emília, que era a mais prática.

— Tia Nastácia anda precisando dum pilãozinho de socar sal. Boa ocasião para virar o visconde em pilão! Ao menos fica servindo para alguma coisa.

Aprovada a idéia, a princesa da varinha bateu nele, dizendo:

— Vira que vira, vira virando, vira pilão!

Imediatamente o visconde virou num pilãozinho novo, exatamente como tia Nastácia queria. A princípio a negra ficou assombrada. Depois disse:

— Mas eu não tenho coragem de socar sal nesse pilãozinho! Pego a imaginar que já foi o visconde e morro de dó. Em todo caso, fico muito agradecida a dona Cinderela pelo lindo presente.

E guardou o pilãozinho numa prateleira, resmungando:

— O mundo está perdido!... Quando eu havia de pensar que o visconde ia ter este fim? Não valemos nada nesta vida. Quando chega a hora de virar, pode ser rei, pode ser visconde, a gente vira mesmo — e ainda é bom quando vira pilão...

Na sala de baile estavam todos brincando de virar. Cinderela batia com a

REINAÇÕES DE NARIZINHO

103

varinha e virava tudo que lhe pediam. Emília trouxe todos os seus brinquedos para os fazer virar em outros brinquedos ainda mais bonitos. Depois sentiu saudades dos brinquedos velhos e os fez desvirar novamente. E estavam ainda nessa brincadeira, quando ouviram na porta uma batida esquisita, muito diferente das demais. As princesas assustaram-se.

— Parece batida de lobo! — disse Capinha Vermelha que fora espiar pelo buraco da fechadura. — É lobo mesmo! — exclamou de lá, arregalando os olhos de pavor. Justamente o malvado que comeu vovó...

Foi uma correria. Narizinho procurou acalmar as princesas.

— Não pode ser — disse ela. O lobo que comeu a avó de Capinha foi morto a machadadas por aquele homem que entrou. É o que dizem os livros.

— Deve de ser erro tipográfico — sugeriu asnaticamente Emília, que também fora espiar o lobo. É lobo, sim — e malgrissimo! Bem se vê que só se alimenta de velhas bem velhas. Com certeza soube que dona Benta morava aqui e...

Não pôde concluir. Narizinho estava em prantos.

— Pobre vovó! — gemia ela torcendo as mãos. Que desgraça se o lobo a devora! Chamem Pedrinho e os príncipes! Corra, Emília!...

Mas justamente minutos antes Pedrinho e os príncipes haviam saído para o terreiro a fim de fazerem uma experiência com a lâmpada de Aladino. Estavam as meninas ali sem um homem que as pudesse socorrer.

— Bata com a vara nele e vire-o numa pulga — lembrou Emília já preparando a unhinha para matar a pulga.

— Impossível! — exclamou Cinderela aflita. Seria preciso abrir a porta e o lobo poderia me agarrar de um bote...

Enquanto isso o lobo continuava a bater, *toc, toc, toc*, cada vez mais furioso. Depois começou a arranhar a porta, tirando lascas. Rabicó tremia como geléia; em vez de ajudar as princesas a se salvarem dos apuros, mais atrapalhava. Agarrou-se à saia de Branca de Neve, que teve de afastá-lo com um bom pontapé.

— Só o visconde poderá nos salvar! — exclamou Emília. Os sábios sabem meios para tudo.

Disse e foi correndo buscar o pilãozinho para que Cinderela o virasse em visconde. Cinderela, muito trêmula, bateu com a varinha e o visconde surgiu de novo, tonto e assustado. Narizinho explicou-lhe do que se tratava e apontou para a porta.

— O lobo está arrebentando as tábuas. Mais um minuto e penetra aqui. Veja se acha um jeito de nos salvar, visconde!...

Mal a menina acabara de pronunciar essas palavras, o lobo arrancou uma tábua e enfiou o focinho pelo buraco, farejando o ar.

— Hum... Hum!... Estou sentindo cheiro de avó de gente... — rosnou ele.

Era demais. Narizinho desmaiou. Vendo aquilo, as princesas desmaiaram também. Emília ficou na sala sozinha com o visconde.

— Vamos, visconde! Faça alguma coisa! Mexa-se!...

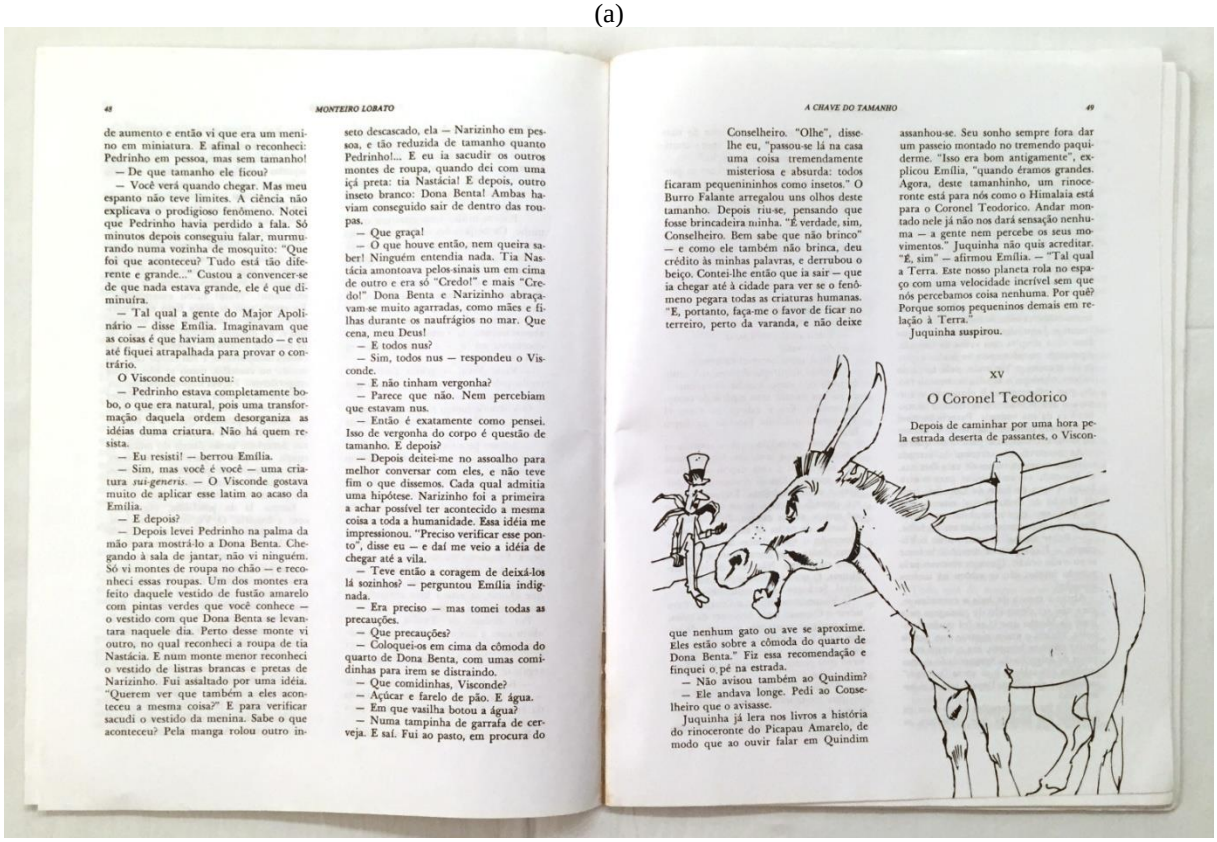
Mas o visconde não saía do lugar, e só então Emília percebeu que ele tinha virado visconde só da cintura para cima, continuando pilão da cintura para baixo. Com a pressa e o nervoso, Cinderela só lhe havia dado meia varada...

— É agora! — exclamou Emília coçando a cabeça e pensando lá consigo se valeria a pena desmaiar também. E talvez fizesse isso, se o lobo naquele instante não arrancasse mais uma tábua e não enfiasse dentro da sala quase meio corpo. Vendo que o monstro entrava mesmo, Emília berrou com todas as forças dos seus pulmões:

— Acuda, tia Nastácia! O lobo está entrando de verdade e vai comer dona Benta...

Ouvindo o berro, a negra veio lá da

(a)



48

MONTEIRO LOBATO

de aumento e então vi que era um menino em miniatura. E afinal o reconheci: Pedrinho em pessoa, mas sem tamanho!

— De que tamanho ele ficou?

— Você verá quando chegar. Mas meu espanto não teve limites. A ciência não explicava o prodigioso fenômeno. Notei que Pedrinho havia perdido a fala. Só minutos depois conseguiu falar, murmurando numa vozinha de mosquito: "Que foi que aconteceu? Tudo está tão diferente e grande..." Custou a convencer-se de que nada estava grande, ele é que diminuíra.

— Tal qual a gente do Major Apolinário — disse Emília. Imaginavam que as coisas é que haviam aumentado — e eu até fiquei atrapalhada para provar o contrário.

O Visconde continuou:

— Pedrinho estava completamente bobo, o que era natural, pois uma transformação daquela ordem desorganiza as idéias duma criatura. Não há quem resista.

— Eu resisti! — berrou Emília.

— Sim, mas você é você — uma criatura *sui-generis*. — O Visconde gostava muito de aplicar esse latim ao acaso da Emília.

— E depois?

— Depois levei Pedrinho na palma da mão para mostrá-lo a Dona Benta. Chegando à sala de jantar, não vi ninguém. Só vi montes de roupa no chão — e reconheci essas roupas. Um dos montes era feito daquele vestido de fustão amarelo com pintas verdes que você conhece — o vestido com que Dona Benta se levantara naquele dia. Perto desse monte vi outro, no qual reconheci a roupa de tia Nastácia. E num monte menor reconheci o vestido de listras brancas e pretas de Narizinho. Fui assaltado por uma idéia. "Querem ver que também a eles aconteceu a mesma coisa?" E para verificar sacudi o vestido da menina. Sabe o que aconteceu? Pela manga rolou outro inseto descascado, ela — Narizinho em pessoa, e tão reduzida de tamanho quanto Pedrinho!... E eu ia sacudir os outros montes de roupa, quando dei com uma içá preta: tia Nastácia! E depois, outro inseto branco: Dona Benta! Ambas haviam conseguido sair de dentro das roupas.

— Que graça!

— O que houve então, nem queira saber! Ninguém entendia nada. Tia Nastácia amontoava pelos-sinais um em cima de outro e era só "Credo!" e mais "Credo!" Dona Benta e Narizinho abraçavam-se muito agarradas, como mães e filhas durante os naufrágios no mar. Que cena, meu Deus!

— E todos nus?

— Sim, todos nus — respondeu o Visconde.

— E não tinham vergonha?

— Parece que não. Nem percebiam que estavam nus.

— Então é exatamente como pensei. Isso de vergonha do corpo é questão de tamanho. E depois?

— Depois deitei-me no assoalho para melhor conversar com eles, e não teve fim o que dissemos. Cada qual admitia uma hipótese. Narizinho foi a primeira a achar possível ter acontecido a mesma coisa a toda a humanidade. Essa idéia me impressionou. "Preciso verificar esse ponto", disse eu — e daí me veio a idéia de chegar até a vila.

— Teve então a coragem de deixá-los lá sozinhos? — perguntou Emília indignada.

— Era preciso — mas tomei todas as precauções.

— Que precauções?

— Coloquei-os em cima da cômoda do quarto de Dona Benta, com umas comidinhas para irem se distraindo.

— Que comidinhas, Visconde?

— Açúcar e farelo de pão. E água.

— Em que vasilha botou a água?

— Numa tampinha de garrafa de cerveja. E saí. Fui ao pasto, em procura do

A CHAVE DO TAMANHO

49

Conselheiro. "Olhe", disse-lhe eu, "passou-se lá na casa uma coisa tremendamente misteriosa e absurda: todos ficaram pequenininhos como insetos." O Burro Falante arregalou uns olhos deste tamanho. Depois riu-se, pensando que fosse brincadeira minha. "É verdade, sim, Conselheiro. Bem sabe que não brinco" — e como ele também não brinca, deu crédito às minhas palavras, e derrubou o beiço. Contei-lhe então que ia sair — que ia chegar até à cidade para ver se o fenômeno pegara todas as criaturas humanas. "E, portanto, faça-me o favor de ficar no terreiro, perto da varanda, e não deixe que nenhum gato ou ave se aproxime. Eles estão sobre a cômoda do quarto de Dona Benta." Fiz essa recomendação e finquei o pé na estrada.

— Não avisou também ao Quindim?

— Ele andava longe. Pedi ao Conselheiro que o avisasse.

