

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA

MONIQUE COSTA PANTOJA

**INTERAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM
POR MEIO DO LIVRO FÍSICO**

Belém

2018

MONIQUE COSTA PANTOJA

INTERAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM POR MEIO DO LIVRO FÍSICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientadora: Prof^a. Oderle Milhomem Araújo

Belém

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos
pelo(a) autor(a)

P198i Pantoja, Monique Costa

INTERAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM POR MEIO DO LIVRO FÍSICO
/ Monique Costa Pantoja. - 2018.

73 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Faculdade de
Biblioteconomia, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal
do Pará, Belém, 2018. Orientação: Prof. Oderle Milhomem Araújo

1 . Livro Ilustrado. 2. Texto-imagem. 3. Editoração. 4. Projeto Gráfico. 5.
Histórias em quadrinhos. I. Araújo, Oderle Milhomem, *orient.* II. Título

CDD 070.573

MONIQUE COSTA PANTOJA

INTERAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM POR MEIO DO LIVRO FÍSICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientadora: Prof^ª. Oderle Milhomem Araújo

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora

Professor Convidado

Professor Convidado

Julgado em: 31 de Janeiro de 2018.

Conceito: _____

Dedico à “ELA”.
Só tu Azu-Mao... Só tu...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à “Kami-sama”, por acreditar em mim desde o Princípio e por permitir que várias coisas – boas ou ruins – acontecessem no pouco tempo da minha existência.

À Mãe, ao Pai e aos Manos (A “Jiê” e o João”) e aos quatro “ser humaninhos” – e o finado Fofó - do núcleo familiar que faço parte e que me amam desde tempos imemoriais (para eles e para mim)

À “Grande Família” pela torcida e pela comida.

Aos Mestres do Fundamental: Professoras Lúcia, Regina e Conceição;
Aos Formadores do Ensino Médio: Professores Odilon, Jardel, José, Sebastião e Sidney; Professoras Ana Gisele, Andréia, Antônia e Sônia Pedrosa.

Aos queridos professores da Faculdade: à Professora Oderle Milhomem Araújo pelos toques e retoques neste material e seu entusiasmo pela “Norma Culta e Oculta”; às professoras Telma e Franciele pelo igual fervor com o social e com a pesquisa; ao Professor Williams pelo ensino das etapas e à Professora Ray por mostrar a importância delas.

Aos “TongXuês”: Bruno F., Mariana M., Márcio L., Nélio S., Camila B.;
por serem e por estarem.

Aos colegas do Jobs: à Dona Nazaré J.; às meninas: Raquel R., Rita R., A. Priscila, Jéssica R., Cilene A., Geovana P., Alice S., pelas conversas e trocas de ideias.

Agradeço também a mim mesma, afinal, o que seria de mim sem eu?

Trago em mim o inconciliável e este é o meu motor. Num Universo de sim ou não, braço ou negro, eu represento o talvez.

Talvez não é para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não.

A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-me em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez?

PEPETELA, Mayombe

RESUMO

Apresenta características concernentes ao livro ilustrado. Apresenta a relação entre o texto (linguagem escrita) e a imagem (linguagem visual) num primeiro momento entre si e, posteriormente no âmbito do livro culminado na existência de nomenclaturas próprias para esta mídia híbrida a saber: livro ilustrado, livro com ilustrações e histórias em quadrinhos. Nota-se a existência de um público diferenciado assim como mais diverso para estes tipos de mídia. No entanto há a preferência pelo e para o público infantil. Reafirma que o produto livro é pensado de acordo com o público-alvo e, devido à multiplicidade do mesmo, faz-se necessário um cuidado maior durante sua construção. Aborda os cuidados a se ter na construção de um livro: o tratamento do texto, realizado no início, e da imagem, realizado no final. Conclui-se que o livro ilustrado onde seus três pilares: o texto, a imagem e o suporte, possuem uma enorme gama de possibilidades de funções e relacionamentos é um objeto de estudo complexo, no entanto, é com frequência tratado com uma literatura simplista e inferior.

Palavra-chave: Livro Ilustrado. Texto-imagem. Editoração. Projeto Gráfico. Histórias em quadrinhos.

ABSTRACT

It aims to present aspects related to the picture book. It presents the types of relationships between the text (written language) and image (visual language); firstly among itself and after inside the scope of the book. The result is the existence of proper nomenclatures for this hybrid media: illustrated book, book with illustrations and comics. It was observed the existence of a remarkable public as diverse as well on these types of media. There are, however, preference to and for children's audience. It reaffirms that the book, as a product, is designed according to the target audience and due to its multiplicity, is required special attention during its building. It is concluded that the illustrated book which holds three pillars: text, image, and repository posses a huge range of possibilities about its functions and relationships; consequently, it is a complex object of study, however, is often treated as simplistic and inferior literature.

