

## *O papel do projeto gráfico na construção narrativa de livros de literatura infantil contemporâneos*

Marta Passos Pinheiro<sup>1</sup>

Jéssica Mariana Andrade Tolentino<sup>2</sup>

UMA RÁPIDA VISITA A UMA LIVRARIA OU BIBLIOTECA nos permite constatar a multiplicidade material deste objeto a que chamamos de livro. A variedade de formatos, cores, materiais, modos de produção, circulação e leitura nos faz questionar: que coisa é o livro? A questão, de aparente simplicidade, já se impôs a muitos pensadores ao longo da história da escrita e da leitura, sem, no entanto, alcançar um ponto final.

Segundo o historiador francês Roger Chartier<sup>3</sup>, pergunta semelhante apareceu, em 1796, na obra *A metafísica dos costumes*, de Immanuel Kant. Ao denunciar a pirataria de livros na Alemanha, o filósofo constatou a natureza dual desse objeto: uma de ordem discursiva, moral, e outra de ordem material. A consciência dessas duas dimensões, que implica inclusive nas noções modernas de direito autoral, reaparece, séculos depois, nas reflexões teóricas do ilustrador e designer Odilon Moraes.

Com uma imagem bastante poética, Moraes (2008) retoma a discussão da dupla natureza do livro, dividindo-o em uma instância de ordem material (corpo) e uma de ordem metafísica (alma), referente nesse caso a seu conteúdo –, instâncias essas que se ligam e se modificam dialeticamente:

o objeto chamado livro tem um corpo, isto é, forma, tamanho, cor, tato, cheiro (por que não?) etc, que é como ele se apresenta para nós, aos nossos sentidos. Mas ele também vai ser lido. Seu conteúdo, o qual chamei de alma, vai ser revelado à medida que percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe imaginar<sup>4</sup>.

Retomando a noção kantiana, Chartier faz uma diferenciação entre os procedimentos de produção de textos e os de produção de livros. Segundo ele, autores não escrevem livros, “eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados”<sup>5</sup>. Stoddard ainda destaca que os livros “são fabricados por copistas e outros

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Belo Horizonte (Cefet-MG).

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos da Linguagem do Centro Federal de Educação Tecnológica de Belo Horizonte (Cefet-MG).

<sup>3</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: UNESP, 2014, p. 31.

<sup>4</sup> MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008, p. 49.

<sup>5</sup> CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999, p. 17.

artífices, por operários e outros técnicos, por prensas e outras máquinas”<sup>6</sup>. A produção de livros não estaria ligada, portanto, à instância de autoria textual, mas ao conjunto de profissionais e procedimentos responsáveis por dar ao texto uma concreção material e por torná-lo público.

Essas observações nos chamam a atenção para a materialidade dos textos, para as formas que esses assumem ao se concretizarem fisicamente. Eles não podem ser concebidos de forma isolada, uma vez que “não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir).”<sup>7</sup>

Da escolha do original à distribuição do produto pronto, há uma gama de operações e profissionais que, agenciados por um editor, atuam no sentido de transformar um texto em objeto cultural comerciável. Dentre essas operações, destacamos as referentes ao campo do *design* gráfico. Nesse campo, são estudados os elementos que fazem parte da composição de uma publicação impressa, como o tipo de papel, o tipo de letra, o tamanho e as relações de proporção e posicionamento dos textos e imagens na página<sup>8</sup>. Para Hendel, as escolhas desses elementos, realizadas por um designer, contribuem para a definição do “assunto do livro”<sup>9</sup>.

Em se tratando do livro de literatura infantil contemporâneo, podemos partir da observação inicial de Chartier para afirmar algo semelhante sobre um importante autor desse tipo de produção: o ilustrador. É possível dizer que o ilustrador não ilustra livros. Ele compõe, com sua arte, textos visuais que, em diálogo com o texto escrito, vêm construindo narrativas e poemas da produção literária para crianças.

Contudo, essas produções só se realizam, antes mesmo de se tornarem livros, com o trabalho de um profissional que costura as duas linguagens, a escrita e a visual, sendo que sua linha, seus pontos, seu traçado também constroem significação para as obras. Esse profissional é o designer, que, em muitas obras contemporâneas, é o próprio ilustrador e/ou escritor. Esse acúmulo de funções vem de certa forma contribuindo para o êxito das produções literárias, já que o diálogo entre as três artes citadas é fundamental para seu sucesso. Sendo assim, podemos considerar o trabalho do designer como uma terceira linguagem que integra muitos livros infantis contemporâneos, o que os torna caracterizados por um tripé formado por texto escrito, texto visual e projeto gráfico, como vem sendo destacado por pesquisadores desse campo de estudo.

Partindo da importância do projeto gráfico, do qual fazem parte as ilustrações, nos livros de literatura infantil contemporâneos, iniciamos uma investigação sobre seu papel para a construção de significação desse tipo de produção. Seleccionamos, para análise, dois livros premiados por duas importantes instituições legitimadoras da produção para crianças e jovens: a Câmara Brasileira do Livro<sup>10</sup> (CBL), com o prêmio Jabuti, e a Fundação Nacional do Livro

---

<sup>6</sup> STODDARD, Roger E. “Morphology and the book from an American perspective”, *Printing History*, 17, 1987, p. 2-14, *apud* CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999, p. 17.

<sup>7</sup> CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999, p. 17.

<sup>8</sup> NASCIMENTO, Luiz Augusto. *O design do livro didático de alfabetização: tipografia e legibilidade*. Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2015, p. 24.

<sup>9</sup> HENDEL, Richard. *O design do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 11.