Juquinha já lera nos livros a história do rinoceronte do Picapau Amarelo, de modo que ao ouvir falar em Quindim assanhou-se. Seu sonho sempre fora dar um passeio montado no tremendo paquiderme. "Isso era bom antigamente", explicou Emília, "quando éramos grandes. Agora, deste tamanhinho, um rinoceronte está para nós como o Himalaia está para o Coronel Teodorico. Andar montado nele já não nos dará sensação nenhuma — a gente nem percebe os seus movimentos." Juquinha não quis acreditar. "É, sim" — afirmou Emília. — "Tal qual a Terra. Este nosso planeta rola no espaço com uma velocidade incrível sem que nós percebamos coisa nenhuma. Por quê? Porque somos pequeninos demais em relação à Terra."

Juquinha suspirou.

XV

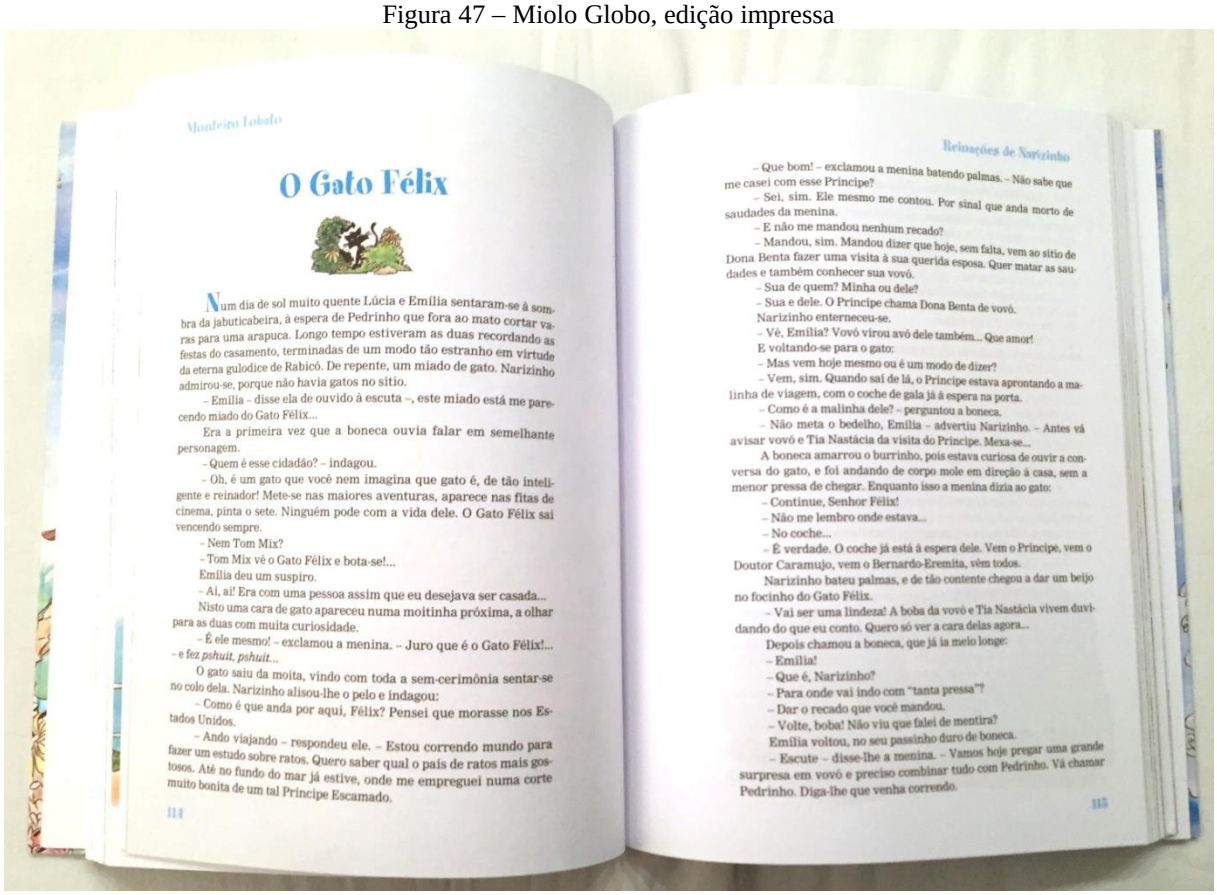
O Coronel Teodorico

Depois de caminhar por uma hora pela estrada deserta de passantes, o Viscon-

(b)

Legenda: (a) Página capitular. (b) Página com ilustração.
Fonte: A autora, 2015.

Figura 47 – Miolo Globo, edição impressa



Monteiro Lobato

O Gato Félix

Num dia de sol muito quente Lúcia e Emília sentaram-se à sombra da jabuticabeira, à espera de Pedrinho que fora ao mato cortar varas para uma arapuca. Longo tempo estiveram as duas recordando as festas do casamento, terminadas de um modo tão estranho em virtude da eterna gulodice de Rabicó. De repente, um miado de gato. Narizinho admirou-se, porque não havia gatos no sítio.

– Emília – disse ela de ouvido à escuta –, este miado está me parecendo miado do Gato Félix...

Era a primeira vez que a boneca ouvia falar em semelhante personagem.

– Quem é esse cidadão? – indagou.

– Oh, é um gato que você nem imagina que gato é, de tão inteligente e reinador! Mete-se nas maiores aventuras, aparece nas fitas de cinema, pinta o sete. Ninguém pode com a vida dele. O Gato Félix sai vencendo sempre.

– Nem Tom Mix?

– Tom Mix vê o Gato Félix e bota-se!...

Emília deu um suspiro.

– Ai, ai! Era com uma pessoa assim que eu desejava ser casada...

Nisto uma cara de gato apareceu numa moitinha próxima, a olhar para as duas com muita curiosidade.

– É ele mesmo! – exclamou a menina. – Juro que é o Gato Félix!... – e fez *pshuit, pshuit*...

O gato saiu da moita, vindo com toda a sem-cerimônia sentar-se no colo dela. Narizinho alisou-lhe o pelo e indagou:

– Como é que anda por aqui, Félix? Pensei que morasse nos Estados Unidos.

– Ando viajando – respondeu ele. – Estou correndo mundo para fazer um estudo sobre ratos. Quero saber qual o país de ratos mais gostosos. Até no fundo do mar já estive, onde me empreguei numa corte muito bonita de um tal Príncipe Escamado.

114

Reinações de Narizinho

– Que bom! – exclamou a menina batendo palmas. – Não sabe que me casei com esse Príncipe?

– Sei, sim. Ele mesmo me contou. Por sinal que anda morto de saudades da menina.

– E não me mandou nenhum recado?

– Mandou, sim. Mandou dizer que hoje, sem falta, vem ao sítio de Dona Benta fazer uma visita à sua querida esposa. Quer matar as saudades e também conhecer sua vovó.

– Sua de quem? Minha ou dele?

– Sua e dele. O Príncipe chama Dona Benta de vovó.

Narizinho enterneceu-se.

– Vê, Emília? Vovó virou avó dele também... Que amor!

E voltando-se para o gato:

– Mas vem hoje mesmo ou é um modo de dizer?

– Vem, sim. Quando saí de lá, o Príncipe estava aprontando a malinha de viagem, com o coche de gala já à espera na porta.

– Como é a malinha dele? – perguntou a boneca.

– Não meta o bedelho, Emília – advertiu Narizinho. – Antes vá avisar vovó e Tia Nastácia da visita do Príncipe. Mexa-se...

A boneca amarrou o burrinho, pois estava curiosa de ouvir a conversa do gato, e foi andando de corpo mole em direção à casa, sem a menor pressa de chegar. Enquanto isso a menina dizia ao gato:

– Continue, Senhor Félix!

– Não me lembro onde estava...

– No coche...

– É verdade. O coche já está à espera dele. Vem o Príncipe, vem o Doutor Caramujo, vem o Bernardo-Eremita, vêm todos.

Narizinho bateu palmas, e de tão contente chegou a dar um beijo no focinho do Gato Félix.

– Vai ser uma lindeza! A boba da vovó e Tia Nastácia vivem duvidando do que eu conto. Quero só ver a cara delas agora...

Depois chamou a boneca, que já ia meio longe:

– Emília!

– Que é, Narizinho?

– Para onde vai indo com "tanta pressa"?

– Dar o recado que você mandou.

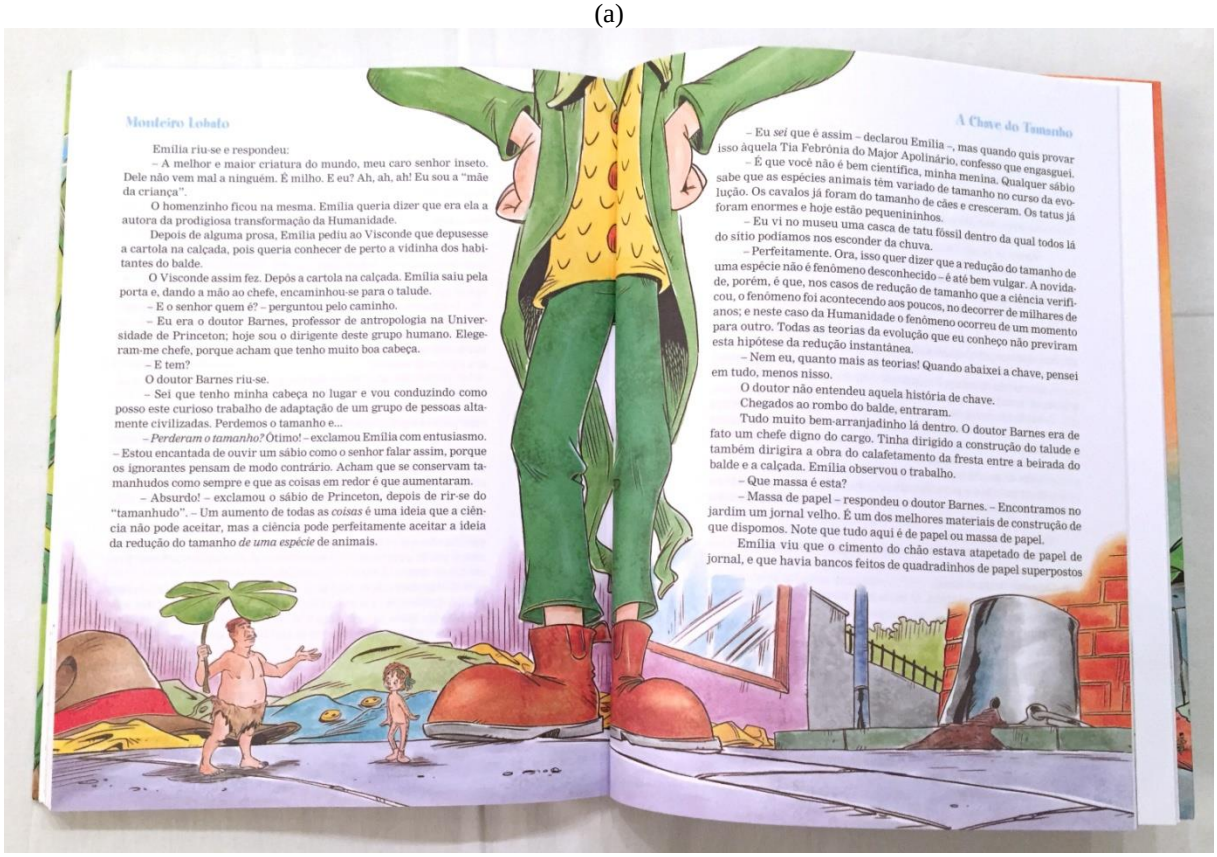
– Volte, boba! Não viu que falei de mentira?

Emília voltou, no seu passinho duro de boneca.

– Escute – disse-lhe a menina. – Vamos hoje pregar uma grande surpresa em vovó e preciso combinar tudo com Pedrinho. Vá chamar Pedrinho. Diga-lhe que venha correndo.

115

(a)



Monteiro Lobato

Emília riu-se e respondeu:

– A melhor e maior criatura do mundo, meu caro senhor inseto. Dele não vem mal a ninguém. É milho. E eu? Ah, ah, ah! Eu sou a "mãe da criança".

O homenzinho ficou na mesma. Emília queria dizer que era ela a autora da prodigiosa transformação da Humanidade.

Depois de alguma prosa, Emília pediu ao Visconde que depusesse a cartola na calçada, pois queria conhecer de perto a vidinha dos habitantes do balde.

O Visconde assim fez. Depôs a cartola na calçada. Emília saiu pela porta e, dando a mão ao chefe, encaminhou-se para o talude.

– E o senhor quem é? – perguntou pelo caminho.

– Eu era o doutor Barnes, professor de antropologia na Universidade de Princeton; hoje sou o dirigente deste grupo humano. Elegeram-me chefe, porque acham que tenho muito boa cabeça.