Keyword: Illustrated Book. Text-image. Publishing. Graphic Project. Comics.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Diospyros Kaki	21
Imagem 2: Solanum Lycopersicum	21
Imagem 3: Masculino e Feminino.....	26
Imagem 4: Masculino e Feminino 2.....	27
Imagem 5: Iluminura do Século VIII feita na Irlanda e Restaurada no Século XX	34
Imagem 6: Iluminuras Com Imagem Do Rei Davi, Século Vii	34
Imagem 7: Sutra Diamante: O Mais Antigo Livro Impresso	35
Imagem 8: Balões De Fala.....	45
Imagem 9: Trecho Do Quadrinho Miss Marvel: No Normal Escrito Por G. Willow Wilson E Desenhado Por Adrian Alphona.	45
Imagem 10: <i>Megane Dorobou</i> [O Ladrão De Óculos], Escrito E Desenhado Por Mizu Sahara, Publicado Em 2007 Na Coletânea Bus Hashiru (Não Publicada No Brasil) Pela Editora Shinchosha.	46
Imagem 11: A Piada Mortal, Escrito Por Alan Moore E Desenhado Por Brian Bolland.	47
Imagem 12: Megane Dorobou (O Ladrão De Óculos), Escrito E Desenhado Por Mizu Sahara.....	47
Imagem 13: Como Ler Um Mangá	47
Imagem 14: Yellow Kid (Tirinha Publicada Em 10 De Janeiro De 1897)	50
Imagem 15: Yellow Kid (Tirinha Publicada Em 17 De Janeiro De 1897)	51
Imagem 16: The Katzenjammer Kids, Também Conhecido Como Os Sobrinhos Do Capitão.	52
Imagem 17: <i>Shigatsu Wa Kimi No Uso</i> , Escrito E Desenhado Por Naoshi Arakawa.....	54
Imagem 19: Capa Do Primeiro Volume Da Edição Japonesa De <i>Death Note</i> ..	55
Imagem 20: Mangá Lovely Complex, Escrito E Desenhado Por Aya Nakahara	56

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	15
3 IMAGEM E TEXTO: LINGUAGENS DE REGISTRO, FUNÇÃO E PROPÓSITO.....	17
3.1 O que é imagem?	22
3.2. O que é Texto?	25
4 LIVRO ILUSTRADO	30
4.1 Breve história da construção do livro	31
4.2 Tipos de texto-imagem no livro ilustrado.....	37
4.3 A imagem como apoio: o mercado de livros infantis	40
4.4 A Imagem sobre o texto: Quadrinhos e mangás	44
4.4.1 Quadrinhos: o lado Ocidental.....	49
4.4.2 Mangás: o lado Oriental.....	53
4.5 O texto soberano: o formato de bolso	57
5 PROJETO GRÁFICO.....	61
5.1 Normalização de texto: o “conteúdo” livro	61
5.2 Processo industrial: O “objeto” livro	63
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS	67

1 INTRODUÇÃO

Há pouco mais de 500 anos, o livro físico como o conhecemos - seu formato retangular, folhas de papel agrupadas e costuradas e/ou coladas em volta de uma capa, a qual protege o conteúdo interno - é um dos principais meios de disseminação da informação. Haja vista que, apesar de estarmos no século da informática onde o computador e a internet se fazem cada vez mais presentes e necessários na vida da população, nem todos têm acesso este tipo de tecnologia.

Sabemos também que no caso do livro físico o recurso que precisamos é de nós mesmos, pois ele dispensa outras tecnologias para que a informação contida em suas páginas seja assimilada; precisamos apenas abri-lo e lê-lo.

O processo de assimilação da informação envolve primeiramente *Decodificar* a informação contida no livro. Para tal, devemos entender o código; neste processo está ligado à distinção de significados e a uma leitura mais rasa da informação.

A seguir, ao *Interpretar*, fazemos ligação da informação ao contexto em que ela nos é apresentada; o que envolve uma leitura aprofundada e a real apropriação do conhecimento.

No entanto, a informação não se dispõe apenas em texto; ela também é capaz de apresentar-se sob forma de conteúdo ilustrado ou em representação visual, onde a grande maioria das imagens em um livro é usada para complementar o texto, seja para reforçar a mensagem, para torná-la mais didática, ou para ajudar na sua assimilação. Em outros livros, a mescla dessas linguagens é tamanha que é impensável imaginá-los separados um do outro, como é o caso dos quadrinhos e mangás.

O livro ilustrado físico passa por diversas transformações, não apenas num âmbito histórico, mas também de acordo com a política editorial adotada pela editora.

Ao pensar nessas relações de interdependência, do ponto de vista da transmissão da informação, é importante discutir como o próprio livro físico se molda para abarcar a linguagem visual e a linguagem escrita.

Contudo, é necessário primeiramente definir o que é imagem e o que é o texto e também como estes se apresentam para transmitir uma mensagem; assim seremos capazes de entender como estes são utilizados pela sociedade e seu potencial latente. A partir de então, irá se trabalhar em ambos aplicados no contexto do livro físico com a finalidade de definir *o que é tido como livro ilustrado pela sociedade*.