<sup>10</sup> A CBL, que completou 70 anos em 2016, é uma “entidade de classe”, formada por editores, distribuidores e livreiros. O Prêmio Jabuti foi criado em 1958, sendo concebido e veiculado pela CBL como “o mais tradicional e consagrado prêmio do livro no Brasil.” Informações retiradas da página da instituição. Disponível em: <<http://cbl.org.br/a-cbl/a-associacao> e <https://www.premiojabuti.com.br>>. Acesso em: 20 fev. 2019. Destaca-se que, em 2018, essa instituição apresentou mudanças substanciais no Prêmio Jabuti,

Infantil e Juvenil<sup>11</sup> (FNLIJ), com o prêmio O Melhor para Criança. Trata-se das obras *Visita à baleia*, com texto escrito de Paulo Venturelli, ilustrações de Nelson Cruz e projeto gráfico de Daniel Cabral; e *Inês*, com texto escrito de Roger Mello, ilustrações de Mariana Massarani e projeto gráfico de autoria não informada no livro<sup>12</sup>. Vale destacar que *Visita à baleia*, em 2013, recebeu o prêmio Jabuti (segundo lugar) na categoria Infantil e dois prêmios da FNLIJ, o melhor nas categorias Criança e Ilustração *Hors-Concours*. *Inês* recebeu, em 2016, o prêmio Jabuti (primeiro lugar) na categoria Infantil e dois prêmios da FNLIJ, o melhor nas categorias Criança *Hors-Concours* e Projeto Editorial. Sendo assim, os dois livros selecionados para análise neste artigo foram premiados por duas importantes instituições legitimadoras da literatura infantil, em mais de uma categoria.

Como referencial teórico, para este trabalho, priorizamos os estudos sobre ilustração e projeto gráfico de livros infantis - Nikolajeva e Scott (2011), Moraes (2008), Linden (2011) e Ramos (2013). Apresentamos uma breve reflexão sobre a importância do projeto gráfico para a literatura infantil contemporânea e, em seguida, a análise de alguns elementos do projeto gráfico dos livros e da relação entre texto escrito, ilustração e *design*, seguindo a seguinte ordem: 1- Capa e quarta capa; 2- Formato do livro e tipo de papel; 3- *Layout*, a forma como o texto escrito e o visual são apresentados na página, o que inclui uma série de elementos e de relações entre eles: tipo e tamanho de letra, espaço entre linhas e mancha gráfica.

### *O projeto gráfico na literatura infantil contemporânea*

No Brasil, depois do *boom* da literatura infantil nas décadas de 1970 e 1980 e do aperfeiçoamento da indústria gráfica nesse período, nota-se um aumento da qualidade visual dos livros. Nesse contexto, destaca-se a produção contemporânea de livros de literatura infantil, que apresenta forte diálogo entre texto escrito, ilustração e criativos projetos gráficos.

Segundo a Associação dos Designers Gráficos do Brasil, o projeto gráfico de um livro envolve desde “o planejamento das características gráficas e visuais de uma publicação” até “o detalhamento de especificações para a produção gráfica, como formato, papel, processos de composição, impressão e acabamento<sup>13</sup>”. Portanto, trata-se de um elemento que define a

---

diminuindo consideravelmente o número de categorias (de 29 para 18), criando duas novas (Formação de novos leitores e Impressão) e premiando somente um vencedor por categoria. Entre as mudanças mais polêmicas estão a fusão das categorias Infantil e Juvenil e a premiação da Ilustração como categoria técnica, dentro do eixo Livro (juntamente com Projeto gráfico, Impressão e Capa).

<sup>11</sup> A FNLIJ, estabelecida na cidade do Rio de Janeiro, é a seção brasileira do *International Board on Books for Young People - IBBY*, e constitui-se como uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, de utilidade pública federal e estadual, de caráter técnico-educacional e cultural. Ela foi criada em 1968 e, em 1975, iniciou sua premiação anual dos livros infantis e juvenis publicados no Brasil, com o Prêmio FNLIJ - O Melhor para Criança. Atualmente, ela contempla 18 categorias, referentes à produção para crianças e jovens e obras, na categoria “Teórico”, que discutem aspectos dessa produção. Informações retiradas da página da instituição. Disponível em: <<http://www.fnlij.org.br/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

<sup>12</sup> Roger Mello teve grande participação no projeto gráfico da obra, conforme informação obtida em conversa com o autor, após palestra proferida por ele no Sétimo Seminário de Literatura Infantil e Juvenil e II Seminário Internacional de Literatura Infantil e Juvenil e Práticas de Mediação Literária, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2016.

<sup>13</sup> ADG. Associação dos Designers Gráficos do Brasil. *ABC da ADG – glossário de temas e verbetes utilizados em design gráfico*. São Paulo: ADG, 2012, p. 162.

materialidade do impresso. Um livro pode não possuir texto escrito ou ilustrações, mas jamais deixará de apresentar um projeto gráfico.

A fim de explicar a importância desse elemento, Moraes (2008) traça um paralelo entre os trabalhos realizados pelos designers gráficos e pelos arquitetos. Ele explica que um projeto arquitetônico engloba tanto uma ideia de casa quanto uma ideia de morar nesse ambiente particular. De forma análoga, o projeto gráfico de um livro apresenta também uma proposta de leitura, que ganha vida a partir da escolha de sua composição:

o projeto gráfico de um livro propõe seus espaços, compostos por textos e imagens, e constrói um ambiente a ser percorrido. No passar das páginas, o projeto gráfico nos indica uma ideia de *ler*, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar cada página, de um balanço entre texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa<sup>14</sup>.

Como podemos observar, o conteúdo está diretamente relacionado à leitura, dependendo da construção do sujeito que lê. Caminhos de leitura são propostos, cabendo ao leitor imaginá-los, percorrer o texto e construir significados. A partir do momento em que o sujeito leitor assume essa posição ativa, de construção de significados, de coautor do texto, o corpo do livro, sua parte material, assim denominada por Moraes, ganha vida, tornando-se mais um elemento a ser lido.