– E tem?

O doutor Barnes riu-se.

– Sei que tenho minha cabeça no lugar e vou conduzindo como posso este curioso trabalho de adaptação de um grupo de pessoas altamente civilizadas. Perdemos o tamanho e...

– *Perderam o tamanho?* Ótimo! – exclamou Emília com entusiasmo. – Estou encantada de ouvir um sábio como o senhor falar assim, porque os ignorantes pensam de modo contrário. Acham que se conservam tamanhudos como sempre e que as coisas em redor é que aumentaram.

– Absurdo! – exclamou o sábio de Princeton, depois de rir-se do "tamanhudo". – Um aumento de todas as *coisas* é uma ideia que a ciência não pode aceitar, mas a ciência pode perfeitamente aceitar a ideia da redução do tamanho *de uma espécie* de animais.

A Chave do Tamanho

– Eu *sei* que é assim – declarou Emília –, mas quando quis provar isso àquela Tia Febrônia do Major Apolinário, confesso que engasguei.

– É que você não é bem científica, minha menina. Qualquer sábio sabe que as espécies animais têm variado de tamanho no curso da evolução. Os cavalos já foram do tamanho de cães e cresceram. Os tatus já foram enormes e hoje estão pequenininhos.

– Eu vi no museu uma casca de tatu fóssil dentro da qual todos lá do sítio podíamos nos esconder da chuva.

– Perfeitamente. Ora, isso quer dizer que a redução do tamanho de uma espécie não é fenômeno desconhecido – é até bem vulgar. A novidade, porém, é que, nos casos de redução de tamanho que a ciência verificou, o fenômeno foi acontecendo aos poucos, no decorrer de milhares de anos; e neste caso da Humanidade o fenômeno ocorreu de um momento para outro. Todas as teorias da evolução que eu conheço não previram esta hipótese da redução instantânea.

– Nem eu, quanto mais as teorias! Quando abaixei a chave, pensei em tudo, menos nisso.

O doutor não entendeu aquela história de chave.

Chegados ao rombo do balde, entraram.

Tudo muito bem-arranjadinho lá dentro. O doutor Barnes era de fato um chefe digno do cargo. Tinha dirigido a construção do talude e também dirigira a obra do calafetamento da fresta entre a beirada do balde e a calçada. Emília observou o trabalho.

– Que massa é esta?

– Massa de papel – respondeu o doutor Barnes. – Encontramos no jardim um jornal velho. É um dos melhores materiais de construção de que dispomos. Note que tudo aqui é de papel ou massa de papel.

Emília viu que o cimento do chão estava atapetado de papel de jornal, e que havia bancos feitos de quadradinhos de papel superpostos

(b)

Legenda: (a) Página capitular. (b) Página com ilustração.
Fonte: A autora, 2015.

Figura 48 – Miolo Globo, edição digital

Legenda: (a) Página capitular. (b) Página com ilustração visualizada com o tablet na vertical. (c) Página com ilustração visualizada com o tablet na horizontal.
Fonte: A autora, 2015.

Todas as edições possuem cabeços, com o nome do autor e o título do livro. Nas edições impressas mais recentes os cabeços não parecem ter nenhuma utilidade específica, a não ser enfeitar as páginas. Porém, na edição de 1947 da Brasiliense, que possui mais de um título por exemplar, os cabeços são úteis para o leitor encontrar mais facilmente o livro que

deseja. Acredita-se, portanto, que os cabeços das edições mais recentes existam como uma herança da edição de 1947. Já na edição digital, os cabeços são úteis para que o leitor saiba qual livro está aberto, já que o tablet comporta diversos livros em um só aplicativo.

A maioria das imagens da edição de 1947 está separada do texto, em páginas isoladas ou, antes ou depois do texto na mesma página (Figura 45b). Elas não contornam a parte escrita, como ocorre bastante nas duas edições impressas mais recentes (Figuras 46b e 47b). Isso talvez tenha acontecido por limitações tecnológicas de impressão, que tenham impedido de compor textos e imagens de forma mais integrada em 1947[42]. Pode ser também uma opção estética de colocar a maioria das imagens de forma destacada, em página quase cheia. Ou então, a composição pode estar seguindo a estética de outros livros da época.

No EPUB, as imagens também acabaram ficando um pouco isoladas. Além disso, algumas ilustrações mudaram de composição, do impresso para o EPUB, e/ou diminuíram de tamanho (Figura 49). A razão imaginada para tal seria a não existência, na época de criação dos arquivos (2009), do modelo de EPUB em layout fixo, que permitiria uma maior integração entre texto e imagem e a manutenção da posição e do tamanho das imagens em relação ao texto. Algumas das ilustrações, principalmente as maiores, acabaram, por esse motivo, perdendo um pouco da expressividade e do destaque que possuíam no livro impresso. No entanto, ao mesmo tempo em que o modelo em layout fixo pode ser interessante para não se perder a expressividade das imagens, ele também pode vir a ser prejudicial para a experiência de leitura no digital, devido à grande quantidade de texto presente nos livros e à não possibilidade de ajuste das configurações de fonte e espaçamento.

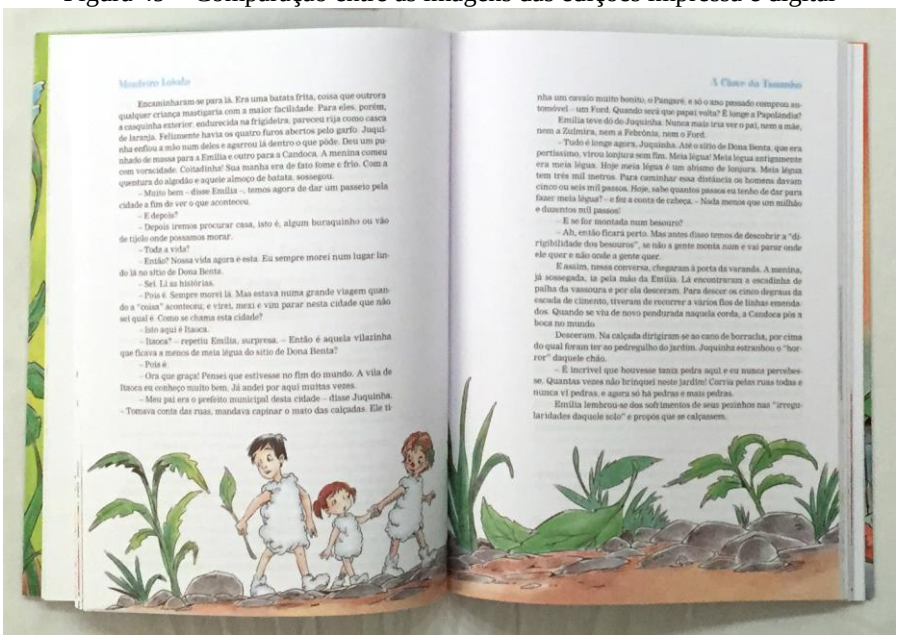
O e-book do livro *A chave do tamanho* (Tabela 7) chega a ter menos telas ilustradas do que a versão de 1947 da Brasiliense, por causa da diminuição das imagens que estavam em página quase cheia no impresso, para caber na tela do tablet na edição digital. Como a imagem não pode contornar o texto na versão de e-book que foi utilizada, ela acaba sofrendo uma perda estética considerável e causando muito menos impacto em relação à mesma imagem no impresso.

O acabamento das duas edições impressas mais recentes (Brasiliense 1980 e Globo) é em brochura. Já, na edição mais antiga da Brasiliense, os livros são em capa dura, com uma aparência mais clássica e formal, em material de couro. Aos comparar algumas edições dos livros do *Sítio* ao longo dos anos, percebeu-se que elas foram lançadas em capa dura, que é

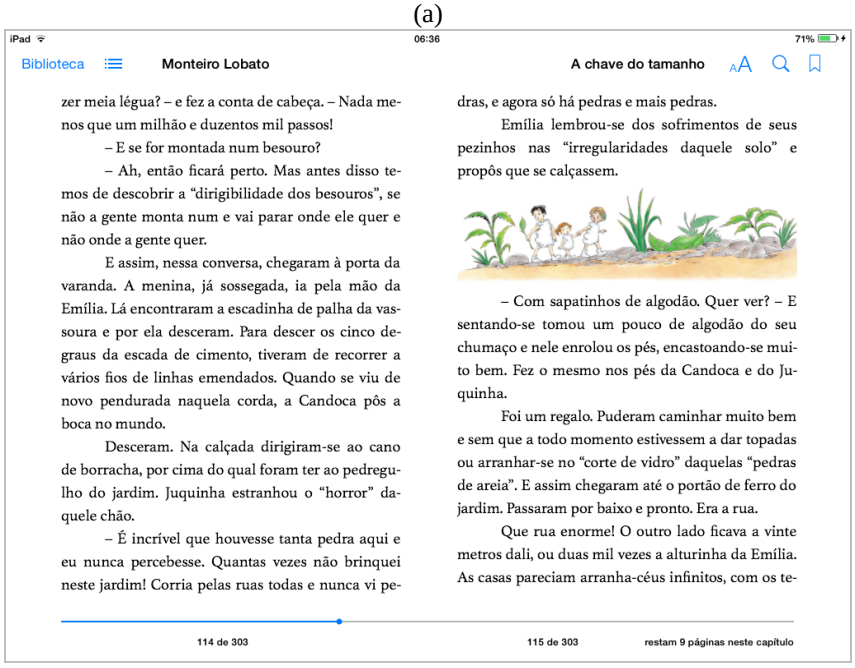
[42] A técnica de impressão litográfica que permitia a impressão integrada entre texto e imagem só começou a ser usada comercialmente em 1946 nos Estados Unidos, devido a falta de desenvolvimento tecnológico para tal (HASLAM, 2007, p. 212). Imagina-se que tenha chegado depois disso no Brasil.

uma apresentação mais elegante, e, depois de alguns anos, passaram a ser em brochura, com capa em papel cartão, mais barato e mais leve do que as capas duras, o que influencia no preço de capa do livro e, consequentemente, no seu público consumidor (Apêndice B, pergunta 2). Isso pode refletir uma tendência do mercado a querer popularizar ainda mais os livros de Lobato, fazendo edições mais acessíveis, mais portáteis e mais baratas. Pode ser também uma questão de redução de custos por parte das editoras. Ou ainda uma preferência estética.

Figura 49 – Comparação entre as imagens das edições impressa e digital



(a)

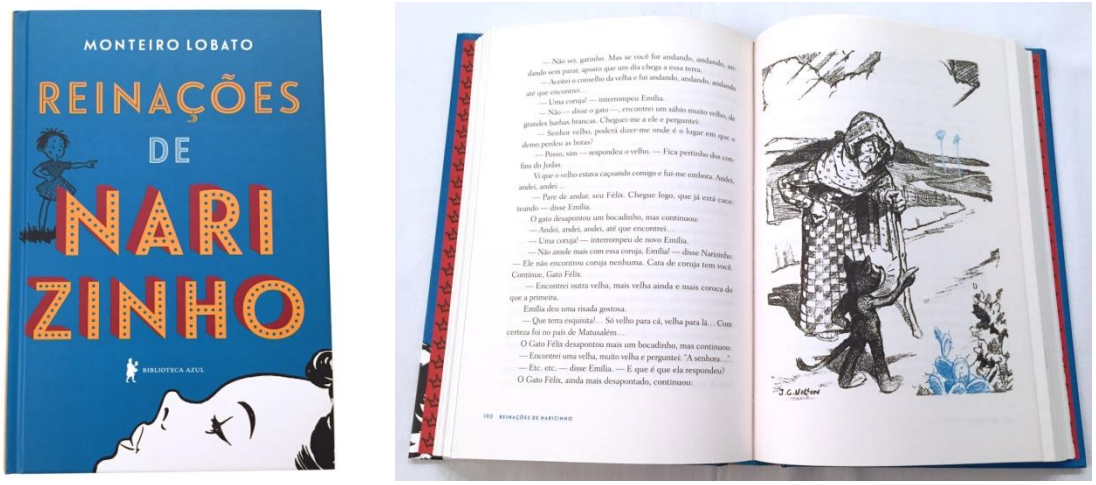


(b)

Legenda: (a) Edição impressa. (b) Edição digital.
Fonte: A autora, 2015.

Além das edições analisadas neste trabalho, existe também, atualmente, uma edição em capa dura do livro *Reinações de Narizinho* (2014) (Figura 50), da Editora Globo, completamente diferente da edição estudada aqui, com outras ilustrações, outro tipo de papel, outra capa, etc. Provavelmente uma edição de colecionador, devido à capa dura e às ilustrações clássicas de J. U. Campos, presentes no livro. Porém, esse é o único título que possui essa apresentação, provavelmente por ser um dos que mais vendem ou talvez para tentar atingir um público diferente de leitores.