Historicamente, na Idade Média, vemos ilustrações nos códices: pinturas decorativas no início dos capítulos ou nas bordas dos livros, as chamadas iluminuras. Feitas à mão, mesmo após a invenção da imprensa de Gutenberg – principal responsável pelo fim da Idade das Trevas e início do Iluminismo -, elas tornavam cada livro um item único.

Como o passar o tempo, o livro ilustrado vem a assumir diferentes formatos e tamanhos os quais são ditados de acordo com o que o projeto gráfico deseja ressaltar: se é a narrativa textual, se é a narrativa visual ou se ambos; o espaço ocupado pela imagem no papel estará diretamente ligado à importância que terá.

Já existem, inclusive nomenclaturas para os livros de utilizam de determinados modelos de interação texto-imagem-livro e, à título de exemplificação, serão abordados os quadrinhos por possuírem forte presença de imagens, e os livros de bolso, que, no Brasil, excluem a imagem de suas páginas.

Ao analisar a construção do livro ilustrado procurará se encontrar a função e uso que se faz desse suporte informacional do tipo físico como também seu público-alvo e público real, ou seja, quem e para quem é destinado o livro ilustrado como também quem realmente o adquire.

Mas o que afinal é considerado como livro ilustrado? É sabido também que o livro ilustrado é parte integrante do processo de letramento de crianças pequenas e adultos maiores devido à sua suposta maior facilidade de leitura e interpretação são “relegadas aos livros para crianças e adultos em processo de alfabetização, o público-real, as quais contam com mediadores, os chamados compradores-reais” (LINDEN, 2011), aqueles que verdadeiramente compram o livro.

Vemos então um desafio a mais para os editores deste tipo de livro: agradar ao público que lê – pelo conteúdo - e o público que compra – pelo preço.

O projeto gráfico também será abordado na presente pesquisa para entendermos melhor como se dá a concepção do livro ilustrado nos dias de hoje como forma de refletir sobre seus aspectos gerais e particulares para uma possível otimização do uso deste suporte informativo híbrido que está, cada vez mais, se tornando um objeto comum em nosso dia-a-dia.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Pesquisa bibliográfica, buscando utilizar ao menos dois autores por tópico para embasamento teórico. Segundo Prodanov; Freitas (2013) a pesquisa bibliográfica constitui-se:

[...]Principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrito sobre o assunto da pesquisa.

A Pesquisa será pautada majoritariamente em livros, no que tange à conceituações - e artigos de periódicos quando referentes aos tipos de interação entre texto e imagem aplicados em livros ilustrados comuns na sociedade, a saber: o livro infantil, os quadrinhos e mangás, e o livro de bolso.

Barthes (c1977) introduz as particularidades da imagem e do texto. Estudioso da semiótica, ele fará a interligação entre *signo*, significação, como o texto e também com a imagem.

A seguir, com Manguel (1997) começamos a entrar na aplicabilidade prática do que ler representa para nós, seres humanos. Enquanto que no lado da textualidade temos Fischer (2009) e Martins ([2002]), o primeiro num contexto mais historicista discute sobre o que originou a criação de um idioma, seus requisitos básicos e como é sua estrutura comunicativa se consolidou. Já Martins (2002) cita diversos autores no que concerne à semântica linguística para ser humano, em outras palavras, o que a linguagem significa e faz para o homem.

Linden (2011) qualifica a função e o nível de dependência entre imagem e texto na narrativa no livro, - e apesar de não haver clara distinção no que tange às histórias em quadrinhos e histórias contadas em imagens apenas, seus estudos serão usados como referência aqui.

Nikolajeva e Scott (2011) também fazem uma distinção mais detalhada da relação entre texto e imagem; de fato, elas entram em uma área cinzenta de difícil distinção e serão citadas aqui, porém no que é pertinente aos seus estudos sobre diversidade de público em determinados aspectos e níveis.

Do ponto de vista da nomenclatura, os estudos de Linden (2011) têm preferência devido à, entre outras coisas, sua classificação usar da

nomenclatura comercial comumente conhecida com sutilezas que propiciam melhor diferenciação para o público em geral.

Relativo aos quadrinhos e mangás, são utilizados em caráter majoritário monografias (dissertações e trabalhos de conclusão de curso) devido a ao seu contexto atual e aplicabilidade na sociedade e no campo acadêmico.

Constata-se também o pouco diálogo no que diz respeito aos livro de bolso pelo que são utilizados apenas dois artigos que falam sobre o assunto de forma atual, ou seja, apresentam esta variante do livro conceituando-o e analisando seus aspectos no mercado editorial. Os demais autores, Manguel (1997), El Far (2006) e Campos (1994) veem a dar respaldo histórico.

Araújo (2008) traça o planejamento da construção física do livro; este passa por várias etapas até sua publicação: desde sua estruturação e adequação textual às normas cultas e ao estilo do autor, até sua transposição à página, onde há a adição de outros elementos narrativos como tabelas, gráficos, quadros e/ou imagem objetivando sempre facilitar a legibilidade do leitor na medida em que facilitam a leitura, seja o ponto de vista cognitivo, seja dando mais conforto à apropriação da mensagem. Demais autores são utilizados nos aspectos mais específicos desta pesquisa e também para complementar os já citados.