O livro, como proposta de leitura, apresenta, assim, protocolos que podem ou não serem seguidos. Graça Ramos ressalta que:

As diferentes formas com que as palavras, as imagens e o design interagem para dar sentido ao narrado no livro infantil contemporâneo levaram teóricos a afirmar que essa dinâmica “multimodal” é peculiar, exclusiva da literatura infantil, não tendo equivalente na literatura adulta.<sup>15</sup>

Sendo assim, observa-se que, para caracterizar a literatura infantil contemporânea, devemos acrescentar mais um elemento à antiga dupla “texto escrito e ilustração”: o projeto gráfico, o *design* da obra.

### *A construção narrativa de *Visita à baleia*: o destaque da ilustração*

Como já informamos, a obra *Visita à baleia* apresenta texto escrito de Paulo Venturelli, ilustrações de Nelson Cruz e projeto gráfico de Daniel Cabral. A narrativa, contada em primeira pessoa pelo protagonista, César, apresenta como história central a visita inusitada que o narrador faz, juntamente com seu pai e irmão caçula, a uma baleia, exposta no pátio do salão paroquial, sob uma lona, no centro da cidade sem mar em que eles viviam.

O formato do livro, paisagem, retangular horizontal (26cm x 18cm<sup>16</sup>), potencializa o impacto das ilustrações nos leitores. Sendo assim, acreditamos que ele foi pensado em função das

---

<sup>14</sup> MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008, p. 49-50.

<sup>15</sup> ARIZPE; STYLES, 2003, p. 21, *apud* RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis*: caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 83.

<sup>16</sup> Utilizamos como referência o que é proposto por Hendel: “o primeiro número é a largura e o segundo, a altura”. HENDEL, Richard. *O design do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 35.

ilustrações e que pode ter sido sugerido pelo ilustrador, Nelson Cruz. Em geral, quando nos deparamos com um livro desse formato, nós o associamos à produção para crianças ou a um tipo de livro diferenciado que dê relevância a imagens.

A capa do livro apresenta os protagonistas, em uma bicicleta, percorrendo uma aparente colina verde acinzentada que, se observada de forma atenta, é revelada como sendo uma imensa baleia, o que pode ser constatado por um de seus olhos e pela nadadeira. A oposição entre o azul-celeste do céu e o verde-escuro acinzentado da baleia, na capa do livro, sintetiza o contraste entre luz e sombra presente na obra.

A imagem da capa antecipa a forma como a baleia foi visitada: o narrador-personagem anda por cima dela, que se encontra morta, exposta para visitação. Sendo assim, observamos na capa a rela o de colabora o<sup>17</sup> entre o título da obra e a ilustra o, pois a palavra “baleia” contribui para que o leitor preste mais aten o na ilustra o e levante suas hipóteses de leitura sobre a narrativa contada. Essa imagem repete, em parte (de forma ampliada), uma ilustra o interna do livro, a qual analisaremos mais adiante.

Os nomes dos autores<sup>18</sup> (escritor e ilustrador) são dispostos em curva, ao lado esquerdo do título, remetendo o leitor ao movimento das ondas do mar. Chamamos a aten o para o tamanho da letra com que esses nomes foram diagramados. O nome do ilustrador ligeiramente menor que o do escritor evidencia uma certa ordem hierárquica de importância, o que nos leva a refletir sobre o lugar ainda inferior que o ilustrador ocupa no mercado editorial. A premia o da Ilustra o como categoria técnica pela Câmara Brasileira do Livro, no prêmio Jabuti, questão já abordada neste trabalho, reflete essa desconsidera o com o ilustrador e um profundo desconhecimento dessa importante linguagem que vem integrando os livros infantis.

A história   ambientada em uma cidade pequena, do interior, em um tempo passado, o que pode ser identificado pelas roupas das personagens e pelos carros que circulam na rua. A cidade também apresenta uma zona rural, não asfaltada, distante do centro, onde vivem o narrador e sua família. Essas informa es são veiculadas primeiramente, e principalmente, pelas ilustra es. Apenas na página 22, o narrador-personagem informa o nome da cidade onde vive: Brusque, uma cidade que “ficava longe do mar”<sup>19</sup>. Esse nome pode ser associado ao da cidade de Brusque, no interior de Santa Catarina, por um leitor que a conheça.

Mesmo não sendo um livro ilustrado<sup>20</sup>, no sentido como esse termo vem sendo compreendido por muitos pesquisadores, a obra se destaca por suas ilustra es, as quais, em nosso ponto de vista, iniciam a narrativa logo após a folha de rosto: trata-se de uma constru o de lona, parecida com um circo, com listras azuis e verde-escuras acinzentadas. O fundo branco do papel faz com que a ilustra o ganhe destaque, que   acentuado pela cor verde-musgo acinzentada encontrada na página da esquerda, a mesma cor e textura presentes na baleia pintada na capa. Essa ilustra o traz uma informa o importante para o leitor, mesmo que ainda não seja compreendida por ele: esse   o espaço onde a baleia   exposta para visita o. Sendo assim, essa imagem que inaugura a história, segundo nossa interpreta o, antecipa, de certa forma, parte da resposta para o mistério que conduz a narrativa: onde estaria a baleia, se não existe mar na cidade

<sup>17</sup> Linden (2011, p. 121) prefere o termo “colabora o” a “complementaridade”, pois o primeiro lhe parece expressar a ideia de que textos e imagens trabalham em conjunto em vista de um sentido comum.

<sup>18</sup> Consideramos nesta obra a autoria do ilustrador.

<sup>19</sup> VENTURELLI, Paulo. *Visita   baleia*. Ilustra es Nelson Cruz. Curitiba: Positivo, 2012, p. 22.

<sup>20</sup> Esse tipo de livro vem sendo caracterizado por apresentar uma grande intera o entre palavra e imagem, sendo estas fundamentais para a compreensão da narrativa. São denominados *picturebooks* nos países de língua inglesa e “livro-álbum” nos países de tradi o hisp nica, como destaca RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 83.

na qual as personagens vivem? Essa questão também está presente na quarta capa<sup>21</sup> e é feita, na parte inicial da história, pela mãe do narrador-personagem, logo após seu pai ter convidado a família para o inusitado passeio: a visita à baleia.