Figura 50 – Reinações de Narizinho, Globo, edição de capa dura



Fonte: A autora, 2015.

Uma diferença significativa entre as edições, apesar de não parecer à primeira vista, é a lombada dos livros impressos (Figura 51), inexistente na edição digital, por motivos óbvios. Na edição mais antiga da Brasiliense, as lombadas dos livros são mais grossas do que nas outras edições, talvez propositalmente, já que alguns livros juntam mais de um título no mesmo exemplar, o que deixa os livros mais espessos. *Memórias da Emília* está no mesmo volume do *Peter Pan*, por exemplo. *O Picapau Amarelo* e *A reforma da natureza* dividem outro volume, e o mesmo acontece na maioria dos livros da coleção. Somente os livros com uma maior quantidade de páginas, como *Reinações de Narizinho*, estão sozinhos em um só volume. O fato de a lombada ser mais grossa permite que o texto presente nela esteja escrito na horizontal, ao contrário da maioria dos livros, que possuem o texto da lombada deitado na vertical, por falta de espaço. O texto na horizontal geralmente é mais fácil de ler do que se ele estiver virado (como pode ser observado na Figura 51) e, assim, é mais fácil de achar o livro na estante, por exemplo.

A edição da Editora Globo possui uma lombada escrita na vertical, em sentido descendente – formato recomendado atualmente pela ABNT (ARAÚJO, 2008, p. 437) e que deixa a lombada de cabeça para cima quando o livro está deitado com a capa também virada

para cima. Em sua lombada estão presentes o nome do autor, o título do livro e o logo da editora. Já, nas edições obtidas de 1980 da Brasiliense ocorreu uma variação no formato das lombadas. Em alguns casos, o livro possui uma lombada com um texto ascendente (que fica de cabeça para baixo quando o livro está deitado); em outros casos, o livro possui uma lombada lisa, sem nenhum texto escrito; e em outros casos ainda, o livro não possui lombada, por ter um acabamento em grampo canoa. Ao analisar os livros, foi percebido que, nos exemplares mais recentes (de 2005), os livros possuem lombada escrita, mesmo sendo finos e nas edições mais antigas (da década de 1990 ou anterior) os livros só possuem lombada escrita se forem realmente grossos, como o Reinações de Narizinho. Portanto, acredita-se que ocorreu uma preocupação tardia com a lombada dos livros e estas foram modificadas, nas versões mais recentes. Os livros que eram em grampo canoa passaram a ser em brochura e todos passaram a ter lombada escrita. Conseguiu-se, inclusive, dois exemplares do livro *Caçadas de Pedrinho* – um de 1994 e outro de 2005 – para comprovar essa hipótese. O livro e o projeto são os mesmos, mas a edição de 1994 está em grampo canoa, enquanto a de 2005 está em brochura, com a lombada escrita com o nome do autor e o título do livro (Figura 52). Enquanto os exemplares com lombada escrita facilitariam a procura do leitor pelo livro em uma estante cheia, os sem nenhum elemento na lombada ou sem existência de lombada sumiriam facilmente em meio a outros livros.

Figura 51 – Comparação entre as lombadas

Legenda: Da esquerda para a direita, Brasiliense 1947, Brasiliense 1980, Globo impresso.
Fonte: A autora, 2015.

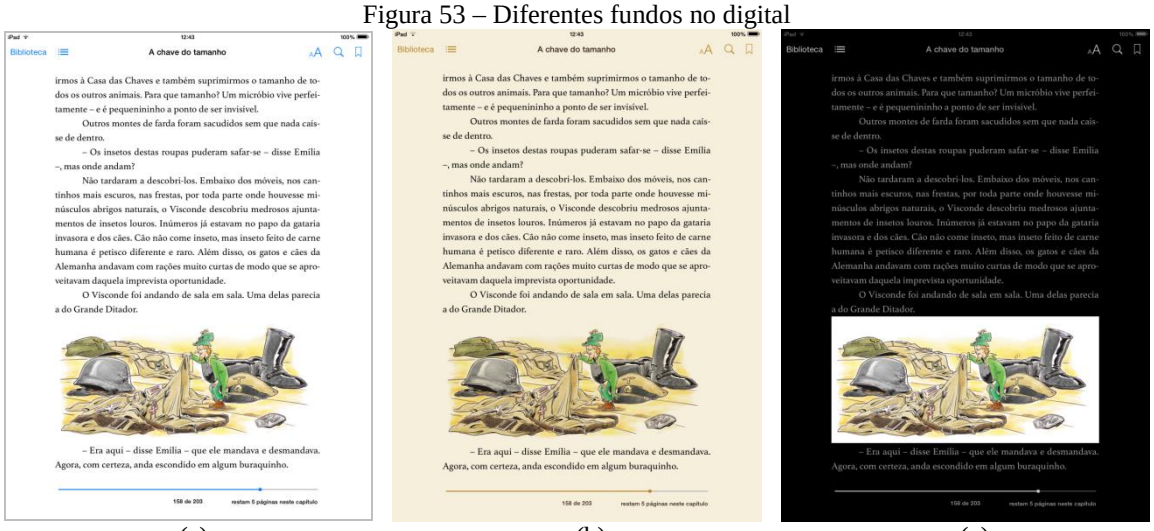
Figura 52 – Lombadas Caçadas de Pedrinho, Brasiliense

Legenda: À esquerda, edição de 1994. À direita, edição de 2005.
Fonte: A autora, 2015.

Todas as edições impressas utilizam papel offset[43], o que traz um fundo branco às páginas, uma boa escolha para livros com uma grande quantidade de textos e de ilustrações, já que o papel branco é bom para a visualização das ilustrações e confortável suficiente para a leitura do texto. Se os livros estivessem em papel couché, seria bom para as ilustrações, mas dificultaria a leitura do texto, devido ao brilho excessivo do suporte. Se fossem em papel pólen, que é amarelado, isso facilitaria a leitura do texto, mas poderia prejudicar as ilustrações. A edição digital não utiliza papel, somente a tela do tablet, que pode ser configurada para exibir um fundo branco, como no impresso, mas também um fundo em sépia (semelhante ao pólen, que cansa menos a vista, apesar de se confundir um pouco com algumas das ilustrações), ou um fundo preto (também conhecido como modo noturno, que incomoda bem menos a vista ao ler no escuro, porém acaba exibindo as margens brancas de algumas das ilustrações, não visíveis nos fundos branco e sépia), dando a opção de escolha da cor de fundo ao leitor (Figura 53). O iPad, no entanto, possui uma tela em vidro, que reflete bastante a luz e os objetos em frente a ela. Dependendo do ambiente, sua tela pode acabar funcionando como um espelho, fazendo com que o leitor enxergue mais o que está ao seu redor do que o próprio texto que está tentando ler; situação que pode dificultar bastante a leitura. Se o livro estivesse em um e-reader, esse problema não ocorreria, porém, as ilustrações apareceriam em preto e branco.

[43] Não há certeza absoluta de que a edição de 1947 da Brasiliense seja em papel offset, pois o tempo acabou deixando as páginas amarronzadas e com um aspecto diferenciado, mas o papel utilizado parece ser um offset.

Figura 53 – Diferentes fundos no digital



(a) (b) (c)

Legenda: (a) Fundo branco. (b) Fundo em sépia. (c) Modo noturno.
Fonte: A autora, 2015.

O formato das quatro edições também é diferenciado: a edição da Brasiliense de 1947 possui o formato padrão de 14 x 21 cm; a da Brasiliense de 1980 tem 21 x 27,5 cm, quase o formato de uma folha A4; a edição impressa da Globo utilizada é um meio termo entre as duas, com 17,5 x 23 cm, quase um 16 x 23 cm; e a edição digital da Globo, por ser um arquivo em formato EPUB, é ajustável ao tamanho da tela do dispositivo utilizado. A quantidade de páginas dessa última edição é, portanto, também variável, de acordo com alguns fatores: o tamanho do tablet, o tamanho da fonte e a posição da tela (retrato ou paisagem) – como já explicado anteriormente –, o que não permite a existência de páginas com diagramação fixa.

A edição impressa da Globo possui também uma versão em formato maior (com o mesmo projeto gráfico), de 20,2 x 26,6 cm, quase do tamanho dos livros da Brasiliense de 1980. Porém, os exemplares obtidos para a análise foram os da versão em formato menor (de 17,5 x 23 cm), que vêm dentro da caixa *Monteiro Lobato infantil*. Acredita-se que a primeira versão lançada tenha sido a maior, por sua semelhança com a última edição da Brasiliense, e que essa diferença de tamanho tenha sido ocasionada justamente pela inserção dos livros na caixa citada, para não ser necessário fazer uma caixa tão grande, pesada e de difícil acomodação em uma estante.

Em relação à questão da interatividade, nenhuma das quatro edições é realmente interativa, nem a edição digital, como se poderia, porventura, esperar. Esta possui a possibilidade de alterar fontes, cor de fundo e configuração da página, mas nada disso é realmente uma interatividade, somente opções interessantes de estética e de configurações diferenciadas de leitura, que possibilitam uma experiência mais personalizada para o leitor.

As edições que acabaram se mostrando mais “interativas” foram justamente as duas mais antigas, por possuir a possibilidade de colorir as ilustrações, que estão em preto e branco. Essa interatividade, no entanto, acaba ocorrendo possivelmente por acaso, já que se acredita não ser esse o principal motivo dessas ilustrações estarem em preto e branco, e sim uma possível contenção de custos ou limitações tecnológicas para realizar a impressão de outra forma nas suas respectivas épocas.

É importante ressaltar que existe uma edição do livro *A menina do narizinho arrebitado* (2007, Figura 54) em formato de livro-aplicativo para iPad, diferentemente dos e-books dos outros livros, que estão em formato EPUB. Essa edição possui algumas limitações, como a não personalização do texto pelo leitor, mas possui uma interatividade maior, já que algumas das ilustrações são animadas, emitem sons e/ou se movem de acordo com o toque do usuário ou a movimentação do tablet. Porém, esse é o único título que possui uma versão nesse formato de livro-aplicativo, animado e interativo.

Figura 54 – A menina do narizinho arrebitado, livro-aplicativo

Fonte: A autora, 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender as atuais configurações do mercado editorial, com a entrada na chamada era digital e o aumento crescente na produção de e-books por parte das editoras (MELO, 2012, p. 62 de 281). Não se restringiu, no entanto, somente à questão dos e-books, buscando-se descobrir também as possíveis novas configurações dos livros impressos face à atual realidade. Partindo do conceito de remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000), foi feito um estudo de caso dos livros infantojuvenis de Monteiro Lobato, com o objetivo de testar a hipótese de que, ao mesmo tempo em que os e-books estão sendo produzidos baseados nos antigos impressos, estes estão se reestruturando para se adequarem a nova realidade digital.

Pôde-se perceber com a análise realizada que, com exceção do livro-aplicativo de *A menina do narizinho arrebitado*, os livros digitais produzidos pela Editora Globo são bastante similares às suas versões impressas, das quais foram, provavelmente, convertidos para o formato EPUB. Eles não possuem elementos interativos, animações nas ilustrações, narração, vídeos ou nenhum outro elemento que possa estar em um arquivo EPUB, mas não em um livro impresso. O motivo disso pode ser variado. O mais provável, no entanto, seria a falta da tecnologia adequada para a produção de um EPUB nesse formato em 2009, ano dos livros em questão, já que o EPUB 3.0 (versão do EPUB que suporta esses elementos) só surgiu em 2011[44]. Dessa forma, todos os livros digitais analisados provavelmente foram feitos ainda na tecnologia do EPUB 2.0 e não foram atualizados desde então (nem criadas novas versões opcionais para os leitores). Portanto, não puderam conter essas características.

Foram criadas, no fim das contas, versões digitais para o leitor ter a opção de escolher entre a leitura no meio impresso ou no meio digital, e não uma edição que o leitor compraria também além do impresso, devido à nova experiência de leitura proporcionada e aos novos recursos presentes nos livros.

Essas versões de EPUB são bem adequadas, no entanto, à leitura em e-readers, já que estes não possuem os recursos mencionados acima e não funcionam bem com o layout fixo, sendo mais adequados para a leitura de EPUBs em formatação flexível. Nesses aparelhos, porém, ocorre uma perda estética considerável em relação aos impressos, pelo fato das ilustrações não serem exibidas em cores.

---

[44] Informação presente no site do International Digital Publishing Forum. Disponível em: <http://idpf.org/epub/30>. Acesso em 20 ago. 2015.