O caráter exploratório e explicativa se fará presente nesta pesquisa uma vez que a abordagem exploratória procura “facilitar a delimitação do tema da pesquisa” (PRODANOV; FREITAS, 2013) no sentido de reunir informação sobre o tema em questão, e explicativa porque ao analisar tais informações – de cunho histórico e de cunho social – procurará se entender *o que é tido como livro ilustrado pela sociedade*.

3 IMAGEM E TEXTO: LINGUAGENS DE REGISTRO, FUNÇÃO E PROPÓSITO

O triunfo da linguagem é sua capacidade de abstração: distinguir um objeto ou um conceito de outro. Fazemos a distinção e diferenciação de um objeto de outro primeiramente atribuindo um valor simbólico ao sinal que o representa (MARTINS, 2002).

O ser humano utiliza todos os dias de linguagem para transmitir seus pensamentos, ações e pontos de vista, e por consequência, se comunicar. A fala é a linguagem mais usada no dia-a-dia: sua produção, assimilação e compreensão é realizada de forma quase instantânea; e obtêm-se resposta em igual velocidade. No entanto, para outros efeitos, esta não tem respaldo histórico, uma vez que o registro da informação não é sua principal característica.

Há, contudo, linguagens com a função primordial de transcender as barreiras do tempo e do espaço. Para isto elas se utilizam de um suporte para seu registro: a linguagem textual e a visual comumente conhecida como texto e imagem.

Texto e imagem compartilham o mesmo propósito: a comunicação; o que os difere é a forma da representação da informação. O texto é intrinsecamente ligado ao som enquanto que a imagem volta-se para a representação através de ícones; ainda que ambos usem tanto um sentido quanto o outro.

A linguagem escrita, o texto, não deixa de ser uma linguagem iconográfica uma vez que se utiliza de símbolos, porém ao invés de remeter ao objeto pela semelhança, lembramos do objeto pelo que Saussure chama de *imagem acústica* (ORLANDI, 2009) pois mesmo sem pronunciar em voz alta a palavra nosso cérebro a assimila pelo som que a combinação de letras foram convencionadas a formar e, conseqüentemente, ao “lermos” criamos uma imagem mental do significado que ela representa; se concreto, o objeto em si; se abstrato, o significado da palavra é aplicado primeiro em uma situação previamente conhecida para efeito de reconhecimento.

Convencionamos nomes a objetos, sentimentos, sensações, etc., para que possamos nos comunicar e nos entender. Cada língua possui suas

próprias particularidades no que tange à pronúncia – fonética -, à norma – gramatical -, e ao significado – semântica. Objetivamente falando: a imagem e ilustração são a tentativa de fazer parecer o objeto pela semelhança, enquanto que o texto faz-nos lembrar do objeto.

Vale ressaltar que apesar das palavras Imagem e Ilustração serem usados como sinônimos, estes diferem ligeiramente quando ao seu *modus operandi*. Segundo Belloni (2005, p.20):

Devemos considerar que há diferenças entre a palavra ilustração e a imagem que devem ser consideradas: em termos editoriais, a imagem é um texto não verbal, fornece informações tanto quanto os textos, que podem ser críticos ou não. Já a ilustração é apoio ao texto, portanto não pode ser crítica, mesmo por que, na maioria das vezes o ilustrador não tem formação específica na área ou no assunto que está ilustrando.

O termo ilustração também se refere tanto a reproduções de desenhos e pinturas como a fotografias. (ARAÚJO, 2008). Há, no entanto maior preferência ao uso de desenhos e pinturas do que o uso de fotografias como aponta Spineli; Menezes; Paschoarelli (2012) em sua pesquisa sobre o uso da fotografia no livro infantil.

O fato de um livro conter imagens e conter texto não o qualifica automaticamente como um livro ilustrado, pois o livro ilustrado demanda uma interligação dos três fatores: **o texto**, que define seu conteúdo, **a ilustração** que é o diferencial se o compararmos com outros do gênero e o **livro** em si, seu tipo de suporte, majoritariamente físico. Esta distinção é necessária, na medida em que nos ajuda a compreender melhor o propósito do modo em como ambas as linguagens foram utilizadas.

Em Traço e Prosa (2012) seus autores salientam que o livro ilustrado é uma somatória da palavra escrita, da imagem e o próprio objeto livro. De fato, em uma somatória temos a união de determinados fatores cujo resultado é um número maior que estes. Ou seja, não há perdas. Ao entrarmos em contato com os diversos pontos de vista representados aqui de modos igualmente diversos só temos a ganhar mais e mais conhecimento. No entanto, assim como não há apenas um tipo de somatória, também há diferentes

comportamentos que regem os fatores do livro ilustrado. As principais são a *função* e o *status*.