Na parte inicial da narrativa, encontramos, à esquerda, uma ilustração sangrada - que ocupa todo o espaço da página e invade os limites da página ao lado -, na qual são apresentadas as personagens principais da história, tendo como espaço narrativo a cozinha de uma casa, com direito a fogão à lenha e painéis pendurados na parede, o que nos remete a uma cidade do interior, ao meio rural ou a um tempo mais antigo. Esse tempo está representado também pelas roupas do pai: boina e colete.

Na página da direita, é importante destacar que a visualidade presente no texto escrito - formada pelo tipo e tamanho da letra e pela mancha gráfica ocupada por ele - não apresenta boa legibilidade. A letra, uma *Romano Garaldo* (provavelmente *Minion*), com corpo aproximadamente de 11,3 pontos (4 mm de altura), é menor, para efeito de comparação, que a *Times 12*. Já a mancha gráfica é formada por um bloco de texto largo e extenso, com muitos caracteres por linha, o que torna a leitura cansativa.

O homem que aparece na cena, o pai do protagonista, com o dedo indicador apontando para a página ao lado, convida não apenas sua família para sair de casa e ver a baleia, mas também o leitor, que, para isso, deve passar as páginas. Reproduzimos, a seguir, parte do texto escrito na página da direita:

Eu acabava de botar o ponto final nos deveres da escola, quando meu pai chegou com a notícia que eletrizou a família:

- Pessoal, tem uma baleia lá no centro da cidade.

Eu, meu irmão e minha mãe arregalamos os olhos até não mais poder. Cada qual engoliu em seco um caroço de abacate. Cada um sentiu o raio caindo bem no meio da testa. E mastigou o ar de tanta excitação:

- Uma baleiaaaaa!!! [...]

Impaciente, minha mãe balançou a cabeça, enquanto esfregava as mãos no avental. Solicitada a se arrumar, ela não teve muita conversa:

- Que baleia, o quê! Homem de Deus, tome tento! Será que ficou maluco? Na nossa cidade nem tem mar, como é que vai ter baleia por aí?<sup>22</sup>

As palavras da mãe na passagem acima expressam o grande mistério, já citado por nós, que passa a conduzir a narrativa: como uma baleia estaria exposta em uma cidade sem mar? O narrador, apesar de personagem da narrativa, mantém uma “visão de fora”<sup>23</sup> sobre essa questão, não antecipando nenhuma informação. Essa característica contribui para que o mistério seja mantido até o clímax da história.

Na obra, chama a atenção o contraste entre páginas luminosas e páginas sombrias. As páginas luminosas, com céu azul-celeste, bicicleta vermelha, roupas alaranjadas, carros coloridos, estão presentes, principalmente, na primeira parte da narrativa, como podemos observar na ilustração, em página dupla, que se segue: o pai, de bicicleta, indo com seus filhos, entre eles o narrador-personagem, para o centro da cidade ver a baleia.

<sup>21</sup> Nela constam, ainda, sobre um fundo verde musgo, informações a respeito do escritor e do ilustrador, assim como uma breve sinopse da história contada.

<sup>22</sup> VENTURELLI, Paulo. *Visita à baleia*. Ilustrações Nelson Cruz. Curitiba: Positivo, 2012, p. 9.

<sup>23</sup> Trata-se do narrador homodiegético definido por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1979), abordado por Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001).

O céu azul-celeste, o verde-claro da vegetação, o branco da estrada e de algumas casas refletem a luminosidade da cena. Observa-se ainda o contraste, presente também no decorrer da narrativa, entre as cores frias azul e verde e as quentes vermelha e laranja que, neste caso, estão na bicicleta, na boina do pai e na roupa do narrador-personagem. Enquanto a ilustração ocupa duas páginas, o texto escrito ocupa a da esquerda. Destaca-se que sua legibilidade é comprometida pelo baixo contraste entre o fundo azul-celeste e as letras brancas.

As cores frias e sombrias, com predomínio do verde-escuro acinzentado, prevalecem nas cenas em que as personagens visitam a baleia, entrando em uma construção coberta com uma lona, lembrando um circo: a imagem com a qual a narrativa é iniciada. Essa ilustração é a primeira de uma sequência de imagens escuras, caracterizadas pelo contraste entre luz e sombra. A luz está presente nas personagens e no caminho a ser seguido na visitação. Destaca-se, nesta página dupla, uma falta de integração entre texto escrito e ilustração. A maior parte do que consta no bloco de texto refere-se a um acontecimento já narrado, o que compromete a relação entre texto escrito e visual. Isso nos revela uma provável falta de diálogo entre os autores (escritor e ilustrador) e o designer.

A forma como as personagens visitaram a baleia, andando por cima de seu cadáver, torna-se ainda mais esquisita pelo fato de eles não conseguirem distinguir nem a cabeça nem o rabo do animal, como destacado na passagem que transcrevemos a seguir:

Então entendi: estávamos passando por cima da baleia e, nela, nada se movia. Imensa corcova, como coxilha deslocada, oferecia sua pele sem brilho, com certas manchas esbranquiçadas aqui e ali. Acho que alguma gaiivota fez cocô, jogaram água na intenção de limpeza, e a coisa ficou escorrida. Onde estava a cabeça, o rabo? Olhei para um lado e outro. Tudo era igual<sup>24</sup>

No entanto, existe uma importante diferença entre as duas cenas: a “vívuda” pelo narrador-personagem e a “lembrada”, recontada posteriormente por ele em uma redação. As ilustrações que fazem parte dessa passagem contam uma história diferente, com direito até a beijo na boca da baleia, em diálogo com o que é escrito pelo narrador-personagem em sua redação escolar. A linguagem dessa redação, repleta de frases curtas e com muitas marcas de oralidade - compatível com o texto escrito por uma criança -, evidencia ainda uma importante diferença discursiva dentro da narrativa: o discurso do narrador-personagem enquanto sujeito da enunciação e enquanto personagem da história narrada.