É difícil saber qual seria a versão digital ideal para esse tipo de livro, já que, devido à grande quantidade de texto, a parte textual fica melhor em um EPUB com layout flexível e texto adaptável à tela do leitor. Mas, ao mesmo tempo, as ilustrações ficaram muito "apagadas", perdendo grande parte da expressividade que possuíam no impresso, o que tornaria o layout fixo o formato melhor para as ilustrações. Acredita-se que um caminho possível seja a reestruturação de algumas das ilustrações, para que elas fiquem bem apresentáveis no formato EPUB com layout flexível. Ou outra solução, talvez mais apropriada, seja a criação de mais de uma versão de EPUB, possibilitando, assim, que os leitores possam escolher a versão que preferirem de acordo com suas preferências pessoais e com o dispositivo de leitura que possuírem. Nesse caso, poderiam-se criar duas versões (uma para e-reader, outra para tablet), uma privilegiando a parte textual e a outra trabalhando também com a parte ilustrativa e interativa, o que atingiria, provavelmente, dois públicos-alvo diferentes, e talvez até aumentasse o consumo dos livros. É claro, que esse é um processo trabalhoso, que custa tempo e dinheiro, e por isso, nem sempre pode ser realizado. Mas talvez seja a solução mais adequada nesse caso (e no caso de outros livros infantojuvenis com configurações similares).

As três edições impressas analisadas, no entanto, ficaram bem diferentes umas das outras, primeiramente, pelo fato de terem sido produzidas por editoras diferentes e/ou em épocas diferentes, mas também pela cor, pela disposição das imagens em relação ao texto, pelo estilo das ilustrações e pelo traço dos ilustradores (que se alterou de edição para edição).

Observando os protocolos de leitura analisados, os livros impressos parecem estar diminuindo de faixa etária, se tornando cada vez mais infantis e menos juvenis. Os livros de 1947 possuem uma aparência bem clássica e formal (pelo menos de acordo com a visão de clássico que possuímos hoje em dia), devido à capa dura de couro quase sem ilustrações e à diagramação do miolo em preto e branco separando as imagens do texto. A edição de 1980 parece menos formal, já que está encadernada em brochura e possui uma capa bem colorida e ilustrada, além das ilustrações do miolo estarem mais integradas ao texto. Porém, o fato do miolo ser em preto e branco dá a impressão de se tratar de um livro para uma faixa etária com um pouco mais de idade, com uma maior experiência de leitura, que iria prestar mais atenção no texto do que nas ilustrações. A edição atual parece mais infantil devido à profusão de cores na capa e no miolo (inclusive nos títulos dos capítulos) e à fonte fantasia de formato "rechonchudo" utilizada nos títulos. No catálogo infantojuvenil da Editora Globo[45], inclusive,

[45] Disponível em: <http://globolivros.globo.com/professores>. Acesso em 20 ago. 2015.

os livros de Lobato analisados neste trabalho estão classificados para um faixa etária de 6 a 10 anos, ou seja, de crianças recém-alfabetizadas que estão entrando no mundo da leitura até crianças com um pouco mais de idade. No entanto, essa aparente mudança de faixa etária pode ser também somente um reflexo do tempo e da mudança cultural ocorrida ao longo dos anos na sociedade brasileira e da atualização dos livros a essa nova realidade.

A partir da análise realizada, se concluiu que os livros impressos em questão não parecem estar se reestruturando a partir dos livros digitais, e sim a partir dos novos modos de ver da sociedade atual, que ainda não aderiu fortemente aos e-books. A pesquisa *Retratos da leitura no Brasil 3* (FAILLA, 2012, p. 325), de 2011, mostra que, na época, 70% dos entrevistados nunca sequer tinha ouvido falar em livros digitais. Considerando que o projeto digital dos livros do *Sítio* foi feito em 2009, ano em que os e-books começaram a ser vendidos no Brasil (KUSUMOTO, 2013, p. 1), esse número provavelmente era ainda menor. Ou seja, na época, os livros foram feitos para um público bastante restrito, que tinha conhecimento e acesso às novas tecnologias digitais.

Os e-books do *Sítio* são ainda somente uma versão digital do livro impresso, ou seja, todo o conteúdo do impresso foi convertido para a tecnologia digital do EPUB, sem grandes alterações ou transformações. As diferenças entre eles são poucas: fontes que alteram, aumentam e diminuem; a cor do plano de fundo, que pode permanecer a mesma ou ser alterada; e o formato de página que pode ser visualizado de maneiras diferentes. As ilustrações, no entanto, permanecem as mesmas; algumas em proporções diferentes e talvez menos integradas ao texto, mas as mesmas. E a interatividade é praticamente inexistente.

Relacionando esta análise ao conceito de remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000), a nova mídia digital de fato surgiu como uma versão da mídia "antiga" (impressa), em que se baseou inicialmente. Porém, ainda é uma versão muito semelhante à impressa, quase uma cópia digital da mesma. A remediação, nesse caso, não criou uma versão "melhorada" dos livros impressos, somente uma nova opção de leitura, esteticamente semelhante à primeira, com as vantagens e desvantagens de um meio digital.

A mídia impressa, por sua vez, se reestruturou de uma maneira bem diferente ao que era antes, talvez, tentando se adequar a um mundo com cada vez mais cores e informações visuais. Ela não parece, no entanto, estar tentando concorrer com os novos livros digitais que estão surgindo, pois as versões impressa e digital são praticamente iguais entre si, o que levaria o leitor a escolher uma ou outra opção de acordo com suas preferências e hábitos de leitura, e não com o conteúdo do livro.

A análise realizada mostra uma tendência a uma maior visualidade dos livros em relação à quantidade de texto. Apesar de não ter sido possível se chegar a conclusões definitivas sobre se essa maior quantidade de cores e ilustrações de fato representa um número maior de vendas, percebe-se uma tendência dos editores, pelo menos nessa coleção, a ampliar essa quantidade.

A versão impressa mais atual, de fato, parece mais "adequada" aos nossos tempos, devido à maior quantidade de imagens e de cores e à sua atratividade estética para o público-alvo em questão no contexto atual. No entanto, a edição digital parece ter sido criada como parte da "corrida digital" feita pelas editoras com o lançamento da tecnologia do EPUB no Brasil e não ter sido atualizada desde então. É claro que a parte mais relevante desses livros é o texto, devido a sua quantidade em relação aos outros elementos e a sua importância na narrativa. Mas os elementos imagéticos e interativos também podem ter um papel fundamental em atrair os leitores para os livros (MENDES, 2010, p. 18-19), e em fazê-los iniciar e continuar com a sua leitura até o fim. Por isso, também são bastante importantes e devem ser levados em consideração, principalmente, em um país como o Brasil, onde grande parte da população não costuma recorrer à atividade de leitura espontaneamente (FAILLA, 2012).

Na App Store (loja de compra de aplicativos da Apple), inclusive, onde alguns dos livros de Lobato em EPUB são vendidos por meio de um aplicativo, vários leitores reclamam da falta de interatividade dos livros em EPUB e elogiam a única versão de livro-aplicativo interativo que os livros do autor possuem. Ao mesmo tempo, no iBooks, aplicativo de compra de EPUBs, muitos elogiam os livros. Percebe-se a expectativa dos leitores ao ir a cada loja: na App Store querem livros interativos e na iBooks Store querem EPUBs que funcionem bem. Por isso, talvez seja interessante a existência de mais de um formato.

Após a análise dos livros, concluiu-se que a remediação, no caso dessa coleção, não parece ter sido tão presente quanto parecia em uma análise inicial. Fato este que pode ser alterado a qualquer momento, se ocorrer o lançamento de outras versões dos livros, como por exemplo, uma versão digital atualizada, outros livros aplicativos ou uma versão impressa mais interativa – o que, no entanto, ainda não aconteceu.

As conclusões elaboradas neste trabalho são, de certa forma, parciais, já que foram feitas levando em consideração somente uma coleção de livros. No entanto, essa é uma coleção bastante importante para a história da literatura infantojuvenil brasileira e, por isso, reflete, de alguma forma, a atual situação dos livros do gênero no Brasil. O fato de não se ter aderido fortemente aos e-books demonstra que nosso mercado editorial ainda está

caminhando lentamente na área, mas que está buscando formas de se atualizar, na medida do possível.

Este trabalho, obviamente, não pretende esgotar o tema da materialidade dos livros infantojuvenis no Brasil, devido à enorme extensão do assunto e à relativa curta duração de uma pesquisa de mestrado. Este é um estudo que pode e deve ser estendido; talvez levando em consideração um maior espectro de livros e, possivelmente, o ponto de vista dos outros atores do processo editorial como um todo, como os autores e os leitores, em busca de uma perspectiva mais ampla sobre o assunto. Ainda há muitos estudos a serem feitos na área, principalmente por se tratar de um campo em constante e rápida mutação, com a invenção de novas tecnologias a todo o momento, o que exige uma grande dedicação e atualização dos profissionais da área e, muitas vezes, dos próprios livros, como foi demonstrado neste trabalho.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros. In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Unesp, 2010.

ABREU, Tâmara C. S. Entre guerras, ciências e reformas: Emília consertando a natureza. In: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

ALBERTO, Adriano; SIQUEIRA, Filipe; TERUO, Luiz. Vantagens e desvantagens dos livros eletrônicos se comparado com os livros impressos (físicos) na opinião do público. In: **VIII Workshop de pós-graduação e pesquisa do Centro Paula Souza**, São Paulo, 2013.

ALMEIDA, Carolina Souza de. **Design de livros infantis**: a influência imagética na formação de novos leitores. 2011. 85 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Lexikon. São Paulo: Unesp, 2008.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família.** Rio de Janeiro: LTC, 2011.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira.** São Paulo: Unesp, 2011.

AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS Marcia; SACCHETTA, Vladmir. **Monteiro Lobato**: Furacão na Botocúndia. São Paulo: SENAC, 2000.

BARBOSA, Marialva. **História da Comunicação no Brasil.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERTOLUCCI, Denise Maria de Paiva. Reinações de Narizinho: um livro "estupendo". In: CECCANTINI, João Luís e LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

BIGNOTTO, Cilza. Monteiro Lobato: editor revolucionário? In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Unesp, 2010.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

BRAGANÇA, Aníbal. António Isidoro da Fonseca e frei José Mariano da Conceição Veloso: precursores. In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Unesp, 2010.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CAMARGO, Luís. A imagem na obra lobatiana. In: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

CAMARGO, Evandro do Carmo. Algumas notas sobre a trajetória editorial de O Saci. In: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

CARRENHO, Cassia. Sextante sem stress. **Publishnews**, São Paulo, 17 abr. 2015. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2015/04/17/81519-sextante-sem-stress>. Acesso em 20 ago 2015.

CECCANTINI, João Luís. De raro poder fecundante: Lobato editor. In: CECCANTINI, João Luís e LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro do leitor ao navegador.** São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial, 1998.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 24, n. 69, p. 7-30, 2010.

CHARTIER, Roger (org.). **Práticas de leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

COUTINHO, Eduardo Granja; GONÇALVES, Márcio Souza (orgs.). **Letra impressa**: comunicação, cultura e sociedade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros**: passado, presente e futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Pespectiva, 2011.

EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FAILLA, Zoara (org.). **Retratos da Leitura no Brasil 3.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto Pró-Livro, 2012. Disponível em: <http://www.prolivro.org.br/images/antigo/4095.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2015.

FARIA, Maria Alice. Belmonte ilustra Lobato. In: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

FAWCETT-TANG, Roger. **O livro e o designer I**: embalagem, navegação, estrutura e especificação. São Paulo: Rosari, 2007.

FREIRE, Paulo e MACEDO, Donaldo. **Alfabetização**: leitura do mundo, leitura da palavra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FORSSMAN, Friedrich; WILLBERG, Hans Peter. **Primeiros socorros em tipografia.** São Paulo: Rosari, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GARFIELD, Simon. **Esse é meu tipo**: um livro sobre fontes. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas de leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Edusp, 2005.

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

HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

HERMIDA, Antonio. Direito autoral digital – dúvidas frequentes. **Colofão**, 7 maio 2014. Disponível em: <http://colofao.com.br/?p=343>. Acesso em: 20 ago. 2015.

HOHLFELDT, Antonio. Na história das publicações brasileiras, a criança também teve vez... In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Unesp, 2010.

HUTCHINS, Edwin. **Distributed Cognition.** 2000. Disponível em: <http://files.meetup.com/410989/DistributedCognition.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2013.

IBGE. **Taxa de analfabetismo das pessoas de 15 anos ou mais de idade, por sexo.** IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2007/2013. Disponível em: <http://brasilemsintese.ibge.gov.br/educacao/taxa-de-analfabetismo-das-pessoas-de-15-anos-ou-mais>. Acesso em: 01 fev. 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNS, Adrian. **The nature of the book**: print and knowledge in the making. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998.

JOHNS, Adrian. **Piracy**: the intellectual property wars from Gutenberg to Gates. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2009.