Quando à sua função, Nikolajeva; Scott, (2011) dizem que “A função das figuras [...] é descrever ou representar. A função das palavras [...] é principalmente narrar”. Na grande maioria das narrativas damos às letras o papel principal na narrativa em parte porque a narrativa demanda uma progressão no tempo, em parte porque a narrativa textual é direta, abrangente em possibilidades de ponto de vista narrativos e restrita quanto as ambiguidades (as quais são deixadas para o leitor de forma proposital). Para ler um texto:

Temos de saber o que as letras representam, juntá-las para produzir palavras e compreender o que as palavras representam. Os signos convencionais se baseiam em um acordo – entre portadores de uma determinada língua [...]. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.13).

A imagem, por sua vez, é a representação mais fiel da ideia que se quer passar do ponto de vista visual, logo, supostamente não possui pré-requisitos para ser decifrada.

Isto acaba por criar a concepção de que ler uma imagem é mais fácil ou ainda, que a imagem não precisa ser lida, não precisa ser interpretada. O resultado é que a imagem no livro – nosso objeto de estudo aqui – tem predominância entre os pequenos leitores e não-alfabetizados.

Ao que Linden (2011) alerta que “As imagens, cujo alcance é sem dúvida universal, não exigem menos do ato de leitura. [...] Ora, assim como o texto, a imagem requer atenção, conhecimento de seus respectivos códigos e uma verdadeira interpretação”.

Barthes (c1977) também diz que “a imagem requer conhecimento geral sobre a cultura pois ela remete a significados globais com fortes valores”. Além disso, mesmo sem texto nós podemos *ler* a imagem e entender que “não há apenas cores e formas, há objetos na tela (Barthes c1977 p. 35), fato também acordado por Manguel (1997) ao dizer que “se o livro é ilustrado, mesmo não conseguindo ler as legendas posso em geral atribuir um sentido, embora não necessariamente o explicado no texto”.

De fato, Barthes (c1977) aponta para a pluracidade do texto (p. 159) o que ele chama de “plural irreduzível”.

The text is not a co-existence of meaning but a passage, an overcrossing; thus it answers not an interpretation, even a liberal one, but to an explosion, a dissemination
 O Texto não é co-existência de significado mas sim uma passagem, uma ponte pois não responde a uma interpretação apenas, mesmo uma mais liberal, mas a uma explosão, uma disseminação. (BARTHES, c1977, p. 159. Tradução nossa.)

No entanto, há mais na imagem do que se atribui. Devemos, porém, encarar a leitura de imagens de forma diferenciada da leitura de texto. Já nos é certo de que a despeito da formação acadêmica, as imagens são universalmente “lidas” por qualquer indivíduo – desde, é claro, que se tenha conhecimento prévio para tal.

Barthes (c1977), em seu ensaio sobre a imagem diz que lemos a imagem sob diferentes contextos:

If your reading is satisfactory, [it] offers us three messages: a linguistic message, a coded iconic message, and a non-coded message.[...] It is certain that the distinction between the two iconic messages is not made spontaneously in ordinary reading: the viewer of the image receives *at one and the same time* the perceptual message and the cultural message[...]
 Se sua leitura for satisfatória, ela nos oferece três mensagens: mensagem linguística, mensagem icônica codificada e mensagem icônica não codificada. [...] A verdade é que a distinção entre as duas mensagens icônicas não é feita espontaneamente em uma leitura comum: o observador da imagem recebe *de uma vez e ao mesmo tempo*: a mensagem por ele percebida e a mensagem cultural. (BARTHES, c1977, p. 36, Tradução nossa.)

Na imagem, assim como no texto, encontramos o significado conotativo e o denotativo, os diferentes níveis de interpretação. O que difere um de outro é que, como na imagem enxergamos ambos os significados de uma vez só, muitos a têm como uma leitura mais fácil ou mesmo não enxergam sua necessidade de leitura mais aprofundada.

O que acontece, porém, é justamente o contrário: as imagens também precisam ser decifradas com mais propriedade do que o texto e para tal faz-se necessário um certo grau de conhecimento prévio. Afinal, como saber a

diferença entre um *Diospyros kaki* (Imagem 1) e um *Solanum lycopersicum* (Imagem 2).

Imagem 1: *Diospyros kaki*



Fonte: PINTEREST (2017)

Imagem 2: *Solanum lycopersicum*



Fonte: SACOLAOREAL (2017)

Já o *status* do texto e da imagem irá depender da importância que é dada a estes no projeto gráfico de um livro e sua consequente posição ou prestígio sobre o outro. É algo mais flexível e nebuloso, geralmente atribuído apenas à imagem porque por ser o diferencial – e muitas vezes, o objeto estranho - é ela que tem que se desdobrar para participar da publicação. Afinal, é inconcebível pensar em um “ler” sem texto apesar deste processo não se restringir apenas as palavras.

Manguel (1997) lembra: “Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial”. Ler não é uma atividade relativa apenas à

processo de codificar letras e textos; por tanto não devemos desprezar outras formas de linguagem nem inferiorizá-las em prol do enaltecimento de outra.