Enquanto sujeito da enunciação, trata-se de um homem adulto contando episódios de sua infância. Sendo assim, há uma distância considerável entre o tempo da enunciação e o do enunciado, “o produto, o resultado da enunciação”, como definem Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira<sup>25</sup>. O narrador, enquanto personagem da história narrada, é uma criança que relata na redação escolar a mesma visita à baleia contada pelo “narrador adulto”, porém sob outro ponto de vista. Citamos como exemplo a passagem inicial da redação:

Ontem era de tarde. Meu Pai chegou e disse:  
-Vamos visitar a Baleia.  
Minha Mãe falou:  
- Ih, deixa de bobagem.

<sup>24</sup> VENTURELLI, Paulo. *Visita à baleia*. Ilustrações Nelson Cruz. Curitiba: Positivo, 2012, p. 37, grifos nossos.

<sup>25</sup> SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1.

Eu fiquei feliz. Meu Irmão soltou um pum.  
Aí ela pegou e botou na gente a roupa de domingo.<sup>26</sup>

Essa passagem é acompanhada por uma ilustração que, em parte, é reproduzida na capa do livro, como já destacamos. Não apenas a ilustração, mas também o título do livro foram retirados dessa passagem da narrativa que apresenta a palavra “visita”. Observa-se que, na página da direita, o caminho por onde as personagens passam, que se assemelha a uma colina, aparece como continuação do chão da sala de aula onde se encontra o narrador-personagem, na página à esquerda. Sendo assim, o conjunto de páginas apresenta uma unidade.

A página da esquerda expressa o sentimento de opressão, caracterizado na ilustração pela oposição entre as figuras do narrador-personagem, o aluno, e da professora. O primeiro é apresentado de cabeça baixa, curvado, na carteira escolar, em um plano ligeiramente inferior. A professora, com varinha na mão e cabeça levantada, em um plano ligeiramente superior, expressa sua autoridade ao mandar que os alunos escrevam uma composição sobre “uma árvore frutífera”<sup>27</sup>. Como já adiantamos, o narrador-personagem não obedece à professora, preferindo reconstruir o passeio que ele, seu pai e irmão fizeram no dia anterior, a “visita à Baleia”.

A oposição entre a primeira narrativa e a segunda, a redação escolar, contada dentro da primeira, enfatiza o desejo do protagonista de ver de fato a baleia e não apenas um amontoado de carne disforme. Na redação escolar, a baleia, apesar de empalhada, conversa com o menino, que ganha até um beijo na boca.

– Ei, menino. Não quer ir buscar um copo de água pra mim? Ser baleia empalhada é tão chato. Porque a gente fica muito seca. E nunca que pode sair daqui.

Dei um pulo lá no Café Pigalle e trouxe a água que ela queria. Ela bebeu bem devagarinho. Depois me deu um beijo na boca. Juro por Deus. Na boca.

Foi a tarde mais feliz da minha vida. Em casa subi na goiabeira. A goiabeira é uma árvore frutífera<sup>28</sup>.

Observa-se que, de forma marota, no final de sua composição, o menino faz referência ao tema da redação exigido: “árvore frutífera”. Destaca-se que a cena do beijo, romântica e onírica - representando a “visita” desejada pelo protagonista -, foi contada também pela ilustração, que reina sozinha na página.

A narrativa é finalizada com uma belíssima ilustração em página dupla, marcada pelo contraste entre luz e sombra, e relata a reação do pai diante da reclamação da professora, contada pela mãe. Além de ficar do lado do filho, ele afaça seus cabelos.

Era o primeiro cafuné que eu ganhava depois de grande. Peguei na mão do meu pai. Mão grande, grossa, áspera. A mão do meu pai que, naquele dia, amei sobre todas as coisas. Aquela mão, grande como baleia, mas baleia viva. Grande feito árvore frutífera<sup>29</sup>.

A ilustração que acompanha essa passagem dialoga com o que é contado pelo menino, mostrando um pai em grandes proporções, com longos braços, lembrando galhos de árvore, e as

<sup>26</sup> VENTURELLI, Paulo. *Visita à baleia*. Ilustrações Nelson Cruz. Curitiba: Positivo, 2012, p. 51.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 59.



crianças como seus frutos, seguros e acolhidos por suas mãos protetoras. Os detalhes da ilustração não são contados pelo texto escrito: o filho adormecido na mão do pai, segurando seu dedo, como fazem os bebês. Podemos observar, assim, que as duas linguagens citadas estão dispostas uma ao lado da outra, em uma espécie de “colagem”. O modo como se estabelece o diálogo entre essas linguagens nos leva a crer que o livro foi produzido “de forma tradicional”, ou seja, provavelmente o ilustrador foi convidado após a produção do texto escrito e o designer, por sua vez, deve ter iniciado seu trabalho de juntar as duas linguagens após a produção de ambas. O fato de denominarmos essa forma de produção editorial como “tradicional” não desmerece o resultado do produto, desde que haja um diálogo entre todos os responsáveis pela concepção e produção do livro. Um importante regente dessa “orquestra” certamente é o editor, que deve garantir a realização desse diálogo.

Na orelha do livro, Nelson Cruz afirma que *Visita à baleia* lhe concedeu “o dom da invisibilidade”. Envolvido pela “maneira de narrar a história, como uma ‘conversa ao pé do fogão’”, ele teria se tornado um observador invisível, sem segredos, querendo apenas “contar uma história”: “Numa inversão, os personagens tornaram-se vivos e eu, invisível, acompanhei cena por cena até o desfecho e a lágrima final, que me trouxe de volta à realidade”. Certamente as personagens ganharam vida com as ilustrações de Nelson, cuja invisibilidade pode ser questionada pelas premiações que o livro obteve.