KUSUMOTO, Meire. A arrancada dos e-books no Brasil. **Veja**, São Paulo, 01 dez. 2013. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-arrancada-dos-e-books-no-brasil>. Acesso em: 01 fev. 2015.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LINDEN, Sophie Van Der. **Para ler o livro ilustrado.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINS, Guto. **Livro infantil?**: projeto gráfico, metodologia, subjetividade. São Paulo: Rosari, 2003.

LIVRARIA da Folha. Data do Dia Nacional do Livro Infantil é homenagem a Lobato. **Livraria da Folha**, São Paulo, 18 abr. 2011a. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/721905-data-do-dia-nacional-do-livro-infantil-e-homenagem-a-monteiro-lobato.shtml>. Acesso em 20 ago. 2015.

LIVRARIA da Folha. Monteiro Lobato lidera lista dos livros de ficção mais vendidos na semana. **Livraria da Folha**, São Paulo, 18 abr. 2011b. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/904386-monteiro-lobato-lidera-lista-dos-livros-de-ficcao-mais-vendidos-na-semana.shtml>. Acesso em 20 ago. 2015.

LOURENÇO, Daniel Alvares. Livro infantil: análise sobre a diagramação e o uso da tipografia. **V Congresso Internacional de Pesquisa em Design**, 2009, Bauru, p. 824-830. Disponível em: <http://www.faac.unesp.br/ciped2009/anais/Design%20Gr%E1fico/Livro%20Infantil%20Analise.pdf> Acesso em: 19 jun. 2011.

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

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LYONS, Martin. **Livro**: uma história viva. São Paulo: Senac, 2011.

MACHADO, Ana Maria. **Silenciosa algazarra**: reflexões sobre livros e práticas de leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MATTOS, Laura. Justiça devolve obra de Lobato a herdeiros. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 mar. 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0803200609.htm>. Acesso em 15 jul. 2013.

MCKENZIE, D. F. **Making meaning**: "printers of the mind" and others essays. Boston: University of Massachusetts Press, 2002.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MELO, Eduardo. Em 6 meses, catálogo de eBooks em português salta de 11 para 16 mil títulos. In: MELO, Eduardo; TAVARES, José Fernando (orgs.). **O mercado de e-books no Brasil**: coletânea sobre mercado, produção e marketing. Porto Alegre: Simplíssimo Livros, 2012. E-book para iPad.

MENDES, Claudia. **Materialidade do livro infantil**: projeto gráfico, ilustração e indústria cultural. Niterói: UFF, 2010.

MENDES, Emilia. Memórias da Emília. In: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

NECYK, Barbara Jane. **Texto e imagem**: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2007. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/> Acesso em: 28 mai. 2011.

O GLOBO. Vendas de livros impressos sobem, enquanto digitais perdem popularidade, diz 'FT'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 jan. 2015. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/negocios/vendas-de-livros-impressos-sobem-enquanto-digitais-perdem-popularidade-diz-ft-15020531#ixzz3QZ7YH9os>. Acesso em: 01 fev. 2015.

OLIVEIRA, Josué de. O e-book imóvel. **Colofão**, 23 jul. 2014. Disponível em: <http://colofao.com.br/?p=447>. Acesso em: 27 jul. 2014.

OLIVEIRA, Josué de. Questões preliminares sobre ePub3. **Colofão**, 1 jul. 2015. Disponível em: <http://colofao.com.br/?p=995>. Acesso em: 20 ago. 2015.

PASTORE, Marina. Apps de livros – O que o ePub não pode fazer por você. **Colofão**, 20 maio 2015. Disponível em: <http://colofao.com.br/?p=930 >. Acesso em: 20 ago. 2015.

PÉCORA, Alcir. O campo das práticas da leitura, segundo Chartier. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas de leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. **Os filhos de Lobato**: o imaginário infantil na ideologia do adulto. São Paulo: Globo, 2011.

PIRES, Simone Linhares. **A influência que o livro infantil exerce sobre a criança.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.

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

ROCHA, Jaqueline Negrini. História de caçador, histórias de caçadas. In: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

RUMJANEK, Letícia Gouvêa. **Tipografia para crianças**: um estudo de legibilidade. 2009. 191f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/tde_arquivos/25/TDE-2009-12-02T135226Z-626/Publico/rumjanekparte1.pdf> Acesso em: 19 jun. 2011.

SAMARA, Timothy. **Grid**: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SEHN, Thaís Cristina Martino. **As possíveis configurações do livro nos suportes digitais**. 2014, 272f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/7554119/As_poss%C3%ADveis_configura%C3%A7%C3%B5es_do_livro_nos_suportes_digitais>. Acesso em: 31 jan. 2015.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, Márcia Cabral da. **Infância e literatura.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

STUMPF, Isa Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Atlas, 2012.

TAVARES, José Fernando. Convertei-vos e crede... no digital. **Colofão**, 13 maio 2015. Disponível em: <http://colofao.com.br/?p=922>. Acesso em: 20 ago. 2015.

TIN, Emerson. O 13º trabalho de Lobato. In: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (orgs.). **Monteiro Lobato**: livro a livro. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial, 2009.

LIVROS ANALISADOS

LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho.** São Paulo: Brasiliense, 1947.

LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho.** São Paulo: Brasiliense, 1997.

LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho.** São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho.** São Paulo: Globo, 2009. EPUB para iPad.

LOBATO, Monteiro. **A reforma da natureza.** São Paulo: Brasiliense, 1947.

LOBATO, Monteiro. **A reforma da natureza.** São Paulo: Brasiliense, s.a, 30ª edição.

LOBATO, Monteiro. **A reforma da natureza.** São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, Monteiro. **A reforma da natureza.** São Paulo: Globo, 2009. EPUB para iPad.

LOBATO, Monteiro. **Caçadas de Pedrinho.** São Paulo: Brasiliense, 1947.

LOBATO, Monteiro. **Caçadas de Pedrinho.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

LOBATO, Monteiro. **Caçadas de Pedrinho.** São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, Monteiro. **Caçadas de Pedrinho.** São Paulo: Globo, 2009. EPUB para iPad.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília.** São Paulo: Brasiliense, 1947.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília.** São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília.** São Paulo: Globo, 2009. EPUB para iPad.

LOBATO, Monteiro. **O Picapau Amarelo.** São Paulo: Brasiliense, 1947.

LOBATO, Monteiro. **O Picapau Amarelo.** São Paulo: Brasiliense, 1997.

LOBATO, Monteiro. **O Picapau Amarelo.** São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, Monteiro. **O Picapau Amarelo.** São Paulo: Globo, 2010. EPUB para iPad.

LOBATO, Monteiro. **O Saci.** São Paulo: Brasiliense, 1947.

LOBATO, Monteiro. **O Saci.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

LOBATO, Monteiro. **O Saci.** São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, Monteiro. **O Saci.** São Paulo: Globo, 2007. EPUB para iPad.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho.** São Paulo: Brasiliense, 1949.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho.** São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho.** São Paulo: Globo, 2009. EPUB para iPad.

LIVROS CITADOS COMO EXEMPLO

ALICE no País das Maravilhas. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

BASFORD, Johanna. **Jardim Secreto**: livro de colorir e caça ao tesouro antiestresse. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

BAUM, Frank L. **O Mágico de Oz**: edição bolso de luxo. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BERTRAND, Frédérique. LEBLOND, Michaël. **Parque de diversões em Pijamarama**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BURG, Sarah Emmanuelle. **O segredo do amor**. São Paulo: Gaivota, 2011.

COTTIN, Menena. FARÍA, Rosana. **O livro negro das cores**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

HUGO, Victor. **O corcunda de Notre Dame**: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

JOYCE, William. **Os fantásticos livros voadores de Modesto Máximo**. Rio de Janeiro: Rocco Pequenos Leitores, 2012.

JOYCE, William. **The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore**. New York; London; Toronto; Sydney; New Delhi: Atheneum Books for Young Readers, 2012. EPUB para iPad.

JOYCE, William. **The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore**. Louisiana: Moonbot Studios, 2011. Aplicativo para iPad.

JOYCE, William. **The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore**: Imag.N.O.Tron. Louisiana: Moonbot Studios. Aplicativo para iPad.

LEE, Suzy. **Onda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LINS E SILVA, Flávia. **Diário de Pilar no Egito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LOBATO, Monteiro. **A menina do narizinho arrebitado.** São Paulo: Globo, 2007. Aplicativo para iPad.

LOBATO, Monteiro. **Caçadas de Pedrinho.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho.** São Paulo: Globo, 2014.

MISENTA, Isol. **Ter um patinho é útil**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NEWELL, Peter. **O livro inclinado**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NEWELL, Peter. **O livro do foguete**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PORTIS, Antoinette. **Uma história de pinguim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RICHTER, Dana. **A surpresa fotográfica de Pooh**. Illinois; London: Publications International, 2010.

ROSA, João Guimarães. MELLO, Roger. **Zoo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SABUDA, Robert. **Alice no País das Maravilhas**. São Paulo: Publifolhinha, 2010.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**: livro interativo. Rio de Janeiro: Agir, 2013. EPUB para iPad.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAUNDERS, Katie. **O ursinho** toque e explore. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

SEDER, Rufus Butler. **Star Wars**: 11 cenas inesquecíveis de uma galáxia muito, muito distante... Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

SENDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TRAVERS, P. L. **Mary Poppins**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TULLET, Hervé. **O livro com um buraco**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FILMES

THE FANTASTIC Flying Books of Mr. Morris Lessmore. Direção: William Joyce, Brandon Oldenburg. Louisiana: Lessmore Productions, 2011. (17 min)

APÊNDICE A – Entrevista com Camila Saraiva

Entrevista com Camila Saraiva, editora do setor infantojuvenil da Editora Globo, realizada por email, entre 08/01/2015 e 21/01/2015.

O roteiro de entrevista a seguir foi pensado, com base na análise inicial dos livros, para confirmar ou refutar as hipóteses levantadas. Não foi possível realizar entrevistas com as pessoas responsáveis pela produção dos livros em questão, mas conseguiu-se uma entrevista com a produtora editorial atualmente responsável pelo setor de livros infantojuvenis da Editora Globo, o que possibilitou o esclarecimento de algumas dúvidas surgidas ao longo do processo de pesquisa e análise dos livros.

Segue abaixo a íntegra da entrevista:

"Só para ratificar, eu entrei aqui na Editora Globo só em 2010, quando o projeto gráfico da obra infantil e adulta do Monteiro Lobato já estava definido. A obra começou a ser publicada em 2007. Quando eu entrei, mais da metade dos livros da obra já tinham sido publicados. As editoras envolvidas na criação e projeto gráfico, ilustrações, não trabalham mais aqui. Seguem abaixo as repostas que eu consigo te dar por ora. Espero que ajude."

1) **O projeto gráfico dos livros da coleção do *Sitio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, de 2007, foi criado por quem? Quais setores da editora e/ou profissionais externos estavam envolvidos?**

   O projeto gráfico foi criado em conjunto pela Editora de Arte, em conversa com a Editora de Texto e a diretoria da Editora Globo (divisão de livros). Na época, a TV Globo também participou do processo, já que o programa *Sítio do Picapau Amarelo* estava no ar. A família do Monteiro Lobato, representada pelo agente do autor, também participa da aprovação do projeto gráfico e das ilustrações.

2) **Ao observar os livros do *Sítio do Picapau Amarelo* lançados pela Editora Globo, percebe-se que foram criadas diferentes versões desses livros, com diferentes projetos gráficos, como por exemplo: as versões em tamanho maior (20,2 x 26,6 cm) dos livros do *Sítio* vendidos separadamente; as versões em tamanho menor**

(17 x 23 cm) dos livros do *Sítio* vendidos dentro das caixas *Monteiro Lobato Infantil* e *Monteiro Lobato Conta Outra Vez*; a versão em capa dura de *Reinações de Narizinho*; os livros da coleção *Pirlimpimpim*; e as versões em formato de história em quadrinhos. Por que isso ocorreu? Qual seria o público-alvo das diferentes versões criadas?

Os diferentes formatos respondem às variadas demandas comerciais e também das escolas. Os livros da coleção *Pirlimpimpim*, por exemplo, são uma introdução à obra de Monteiro Lobato para crianças a partir dos 5 anos. Por isso, optou-se por usar textos menores e ilustrações mais infantis e coloridas.

3) **Todos os 23 livros da coleção do *Sítio* possuem uma unidade estética (considerando somente as edições "originais", sem levar em consideração as versões em capa dura, quadrinhos e a coleção *Pirlimpimpim*)? Por que o estilo das ilustrações e o layout das capas dos livros da caixa *Conta Outra Vez* são diferentes dos demais livros?**

Os livros da caixa *Contra Outra Vez* são adaptações de obras clássicas, como Peter Pan, Dom Quixote, Fábulas de Esopo e La Fontaine etc. Por isso receberam tratamento diferenciado.