Ao percebermos isto seremos capazes de otimizar as experiências que temos não apenas lendo um texto ou uma imagem, mas sim decifrando, interpretando e compreendendo o mundo em que vivemos. Porque “O leitor é um produtor de sentidos e traz, para o interior do ‘mundo de papel’, toda uma gama de elementos extratextuais.” (WALTY, 2000) num processo sem-fim de informações.

3.1 O que é imagem?

Há alguma divergência sobre a etimologia do termo imagem: para Barthes (c1977) adveio do latim *imitari* que pode ser entendido tanto como imitação, fazer ou ser uma cópia; para Spineli; Menezes; Paschoarelli (2012) “O termo imagem origina-se do latim *imago* e significa a representação visual de um objeto”. Na língua chinesa, *imagem* é escrito com os ideogramas: 图像 (túxiàng); “图” esboçar” e 像 ”assemelhar-se”. 像, por sua vez é a junção de 亻 (rén), pessoa, aqui pode ser interpretado como personificação e 象(xiàng), forma ou elefante. Sobre esta diferença de significados:

The derivation from the ‘elephant’ meaning to the ‘likeness’ meaning is explained in *Han Feizi* [ca. 221 BCE]: “Men rarely see living elephants. As they come by the skeleton of a dead elephant, they imagine its living form according to its features. Therefore it comes to pass that whatever people use for imagining the real is called 象.” (Wiktionary, The Free Dictionary, 2017)

A disparidade entre o significado de “elefante” para “semelhante” é explicada em *Han Feizi* [livro filosófico chinês que data do meio do séc. 3 AC]: “Os homens raramente veem elefantes vivos. Quando passem pelo esqueleto de um elefante morto, eles imaginam como era sua forma viva de acordo com suas características [do esqueleto]. Portanto, acontece que tudo o que as pessoas usam para imaginar o real é chamado 象.” (WIKTIONARY, THE FREE DICTIONARY, 2017)

A despeito desta divergência de origem, o significado é basicamente o mesmo: a imagem é uma representação visual que não é uma cópia idêntica – pois isto é impossível, haja vista que no mundo real tem outros sentidos além da visão são estimulados – mas remeter ao original.

Nos teatros, quando um ator representa uma personagem, ele está personificando suas características: personalidade, aparência, modo de agir, etc.; ele não é a pessoa, mas naquele momento, ele se torna. Do mesmo modo, a representação visual, passa a ser, no momento da leitura, a representação real para o leitor.

Ainda sobre imagem Barthes (c1977) a classifica como arte da imitação ou mais precisamente “reprodução analógica da realidade”; que inclui dentre outras coisas a pintura e o desenho. Segundo ele estas têm dois modos de interpretação:

A *denoted* message, which is the *analogon* itself, and a *connoted* message, which is the manner in which the society to a certain extent communicates what it thinks of it

Uma mensagem *denotativa*, que é por si só o *analógico* e uma mensagem *conotativa* que é maneira pela qual a sociedade, até certo ponto, comunica o que pensa disso” (BARTHES, c1977, p.17. Tradução nossa, grifo do autor)

O que a imagem descreve, o real que ela representa pode ser tanto do ponto de vista físico quando interpretativo pois nem sempre a imagem “denotará” ao objeto que representa pois pode limitar-se a representar um conceito ou uma ideia abstrata.

Existem algumas línguas que mantiveram a representação icônica, em especial línguas de origem asiática como o Chinês que representa um conceito ou ideia usando até quatro ideogramas no qual cada um é formado pela combinação de ideogramas e conceitos cria um significado específico já previamente determinado pelas convenções da língua.

A língua chinesa é uma linguagem de pictogramas: muitos ideogramas chineses básicos são, de fato, figuras altamente estilizadas do significado que eles representam. Porém a maioria dos ideogramas é composta de um elemento de “significado” e em elemento “fonético”. Cada ideograma representa uma sílaba, e a maioria das palavras em chinês tem dois ou mais ideogramas. (VELUDO, 2013, p. 17)

A imagem faz semelhança do real até certo ponto; quando esta atinge seu limite, o espectador entra e insere seus conhecimentos prévios para assim decodificá-la e interpretá-la, assim como acontece com a leitura de um texto.

A cada momento do processo de leitura estamos a criar e interpretar diversas imagens que nossa mente cria as quais são facilitadas pela imagem que vemos através de um maior estímulo visual.

Martin (2004, apud Fischer, 2009) aponta para a objetividade das artes que se usam de elementos visuais, “mais substancial do que a comunicação linguística”, ou seja, tem um peso maior para a comunicação em sociedade do que a própria fala pois esta, assim que utilizada, por ser impalpável “perde-se” no tempo. É por causa das imagens gravadas nas cavernas que podemos pressupor sobre os costumes do homem da Antiguidade; há o registro visual, porém não há registro narrativo.

Nikolajeva; Scott (2011) classifica a imagem e a escrita como utilizadoras de signos icônicos e signos convencionais, respectivamente. A função de ambos é a transmissão da informação e, ao mesmo tempo, armazená-la e/ ou preservá-la. O conhecimento é então preservado para posteridade possibilitando, entre outras coisas: 1) avanços nas ciências; 2) transmissão de ideias e valores; 3) otimização do aprendizado.