### *A construção narrativa de Inês*

O livro *Inês* foi publicado em 2015 pela editora Companhia das Letrinhas. Além de vencer o Prêmio FNLIJ 2016 na categoria Criança *Hors-Concours* e o Jabuti na categoria Infantil, como mencionado anteriormente, a obra ganhou também o prestigiado selo *White Ravens*, concedido anualmente pela *International Youth Library* (Alemanha).

Misturando realidade e ficção, o livro de autoria de Roger Mello (texto escrito) e Mariana Massarani (texto visual) conta a história do romance proibido entre Inês de Castro e Pedro I, príncipe de Portugal. A obra é narrada pela filha do casal, a menina Beatriz, que conta a partir de uma perspectiva onisciente. Pela relação de interdependência entre texto escrito e ilustrações, *Inês* pode ser caracterizado como um livro ilustrado.

De tom vermelho vivo, a capa possui ilustrações que se assemelham aos desenhos de uma criança. Os traços finos, feitos a lápis, nos revelam uma grande fila, que não sabemos onde começa, nem para onde vai. Há nela pessoas de todo tipo: membros da realeza e da plebe, cavaleiros, clérigos, bobos da corte, mulheres carregando bacias na cabeça e outras com baldes ou cestos nas mãos, grávidas, crianças de colo e até alguns animais. Pelas roupas das personagens, inferimos que se trata de um tempo distante.

A cena, como saberemos mais adiante, retrata um importante momento da narrativa, embora a ilustração não se repita no miolo do livro. Ainda que, de alguma forma, antecipe um episódio dramático do enredo, a ilustração da capa não enfraquece o impacto da narrativa que será contada nem diminui a expectativa do leitor, pelo contrário. Mais que respostas, a capa nos deixa inúmeras inquietações: quem são essas pessoas? Por que estão em fila? De onde vêm e para onde vão?

Essa inquietação é reforçada pelo título nominal. Grafada com a mesma técnica das ilustrações, a palavra “Inês” se interpõe à fila e nos traz mais uma questão: quem é Inês?

Nikolajeva e Scott<sup>30</sup> explicam que esse tipo de título, tradicional na literatura infantil, é usado como um “dispositivo narrativo didático”, indicando ao leitor informações diretas sobre seu conteúdo. Entretanto, nesse caso, o uso do nome apenas nos indica que há uma personagem chamada Inês na história, possivelmente a protagonista. Mas a sua identidade permanece indeterminada, já que na capa não há indício de quem seja.

Além da ilustração e do título, há ainda na capa o selo da editora e a indicação de autoria. Sobre esse aspecto, vale destacar que não há identificação de autoria do texto escrito nem da ilustração, o que revela um equilíbrio entre as duas instâncias e a integração das linguagens. Podemos supor que ambos os textos foram feitos em conjunto ou, a partir de nosso repertório prévio, que o primeiro nome pertence ao escritor e o segundo à ilustradora. Não há qualquer menção ao designer responsável, seja na capa ou na página de créditos no interior do livro.

A quarta capa segue o mesmo *layout*. Repete-se o fundo vermelho, e as ilustrações são semelhantes às da capa. A fila, desta vez, é interrompida por um breve texto assinado por Lilia Moritz Schwarcz, trecho de sua resenha que aparece integralmente como posfácio do livro. Esse tipo de paratexto é bastante frequente, não só nos livros ilustrados, mas em livros de literatura em geral. Usado como estratégia comercial, o texto de Schwarcz reforça a natureza poética da obra, dirigindo-se, sobretudo, ao público adulto.

Ao mencionar a expressão “Inês é morta”, Schwarcz adianta ao leitor que o livro tratará de explicá-la. Ao mesmo tempo, acaba por anunciar a morte da personagem. Podemos supor que esse elemento quebra, em parte, o impacto do enredo, já que é comum lermos a quarta capa antes de adentrar a história. No entanto, é possível questionar se o percurso de leitura de uma criança segue esse mesmo padrão.

O formato retangular horizontal (27,5 x 20,5cm) faz com que, ao abrir o livro, o leitor tenha uma visão “panorâmica” da folha de guarda. Acerca do formato horizontal, Sophie Van der Linden<sup>31</sup> afirma que este “permite uma organização plana das imagens” e favorece a expressão do espaço e do movimento. Ainda que as imagens não sangrem de uma página a outra, a semelhança do conteúdo da ilustração e a homogeneidade da cor, bem como a própria abertura das páginas, criam uma ilusão de continuidade, como se se tratasse de uma cena única.

Como em um palco de teatro ou em uma tela de cinema, assistimos novamente à multidão em forma de fila. Com uma diferença: desta vez, o seu destino é revelado. Do lado direito, no canto inferior, descobrimos que a fila chega a um trono, onde está sentada uma mulher de rosto cadavérico e coroa na cabeça. Os súditos cumprimentam a sua rainha. Parte do mistério provocado pelas ilustrações presentes na capa é revelado, no entanto, algumas perguntas ainda permanecem sem respostas. Nesse sentido, ainda é possível dizer que não há quebra da expectativa do leitor.

Nas páginas seguintes há uma mudança radical na cor. O vermelho vivo dá lugar a um tom marrom, fechado. À direita, a falsa folha de rosto indica o nome do livro. Ao passar a página novamente, mais uma mudança. Enquanto a página da direita exibe a folha de rosto (frontispício) no mesmo tom de marrom, à esquerda temos uma ilustração. O fundo claro, quase branco, cria um contraste com a página ao lado, dando maior evidência e dramaticidade para a imagem. Nela, podemos visualizar uma menina que leva no colo um bebê e, atrás deles, cinco figuras cobertas de preto. Todos têm os olhos fechados, incluindo as duas crianças. A languidez das personagens ao

---

<sup>30</sup> NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 307.

<sup>31</sup> LINDEN, Sophie van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 53.

fundo (em oposição à pequenez das crianças) e seus semblantes parecem reforçar a distância entre elas. A imagem pode ainda nos remeter ao luto.