4) **Considerando somente os livros da caixa *Monteiro Lobato Infantil*, quais elementos do projeto gráfico foram criados pensando especificamente no público infantojuvenil (ilustrações, tipografia, capa, cor, diagramação, formato, acabamento, papel, etc.)?**

Todos os elementos citados foram pensados no público infantil.

5) **Existe alguma tentativa de aproximação visual dos personagens e cenários dos livros com os elementos estéticos dos seriados e/ou desenhos animados do *Sítio do Picapau Amarelo* exibidos na televisão?**

Sim, as ilustrações dos quadrinhos foram criados/aprovados em conjunto com a TV Globo.

6) **Os e-books foram feitos a partir do mesmo projeto gráfico dos livros impressos? O projeto gráfico dos livros impressos foi feito já pensando nos livros digitais que seriam produzidos posteriormente?**

[Não foi respondida.]

7) **O fato das edições em EPUB não possuírem elementos interativos, animações ou sons foi uma escolha ou foi decorrência da não existência da tecnologia necessária na época da produção dos arquivos digitais? Pensam em fazer atualizações nos EPUBs (ou lançar novas versões), para incorporar novas tecnologias surgidas após o seu lançamento? Pretendem lançar mais algum título no mesmo estilo do aplicativo para iPad do livro *A menina do narizinho arrebitado*, com ilustrações animadas e sons?**

[Não foi respondida.]

8) **Ao comparar a edição da Editora Globo com a última edição da Editora Brasiliense, percebe-se que os livros da Globo, além de possuírem o miolo colorido, possuem uma maior quantidade de ilustrações. Você acredita que o novo projeto gráfico influenciou na venda dos livros? Saberia dizer essa informação em números?**

É impossível tirar uma conclusão comparativa sobre as vendas baseada apenas na apresentação do livro (projeto gráfico e ilustrações). O mercado editorial em geral mudou muito entre as publicações da Brasiliense e da Editora Globo.

9) **Alguma ideia de projeto gráfico e editorial (considerando os livros impressos e os digitais) não pôde ser levada à frente por questões contratuais? Foi imposta alguma restrição em relação às obras?**

[Não foi respondida.]

APÊNDICE B – Entrevista com Ana Paula Tavares

Trecho da entrevista feita com Ana Paula Tavares, ex-professora do curso de Produção Editorial da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atual gerente editorial da editora Zahar, onde trabalha há 20 anos. A presente entrevista foi realizada pessoalmente em 22/06/2010 e atualizada por email em 10/02/2015. Como era uma entrevista muito extensa, com algumas perguntas não pertinentes ao presente trabalho, foram selecionados somente alguns trechos da mesma para constar neste apêndice. O propósito dessa entrevista é explicar determinados processos editoriais que não são facilmente encontrados em livros ou em referências acadêmicas, mas que são vivenciados diariamente pelas pessoas que trabalham no mercado editorial e, portanto, podem ser descritos por elas.

1) Como é o processo de produção após o original ter sido aprovado?

Após o original ser aprovado, ele vai para a tradução, no caso dos livros estrangeiros, ou diretamente para a edição de texto no caso de autores nacionais. O material tem que passar por uma leitura, por uma preparação. Terminada a preparação de original, este entra na produção gráfica propriamente dita. Ele vai passar por estudos de projeto gráfico, no qual faremos o desenho de capa e o cálculo de formato, estabelecendo o número de páginas, a mancha mais adequada para aquele tipo de conteúdo e, a partir daí, ele vai ser diagramado, composto e paginado.

Depois da paginação, o livro já formatado vai passar por provas (pelo menos duas revisões tipográficas), nas quais o revisor vai estar mais atento a erros tipográficos (tipo erros de hifenização, de concordância, etc.), em princípio, nada muito estrutural, porque espera-se que a parte estrutural do texto já tenha vindo preparada pelo copidesque, ou pelo revisor de tradução ou pelo preparador de original. Na etapa da segunda revisão pode acontecer também, concomitantemente, dependo do tipo de livro, a parte de indexação.

Depois de revisado, tanto no aspecto tipográfico, quanto gráfico, o livro é finalizado e fecha-se um arquivo, que é enviado para a gráfica. Antes desse envio, há todo um estudo que acontece paralelamente com relação a custos, para definir qual vai ser a tiragem, o preço de capa, etc. O ideal é que isso seja feito enquanto o livro vai sendo diagramado e revisado, para que, quando ele estiver pronto, você já tenha essas informações definidas.

Então, a gente chega ao final com um livro que já está com o conteúdo todo revisado, a diagramação toda feita e com gráfica, tiragem e preço de capa definidos. E aí ele vai para a gráfica, que vai montar esse original de acordo com a necessidade de impressão, o número de cadernos que for adequado ao formato do livro, ao número de páginas e o tipo de papel que você estiver usando. Enfim, são várias especificações que eles têm que considerar para fazer essa montagem.

É feita a montagem e é gerada uma prova de conferência, que antigamente era a prova heliográfica feita a partir de filme e, hoje em dia, com o processo digital acabou se tornando uma prova online ou uma prova de plotter, que é o livro já montado em cadernos, na sequência de páginas, da maneira como você vai ver o produto final. Essa prova é fornecida pela gráfica. Em um bom processo nunca vai acontecer a impressão do livro sem que essa prova tenha sido verificada e passada por algum produtor gráfico ou por alguém que seja responsável por esse acompanhamento. E, então, essa prova é devolvida para gráfica com observações, alterações eventuais ou não. E aí a impressão é feita e o livro chega pronto.

2) **Quem decide as especificações técnicas do livro (formato, papel, acabamento, etc.)? Isto já é estabelecido como ponto de partida do processo ou vai sendo definido ao longo da projetação do livro?**

Tem bastante gente participando desse processo, porque, para chegar a essas informações, a gente tem que analisar várias questões sobre o livro: o público a que ele se destina; o tamanho X preço a que ele pode chegar; qual a expectativa comercial envolvida. Esses fatores são determinantes da escolha do formato, do papel e da tiragem.

Normalmente, essa informação vem do editor livro e se soma à da pessoa que contratou aquele original. Só que essa informação isolada não fecha a cadeia, então, é preciso que o produtor gráfico também opine e traga sugestões de tipos de papel, de processos de impressão que possam tornar aquele livro mais viável economicamente ou que possam garantir o resultado que o editor está querendo chegar. Essas especificações são bastante debatidas. É uma informação conjugada e compartilhada e várias pessoas podem opinar para se chegar ao formato final.

Quando o processo do livro começa, você já tem que ter estabelecidas, pelo menos, as características de formato, mancha gráfica e uma estimativa do número de páginas. Outros aspectos podem ser definidos ao longo da projetação do livro. Por exemplo, se no meio do processo, eu percebi que eu tenho condição de incluir mais algumas imagens, porque o

orçamento daquele livro ainda não está estourado e vai ser interessante para o conteúdo, isso pode ser proposto ao longo da projetação do livro. Sobretudo na parte gráfica, essa definição vai acontecendo ao longo do trabalho do livro, ou seja, se a gente vai usar laminação fosca ou brilhante na capa, se essa capa vai ter algum recurso gráfico, como verniz, relevo ou algum tipo de acabamento diferente.

3) **O profissional que realizará o projeto gráfico recebe que tipo de informação para realizar o trabalho? É fornecido um *briefing* por escrito? É feita alguma reunião com ele para tratar do assunto? Se for, com quem e com qual conteúdo?**

Uma reunião normalmente será convocada se esse projeto for muito especial (muito ilustrado, em grande formato, um livro de presente). Somente nesse caso ela se justifica, para poder fornecer uma orientação mais aprofundada sobre o projeto. Para a maioria dos nossos livros, já trabalhamos com modelos de diagramação, justamente para padronizar esse trabalho. Então, é pouco comum termos um *briefing* por escrito para projeto de miolo. Alguns editores gostam de, quando liberam o livro, passar informações, do tipo: atenção à parte pós-textual, que é muito extensa, talvez se possa usar um corpo e uma entrelinha um pouco menores, para isso não virar um volume muito grande dentro do livro. Mas são informações bem menores, menos relevantes.

Já, para a capa, sempre haverá um *briefing*. Aqui ele é feito pelo editor do livro (que é a pessoa responsável pela parte de texto, que leu todo o original, que conhece bem aquele assunto), com acréscimo de opiniões do produtor gráfico ou da pessoa que contratou o título, que não necessariamente é quem está editando. Somam-se todas essas informações e colocam-se em um único *briefing*, que vai para o capista.

4) **Como é escolhido o profissional que realizará o projeto gráfico? Como é escolhido o capista?**

Hoje em dia, a questão do projeto gráfico de miolo simplificou bastante com o uso dos modelos. Essa escolha é feita pensando em um fator muito prático, que é a quantidade de trabalho que os colaboradores têm naquele momento. A gente sempre vai privilegiar aquele que ainda consegue absorver um determinado trabalho. Se tem um colaborador que está fazendo três livros e outro que está fazendo um, o nosso critério de escolha vai ser o que está com um.

Na escolha do capista, já se entra em critérios mais subjetivos, não tão práticos. Tem esse critério prático também de avaliar se a pessoa para quem você está pensando em dar o trabalho já não está com muitos trabalhos e se aquilo não pode causar um prejuízo no seu prazo de conclusão. Mas, outros critérios são mais importantes, como por exemplo, o perfil do livro, o tipo de conteúdo que ele carrega, em combinação com o tipo de trabalho que o capista faz.

Os designers e os capistas tendem a ter uma linguagem particular. Alguns trabalham melhor com capas mais tipográficas, porque têm um conhecimento de tipografia um pouco mais aprofundado. Outros são bons em pesquisa de imagens. Outros são bons em combinações e fusões de imagens. Então, dependendo do resultado que a gente quer chegar com aquele livro, nós vamos escolher um determinado capista em detrimento de outro. São algumas coisas que a gente vai considerar então: o perfil daquele capista, o tipo de trabalho que ele executa melhor (tipográfico, pesquisa de imagens, fusão de imagens) e o que aquele livro precisa. Então, por exemplo, se eu tenho um livro de psicanálise, no qual eu não quero usar nada figurativo, eu vou passar para a pessoa que trabalha bem com tipografia, porque vai ser o elemento mais importante para construir aquela capa.

5) Qual a participação do autor da obra no processo de produção do livro (enquanto objeto)?

A participação do autor é quase integral, tirando alguns aspectos, como formato e tipo de mancha. Normalmente, a gente não chega a debater esse nível de especificação com o autor. Mas, toda a parte de conteúdo envolve uma troca muito grande entre o editor e o autor. Então, por exemplo, poderá caber ao editor, com o consentimento do autor, reestruturar a obra, sugerir inversão de posição de capítulos, inserção de algum tipo de conteúdo que não tenha sido originalmente previsto, etc.

Às vezes acontece do autor entregar um original pronto, no sentido de a hierarquia do texto já estar toda montada, o conteúdo estar todo pronto, todo o material iconográfico já ter sido fornecido. Mas, se isso já não estiver totalmente fechado, sempre há um espaço para o diálogo entre o editor e o autor. E aí, nesse caso, a autor vai participar bem diretamente.

E, claro, a gente sempre conta também com o autor na questão de aprovação de capa. Não só para a gente não incorrer em qualquer erro conceitual, mas também por uma questão de gentileza, de delicadeza, enfim, de que o autor esteja de acordo com o produto como um todo. Então, ele sempre vai receber prova paginada dos livros, mesmo que ele tenha

participado do processo de preparação do texto. Depois que o livro vira produto (ou seja, que ele ganha um formato, uma paginação, um número de páginas), a prova também volta para ele, que vai fazer uma verificação nisso; ele pode opinar também sobre essa prova.

Quando é autor estrangeiro isso não acontece. Só quando existe alguma cláusula que, por contrato, nos obrigue a apresentar a capa para a editora estrangeira. Normalmente, essa não é uma exigência, mas pode acontecer.

ANEXO A – Cronologia sobre a origem da literatura infantil universal

A cronologia abaixo, sobre a origem da literatura infantil universal, foi retirada do seguinte livro:

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira.** São Paulo: Unesp, 2011. P. 23-26.