Para se interpretar tais imagens deve-se levar em conta os aspectos sociais e históricos da sociedade em que a imagem foi criada, uma vez que a sociedade está em constante mudança: costumes, vestimentas, comportamento, espaço geográfico, etc., mesmo em imagem que retratam um mundo ficcional, fruto da imaginação do autor, o meio social em que o autor vive influencia.

No entanto, hoje em dia, com o advento da internet, a vivência se estendeu para além do físico: conhecemos lugares que nunca poderíamos conhecer através de uma tela, o mesmo para pessoas: é possível conversar com pessoas as mais diversas nacionalidades e “sem querer querendo” compartilhar experiências e modos de ver o mundo.

3.2. O que é Texto?

É nos impossível pensar em texto sem escrita, afinal o que é o texto senão um conjunto de signos que utilizamos segundo a convenção da escrita à língua da qual estamos subordinados? O texto é a escrita organizada, passível de interpretação e com significado denotativo pré-estabelecido pelos padrões linguísticos (podendo ser modificado através de artifícios semânticos, como ironia, por exemplo).

Com a escrita, o homem passou a conhecer e utilizar a função simbólica das imagens, convertidas em sinais conhecidos como 'pictográficos' e mais tarde, 'ideográficos', os quais se referiam não apenas a objetos e seres, como também a conceitos ou ideias abstratas. (NUNES, 2016, p. 10)

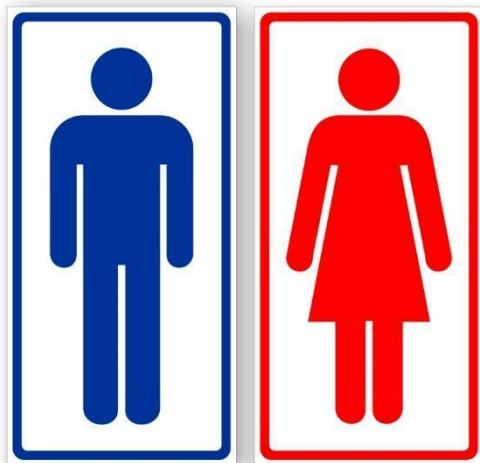
Para ser considerada completa, a escrita deve preencher três requisitos:

- a) Ser como objetivo a comunicação;
- b) Consistir de marcações gráficas artificiais feitas numa superfície durável ou eletrônica
- c) Usar marcas de que relacionem convencionalmente para articular a fala [...] de uma maneira que a comunicação seja alcançada. (FISCHER, 2009)

Onde há escrita hoje, antes era imagem. A pictografia, muito mais utilizada antigamente, é a representação por um ícone simples que através da similaridade de um objeto concreto, transmite com conceito igualmente simples, portanto convencionada a todos.

Na Imagem 3 vemos um exemplo de pictografia: duas placas: uma com um boneco azul com representando um homem e outra com um boneco vermelho que representa uma mulher; comum em portas de banheiros para o público estabelecemos a restrição à entrada do lugar ao simbolizar o grupo que tem permissão para adentrar.

Imagem 3: Masculino e Feminino



Fonte: VINILSTUDIO (2017)

O símbolo pictográfico é interpretado segundo uma convenção universal e são usados para instruir comportamentos e ações únicas de acordo com a situação apresentada. Na pictografia encontramos o registro do ponto de vista quantitativo e o comando de uma ação única; era o começo da escrita, ainda que incompleta, pois temos a *comunicação de uma mensagem* a qual é transmitida com relativo sucesso: podemos *supor* o significado relativo à figura por ele representada.

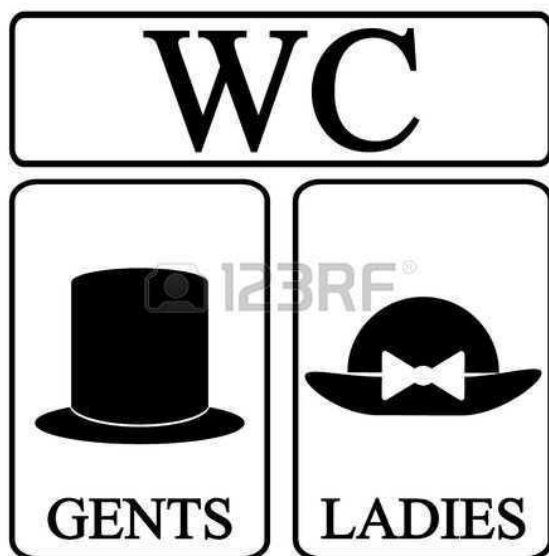
No entanto, esta ainda é uma escrita incompleta porque encontra dificuldade na representação de significados abstratos, como sentimentos (dor, alegria, tristeza) ou ações de movimento (correr, andar, voltar, chegar) ou mesmo hierarquias sociais (reis, servos) pois seus símbolos estão fortemente ligados ao que Fischer (2009) chama de referente externo.