A opção por intercalar as páginas de rosto e falso rosto com essa ilustração (que não reaparece no livro) cria um destaque para a imagem e reforça a atmosfera de suspense e mistério. Até agora, muitas personagens foram apresentadas, mas ainda não sabemos ao certo se alguma delas é Inês.

No verso do rosto, encontra-se a página de créditos e, na sequência, a dedicatória. Uma observação importante a fazer é que a página de créditos (que retoma o tom de marrom anterior) tem sua legibilidade prejudicada. A tipografia na cor preta e em tamanho pequeno (comum a esse tipo de página) não cria grande contraste com a cor de fundo, dificultando a leitura. Além disso, não há informações sobre o designer, tampouco sobre o editor responsável pela edição. Tais características podem ser interpretadas como um indício de como o mercado editorial lida com essas informações e profissionais.

Sobre a materialidade do livro, destaca-se a escolha do papel, que é bastante significativa. De gramatura alta, possivelmente 150g/m<sup>2</sup>, o papel espesso torna o livro mais resistente ao manuseio. Além disso, tem efeito semelhante à capa dura: acrescenta à obra valor de capital simbólico. Enquanto a maioria dos livros ilustrados é feita com papel *couché* brilhante (além de mais macio ao toque, confere às cenas um ar de espetáculo), *Inês* é produzido com papel *offset* fosco. Essa escolha dá singeleza à obra e dialoga com a natureza da narrativa: não se trata de um espetáculo, mas das memórias de uma criança.

Prosseguindo à leitura, chegamos finalmente às primeiras páginas da narrativa. De imediato, visualizamos que a diagramação é feita por dissociação, conforme a categorização criada por Linden<sup>32</sup>. Nesse tipo de *layout*, há uma divisão entre textos verbal e imagético e o leitor passa da observação de um a outro sucessivamente. Para Linden, a dissociação cria um ritmo de leitura mais vagaroso, o que, na nossa avaliação, é bastante adequado à natureza do livro em questão.

A dobra central (chamada de “espinha” no jargão editorial) demarca a divisão entre texto e ilustração. A diferença de cores cria um contraste entre as duas páginas e reforça essa divisão. Além disso, a presença de desenhos na página da esquerda cria um emolduramento do texto verbal, delimitando o seu espaço e, ao mesmo tempo, conferindo-lhe plasticidade. Esse tipo de ornamento nos remete aos manuscritos medievais, nos quais a presença de iluminuras era frequente. Outra característica de alusão a esses objetos é a presença de capitular (letra maiúscula inicial maior que as demais).

Tais elementos, em conjunto com a caracterização das personagens, podem ainda sugerir uma proximidade com os contos tradicionais. A frase “Eu ainda não era uma vez” deixa clara essa alusão. Ao mesmo tempo, o uso do advérbio de negação cria um deslocamento, como se nos lembrasse de que a história que temos em mãos não é um conto de fadas e não tem compromisso com o final feliz.

A tipografia utilizada no texto é a Bodoni. De acordo com Lupton<sup>33</sup>, essa família tipográfica foi criada no final do século XIX pelo tipógrafo Giambattista Bodoni. Considerada uma fonte moderna, a Bodoni rompe com a tradição caligráfica ao criar tipos inorgânicos, caracterizados pelo contraste entre traços grossos e finos. O uso de uma fonte moderna revela

---

<sup>32</sup> LINDEN, Sophie van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 68.

<sup>33</sup> LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 13.

uma quebra com o medievalismo evocado pelas iluminuras e pelos demais elementos já mencionados.

Cria-se, assim, um movimento de aproximação e distanciamento com a era medieval. Considerando que a história original de Inês de Castro e Pedro I se passa durante esse período histórico (século XIV), percebe-se que há nesse movimento uma intenção estética. Ao mesmo tempo em que respeitam os dados do passado, os autores tomam a liberdade de subvertê-los. Com esse artifício, retiram da narrativa o compromisso com o factual e distanciam a obra do caráter informativo.

Há mesmo certo encantamento na história contada por Beatriz, um jeito lírico de narrar que nada tem de informativo. Ainda que referências históricas e geográficas apareçam na história, elas não adquirem teor didático, uma vez que são retratadas por ambas as linguagens (verbal e visual) de maneira sensível e humorada. Ao brincar com as expectativas do leitor, escritor e ilustradora conseguem romper com o tom melancólico da história original, criando, assim, uma narrativa inesperadamente leve.

À medida que vamos adentrando a narrativa, conseguimos perceber a importância dos aspectos visuais para sua construção. Não à toa, no passar de páginas vemos o *layout* se transformar: se na primeira página dupla texto verbal e imagem são completamente dissociados, aos poucos as ilustrações vão ocupando mais espaço, “invadindo” a zona verbal. A ausência de bordas ou linhas de delimitação revela a intenção associativa do *layout*.

Com a mudança no *layout*, o texto escrito passa a ocupar majoritariamente a página da direita. Esta é considerada, no ocidente, uma página nobre, já que é a primeira em que o olhar se detém ao abrimos o livro<sup>34</sup>. Ao longo da obra, essa disposição vai se alternando, indicando, assim, um equilíbrio entre ambas as linguagens.

Outro aspecto a ser destacado é o encadeamento narrativo da obra. A progressão dos acontecimentos obedece às divagações da menina Beatriz, que começa a história pelo encontro dos seus pais (antes mesmo de seu nascimento). O tempo da memória, difuso e lacunar, também é potencializado pela maneira como a diagramação é construída. Linden<sup>35</sup> explica que, ao produzir livros ilustrados, os designers procuram fazer coincidir o tempo real de leitura e o tempo fictício. Um dos artifícios para alcançar esse objetivo está na montagem das páginas, que se faz visível no ato de folhear o livro.