1. A tradição oral.
2. Fábulas. Nascimento no Oriente com o *Pantcha-Tantra*, o *Ramayana*, o *Hitopadexa*, o *Calila e Dimna* e as *Mil e umas noites*.
3. Homero, poeta grego, com *Odisseia* e *Ilíada*, obras que reúnem material de tradição oral. Esopo e Fedro com suas fábulas.
4. Giulio Cesare Della Croce (1550-1620), com *Bertoldo*, um personagem que divertiu o mundo e trouxe o humorismo como tema de literatura infantil.
5. Giovanni Francesco Straparola de Caravaggio (...-1557), com *Le XIII piacevoli notte* [As 13 noites prazerosas], publicado em 1554 pelo impressor Domênico Ferri, em Veneza. Trata-se de uma reunião de contos folclóricos, cujos temas se universalizaram, inclusive na literatura infantil. É nessa obra que o famoso personagem Gato de Botas dá sua entrada na literatura.
6. Giambattista Basile (1575-1632), com *Conti de conti* publicado em duas partes. Por intermédio de suas estórias, entram na literatura infantil universal, pela primeira vez, a Gata Borralheira, a Bela Adormecida no Bosque, a Branca de Neve etc.
7. Gonçalo Fernandes Trancoso (...-...), com a primeira edição, em 1575, de *Contos e histórias de proveito e exemplo*. São estórias colhidas diretamente da tradição popular portuguesa, influenciada pela árabe, e outras inspiradas nas obras de Caravaggio e Battista Basile.
8. La Fontaine (1621-1695), com *Fábulas*, retomando a tradição de Esopo e Fedro.
9. Charles Perrault (1623-1703), com os *Contes de ma mère l'Oye*, fixando em livro a tradição oral.
10. Madame D'Aulnoy (1650-1705), com *Contes de fées*, introduzindo pela primeira vez o elemento fada na literatura para crianças.

11. Comenius (1592-1670), com *Orbis Pictus* (1658), primeiro livro didático ilustrado, para crianças.
12. Fénelon (1651-1715), com *Fables* e *Télémaque*, com o que se inaugura a fase consciente da literatura infantil.
13. Mademoiselle De La Force (1654-1724), com o volume *Les fées* [As fadas], no qual retoma o tema de Madame D'Aulnoy sobre fadas.
14. Daniel Defoe (1661-1731), com o universal *Robinson Crusoé*.
15. Jonathan Swift (1667-1745), com *As viagens de Gulliver*.
16. Condessa de Murat (1670-1716), com *Nouveaux contes de fées* [Novos contos de fadas].
17. Madame Jean-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), com *Le magazin des enfants* [Revista das crianças] e *Contes moraux* [Contos morais].
18. Berquin (1749-1791), com *L'ami des enfants* [O amigo das crianças].
19. Florian (1755-1794), com *Fables*.
20. Cristoph Schmid (1768-1854), com *Les oeufs de pâques* [Ovos de Páscoa].
21. Jacó Luís e Guilherme Carlos Grimm (1785-1863 e 1786-1859), com as célebres narrativas hauridas na tradição popular.
22. Fenimore Cooper (1789-1851), focalizando aventuras entre os indígenas dos Estados Unidos, com a valorização dos temas nacionais do novo mundo.
23. Condessa de Ségur (1799-1894), com sua famosa *Bibliothèque rose* [Biblioteca cor-de-rosa].
24. H. C. Andersen (1805-1875), que retoma os temas da tradição popular com seus livros de contos.
25. Carlo Lorenzini, Collodi (1826-1890), com *Aventuras de Pinóquio*.
26. Júlio Verne (1828-1905), com os temas do futuro do homem.
27. Lewis Carroll (1832-1898), que consagra o *nonsense* ou a realidade absurda.
28. Wilhelm Busch (1832-1908), com a criação de personagens de caráter universal.
29. Mark Twain (1834-1911), com *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn*, dois livros de repercussão entre crianças de todo o mundo.
30. Edmundo de Amicis (1846-1908), com o *Cuore*, considerado uma das obras-primas da literatura didática universal.
31. Robert Louis Stevenson (1850-1894), com *A ilha do tesouro* e *Raptado*.
32. Selma Lagerlöf (1858-1940), com o tema das lendas escandinavas.

33. James M. Barrie (1860-1937), com *Peter Pan*, que retoma o espírito do *nonsense*, encantando crianças de todo o mundo.
34. Rudyard Kipling (1865-1936), com o *Livro do Jângal* (duas séries), no qual o fabulário e a vida dos animais representam a integração da natureza na literatura infantil.
35. Edgar Rice Burroughs (1875-1950), com a criação de *Tarzan*, o mito da renovação do ser humano pela fantasia.
36. Walt Disney (1901-1966), o gênio da imagem, desta se servindo para uma nova dimensão da literatura infantil pelos seus desenhos e pelo seu cinema.

ANEXO B – Cronologia sobre as fases da literatura infantil no Brasil

A cronologia abaixo, que divide as fases da literatura infantil no Brasil, foi retirada do seguinte artigo:

HOHLFELDT, Antonio. **Na história das publicações brasileiras, a criança também teve vez...** In: ABREU, Márcia e BRAGANÇA, Aníbal (orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Unesp, 2010. P. 364-365.

a) **Século XIX:** pode-se falar em uma dupla tendência – de um lado, textos importados, na maioria traduzidos e adaptados para uso em sala de aula, com características pedagógicas; de outro, textos que, embora ficcionais, ligaram-se às tradições orais do Ocidente e mantiveram perspectiva de exemplaridade, mesmo quando começaram a ser editados no país.
b) **Final do século XIX e começo do século XX, até a década de 1920:** nacionalização crescente da produção livresca dirigida às crianças, fosse quanto à produção, fosse quanto aos conteúdos.
c) **Anos 1920 a 1960:** a modernização do país, trazida pela sua urbanização e industrialização, deu origem ao primeiro grande nome literário na área, Monteiro Lobato, e uma produção ficcional de grandes escritores dos anos 1930 e 1940 que, embora não fosse, na maioria, dirigida às crianças, evidenciava preocupação com elas: pode-se dizer que quase todos os principais escritores de então escreveram ao menos algum texto para crianças. Houve também aqueles que se dedicaram, num primeiro momento, primordialmente a tal produção, como é o caso de Erico Verissimo e alguns outros que já escreviam apenas para as crianças, como é o caso de Jerônimo Monteiro; essa tendência favoreceu também o surgimento de revistas dirigidas especificamente a esse segmento.
d) **Anos 1960 a 1980:** a entrada do país num contexto de internacionalização e de indústria cultural levou o governo federal a apoiar fortemente a modernização das gráficas. Antigas e novas editoras descobriram um filão significativo no público infantil, cada vez mais presente na escola (houve uma redução do analfabetismo, principalmente nas cidades). A produção se diversificou, quer tematicamente, quer por

meio da especialização da produção de livros para crianças, com a valorização da ilustração e do projeto gráfico.

e) **Anos 1980 em diante:** a conquista de um novo segmento específico de leitores, o público adolescente, com a expansão constante desse tipo de publicação, ganhou espaço em todas as editoras, fazendo surgir até empresas especificamente destinadas a publicar livros para crianças e jovens. O Brasil passou a ser reconhecido no mercado internacional por sua produção textual e de ilustrações, conquistando galardões importantes, como o Prêmio Hans Christian Andersen, que corresponde, no segmento, ao Prêmio Nobel.

ANEXO C – Cronologia sobre as fases do design gráfico no Brasil

A cronologia abaixo, que divide as fases do design gráfico no Brasil, foi retirada do seguinte livro:

MELO, Chico Homem de e RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2011. P. 19-21.

1) **Primeiro período. Século XIX: a era da tipografia de chumbo.** A atividade permaneceu proibida no Brasil até o desembarque da corte portuguesa em 1808. Esta trouxe consigo os primeiros equipamentos tipográficos, semelhantes aos que Gutenberg havia criado trezentos e cinquenta anos antes. Os parâmetros da linguagem gráfica praticada no país ao longo do século XIX foram definidos em grande medida pelas características da tipografia de chumbo, com suas coleções de tipos e ornamentos. A partir de meados do século, o surgimento da litografia permite um salto de qualidade na reprodução de imagens. A tipografia de chumbo passa então a ser usada associada à impressão litográfica, em um sistema híbrido que altera as feições de parcela significativa das publicações. Como não havia existido atividade impressora antes de 1808, o Brasil não contava com quadros técnicos ligados à área. Com isso, a produção do século XIX foi quase toda comandada por imigrantes oriundos da Europa. Nesse período, portanto, a linguagem gráfica aqui praticada, além de derivar das condicionantes técnicas da tipografia, refletiu muito diretamente os padrões visuais europeus da época.
2) **Segundo período. De 1900 a meados do século XX: a era da ilustração.** Os avanços tecnológicos ocorridos na passagem do século XIX para o XX facilitam enormemente a impressão de imagens, inclusive coloridas. A viabilidade de reproduzir desenhos feitos originalmente em papel amplia ainda mais o uso de ilustrações, a ponto de elas se tornarem hegemônicas na linguagem gráfica praticada nas quatro décadas seguintes. As ilustrações do período descendem do desenho de humor e da pintura. Essas duas referências logo se combinam, sendo operadas por exímios e ecléticos ilustradores-designers, que constituem a primeira geração de profissionais nascidos no país. Dentre eles, há dois perfis razoavelmente distintos: de um lado, estão aqueles que atuam regularmente nas publicações de cunho comercial, destinadas a plateias numerosas e

diversificadas, mais próximos às referências do desenho de humor e da pintura realista; de outro, estão aqueles envolvidos em experimentações de linguagem, com atuação mais episódica; no mais das vezes, são artistas participantes dos circuitos da cultura erudita, ocupados com as questões propostas pelo modernismo e sintonizados com as vanguardas internacionais. O elo de linguagem comum aos dois grupos é a capacidade de pensar a ilustração não apenas como imagem autônoma, mas como estruturadora do campo gráfico e já concebida de maneira integrada ao texto.

3) **Terceiro período. De meados do século XX aos anos 1980: a era da fotografia.** Em meados do século XX, a hegemonia da ilustração começa gradualmente a declinar e a ceder lugar à fotografia, em particular nas mídias de ampla difusão. A reprodução de imagens fotográficas havia dado os primeiros passos no final do século XIX. A chegada do offset nos anos 1920 representa um impulso decisivo em sua expansão. Após a Segunda Guerra Mundial, e ao longo das décadas seguintes, ela se torna protagonista da linguagem gráfica e se consolida como sistema hegemônico de imagens impressas. Cabe destacar dois dentre os múltiplos fatores envolvidos nesse processo. Em primeiro lugar está o entendimento do registro fotográfico como imagem fiel da realidade; a fotografia satisfaz assim a demanda do público por doses sempre crescentes de realismo. O segundo aspecto diz respeito ao avanço tecnológico; revistas e jornais sentem-se obrigados a colocar a informação fotográfica em primeiro plano, sob pena de parecerem antiquados aos olhos de seus leitores. Nos anos 1950 e 1960, ocorre uma explosão criativa em várias frentes, da economia à cultura. Um dos marcos do período é o desembarque do design modernista no Brasil. Graças a um admirável elenco de profissionais, surgem as primeiras escolas difusoras de seu ideário, que seriam responsáveis por formar gerações de designers. Paralelamente à institucionalização do design modernista, outras correntes de pensamento gráfico seguem em plena atividade. Elas são compostas por profissionais formados diretamente na prática, ou por aqueles que atuam em atividades correlatas, como artistas visuais, publicitários e arquitetos. A produção global de design gráfico cresce e diversifica-se, tanto nas mídias de massa como no setor empresarial e no campo da cultura. O denominador comum a todas essas vertentes é a preferência pela imagem produzida pela mediação do equipamento fotográfico, em detrimento da ilustração autográfica.

4) **Quarto período. A partir dos anos 1990: a era digital.** A revolução digital gestada na década de 1980 dissemina-se de fato nos anos 1990. No território do design gráfico,

seu impacto é imediato, tal a rapidez e a radicalidade das mudanças ocorridas sob o efeito do uso dos computadores pessoais. Numa avaliação panorâmica, pode-se dizer que uma das consequências dessas mudanças é que o designer tende a passar de produtor de imagens a operador de imagens; nesse cenário, as empresas conhecidas como “bancos de fotografias” tornam-se presença constante no cotidiano profissional. Outra consequência da disseminação dos softwares gráficos, em particular do Photoshop, é a transição da fotografia para a pós-fotografia – a imagem fotográfica manipulada digitalmente. Na verdade, a pós-fotografia representa a continuidade da hegemonia fotográfica, que agora aparece mesclada à ilustração e aos textos tratados como desenhos. Numa outra frente desse mesmo processo, a matéria de que é feito o design gráfico contamina-se com a linguagem das mídias eletrônicas. O ritmo frenético dos videoclipes acentua a tendência, que já vinha da década anterior, de apostar em uma sintaxe baseada na profusão de elementos e na complexidade, configurando uma vertente que se tornou conhecida como “desconstrução”. A partir desse ponto, é o século XXI que passa a contar a história.