Em *Inês*, seus criadores parecem fazer questão de usar o espaço aberto do livro como um suporte expressivo em si. Assim, o encadeamento das páginas é feito por contiguidade, não por continuidade ou sucessão. Cada dupla de páginas sobrepõe a anterior, apresentando uma nova configuração visual do universo narrativo. Esse recurso faz com que a leitura se torne menos dinâmica, aproximando-se do tempo narrativo, além de ressaltar a natureza lacunar da história contada.

As ilustrações de Mariana Massarani também parecem reforçar as lacunas da narrativa. Na maioria das páginas, as personagens são retratadas de lado, por isso, quase nunca vemos seus rostos em posição frontal. Essa caracterização sugere que há mais na história do que o leitor vê: outros lados, outras perspectivas, outras verdades que o olhar infantil de Beatriz não pode ou não consegue revelar.

Se, até então, as cenas eram retratadas como em um quadro, no momento da morte de Inês esse padrão é deslocado. Ao excluir qualquer elemento de alusão ao emolduramento e, em

---

<sup>34</sup> LINDEN, Sophie van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 68.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 116.

seu lugar, exibir uma imagem que sangra as margens do livro, a obra aproxima-se da tela de cinema. Assim define o cineasta André Bazin:

Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico pode às vezes sugerir, a moldura da imagem, e sim um esconderijo que pode revelar apenas parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga.<sup>36</sup>

A imagem na tela estende-se para além desta, assim como as imagens vazadas nos livros ilustrados. Para Linden<sup>37</sup>, tal recurso confere à cena um ar de “espetacularização” – efeito esse que é intensificado em *Inês* pelo uso da cor vermelha em toda a extensão da página dupla. A disposição da imagem desloca o nosso olhar para o que está fora, o que não se vê. Quem são os conselheiros que mataram Inês? Por que suas faces não são reveladas?

À medida que a história vai chegando ao fim (após a cerimônia de coroação da rainha morta), o *layout* vai retornando à configuração inicial. Na última página dupla, texto escrito e ilustração são deslocados para espaços completamente separados, exatamente como no início da narrativa. O retorno pode sugerir um reequilíbrio da história, a resolução do conflito. No entanto, como sabemos, essa resolução não é completa. Afinal, embora o casamento de Inês e Pedro fosse finalmente oficializado, já era tarde demais. Inês era morta.

### Considerações finais

*Visita à baleia* destaca-se por suas ilustrações belíssimas, em páginas duplas, sangradas, cujo efeito da pintura as aproxima de uma tela. Em seu diálogo com o texto escrito, elas enriquecem a narrativa, acrescentando ricos detalhes à história e representando de forma criativa o mundo interior do narrador-protagonista, seus sentimentos e pensamentos, nem sempre expressos pelo texto escrito. Observa-se ainda que as ilustrações são fundamentais para a ambientação da narrativa, para a associação desta com um tempo passado e para a definição do espaço em que ela se passa.

A importância das ilustrações em *Visita à baleia* leva-nos a refletir sobre as diferenciações que vêm sendo feitas entre livros ilustrados e livros com ilustração. Estes últimos, a princípio, não prescindem das ilustrações para que a narrativa escrita seja compreendida. Como procuramos mostrar em nossa análise, sem as ilustrações de Nelson Cruz, a narrativa contada não seria a mesma, apesar de o texto escrito poder ser compreendido sem as ilustrações. Em geral, as páginas apresentam uma diagramação associativa, reunindo enunciados verbais e visuais.

Em *Inês*, por sua vez, texto escrito, ilustração e projeto gráfico estão de tal modo associados que é difícil pensar que tenham sido concebidos separadamente. Ainda que em alguns momentos a diagramação apresente um *layout* dissociativo, não é possível dizer que o texto verbal prescindia das imagens, uma vez que estas são fundamentais para a construção de sentido da obra. Elementos essenciais da narrativa, como tempo, ritmo, espacialidade, encadeamento narrativo e caracterização das personagens, foram influenciados pelo projeto gráfico do livro e pela maneira como ele constrói o diálogo entre texto escrito e ilustração.

<sup>36</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 206-207.

<sup>37</sup> LINDEN, Sophie van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 73.

É evidente que, como toda obra de arte, os livros estão abertos a inúmeras interpretações. Cada leitura é singular, assim como é cada livro e cada leitor. Por essa razão, afirmamos que a nossa análise de modo algum esgotou o assunto desta pesquisa. Outras leituras certamente oferecerão elementos novos para a investigação, elementos que aqui não foram abordados.

O que procuramos evidenciar é que a narrativa dos livros de literatura infantil contemporâneos vem sendo construída pelo diálogo entre as linguagens escrita e visual e que, desta última, fazem parte não apenas as ilustrações, mas também o projeto gráfico da obra. Assim, aos textos dos escritores e ilustradores somam-se os dos designers, cuja autoria muitas vezes não é informada na ficha catalográfica dos livros. É importante chamar a atenção para o fato de que as intervenções do designer, que em alguns casos é o próprio escritor e/ou ilustrador, mesmo que “invisíveis” para os leitores, transformam e enriquecem a obra, tornando a leitura uma experiência complexa e única.

### Referências

- ADG. Associação dos Designers Gráficos do Brasil. *ABC da ADG – glossário de temas e verbetes utilizados em design gráfico*. São Paulo: ADG, 2012.
- BAZIN, André. *O que é o cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: UNESP, 2014.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 1999. (1ª reimpressão da edição de 1998).
- CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- HENDEL, Richard. *O design do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- LINDEN, Sophie van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MELLO, Roger. *Inês. Ilustrações Mariana Massarani*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2015.
- MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- NASCIMENTO, Luiz Augusto. *O design do livro didático de alfabetização: tipografia e legibilidade*. Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VENTURELLI, Paulo. *Visita à baleia*. Ilustrações Nelson Cruz. Curitiba: Positivo, 2012.

*Recebido em: 08 de março de 2019.*

*Aceito em: 27 de maio de 2019.*