Ou seja, a pictografia falha neste quesito porque é demasiadamente passível a equívocos interpretativos porque está ligada a aparência externa de um objeto, sem considerando o ponto de vista de quem escreve e não de quem o lê, ou seja ela é utilizada com o propósito de comunicar apesar de não cumprir este objetivo por completo.

Outro ponto negativo da pictografia é a diversidade de símbolos que se pode utilizar para representar o mesmo conceito que nem sempre será

entendido por todos. Na imagem 3 temos um conceito universal físico de homem e mulher enquanto que na Imagem 4 temos uma convenção social de vestuário – chapéu masculino e feminino - para diferenciar cada um.

Imagem 4: Masculino e Feminino 2



Fonte: 123RF (2017)

A partir da criação deste, o homem já possui o esqueleto da linguagem: a atribuição de significado ao símbolo de forma a cumprir sua função de registro e transmissão de informação, Conceitos simples, contudo.

Como surgimento da pictografia, o homem restringe o signo a um símbolo para dar-lhe um único significado, diferentemente da imagem.

Walty (2000) nos lembra que “a escrita e a imagem estão indissociavelmente ligadas, seja porque têm sua origem no traço, seja porque há escritas pictográficas, seja porque se complementam ou se justapõem em livros, revistas, cartazes etc.” Ao representar pela forma, a pictografia dá o primeiro passo em direção à uma escrita completa.

Contudo, o ser humano, como criatura social e comunicativa, sempre buscando ser compreendido entre seus iguais aprimorou e ainda aprimora como também cria maneiras de comunicar-se entre si e com o mundo, porque é pela transmissão de conhecimento que o homem encontra significado em si mesmo e no mundo que o cerca. A definição de algo também é a distinção e diferenciação e outrem, característica primordial da linguagem e principal

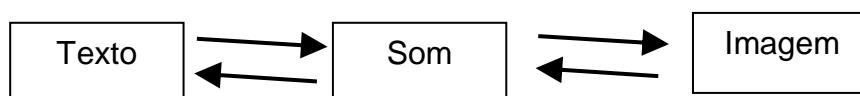
objetivo do homem: definir-se e distinguir-se de maneira a ser compreendido e compreender-se.

Vendryès apud, Martins (2002) diz:

A linguagem [...] constitui em *função* a faculdade de discernir o semelhante e o diferente, em seguida de abstrair e de generalizar, que é imanente à vida como a de sentir o agradável e o penoso, e ela permite uma tomada de posse mais penetrante e mais extensa das coisas.

Segundo Fischer (2009), o que impulsionou a escrita foi a atribuição de um som ao símbolo que representasse o objeto – tornando-o um signo. O registro passou a se comunicar com o leitor e o leitor passa a compreender o signo por causa do som, e agora ele, o som, passa a nortear a escrita; culminando no distanciamento da representação exata, da linguagem pictográfica; isto ainda em 3.700 a.C. - A pictografia ainda é usada hoje, com menor força do que antes do aprimoramento da escrita.

No entanto, esse distanciamento entre signo e objeto acabou por se tornar uma aproximação entre o objeto e o som através do texto. Barthers (c1977) explica que o texto se constitui em uma mensagem designada a dar a imagem um significado de acordo com o contexto, para acelerar sua interpretação com um ou mais significados específicos.



Assim, a imagem remete ao som que, por sua vez, remete ao texto; o contrário também é possível: o texto “pronuncia” a imagem e a recria em nossas mentes; associamos o som à imagem através do texto. Segundo Marinelli (2015) a concepção de texto que temos hoje é demasiado restrita à sua parte gramática.

A definição de texto que temos é aquele verbal, uma coletânea de palavras capaz de nos conduzir a um entendimento pré-definido; texto na verdade vai muito além, texto é todo conjunto de elementos que dá possibilidades de deciframento. (MARINELLI, 2015)

Ou seja, devemos pensar além do texto que vemos em parte porque é a função do texto em si; ele é um *meio de representação*, como a imagem, em parte porque ela é submissa ao seu signo, mais abstrata em forma para ser mais objetiva o que tange ao significado, como explica Walty (2000):

O traço, vestígio do corpo, do gesto, seria o elemento comum entre o desenho e a palavra. A letra, na palavra, perde sua opacidade de traço porque se faz transparente, portadora de um significado; o que caracteriza a legibilidade. Ao ler, não se presta atenção à letra em si, porque nela o traço perde a visibilidade que tem no desenho.

Segundo Bahia (1995), A palavra ideografada cria a imagem da coisa de que fala, sendo construída, portanto, daquilo que dá existência a palavra.

Por isso, devemos lembrar também da pluralidade das línguas escritas em redor do mundo. Estas variam em pronúncia e representação; as mais conhecidas são as línguas que utilizam alfabeto (vogais e consoantes) e as que se utilizam de ideogramas (símbolos gráficos); no primeiro caso a ênfase é quanto à pronúncia e o no segundo dá-se maior foco no significado.

Agora que sabemos que texto e imagem possuem a mesma função, cabe refletir sobre seus processos e o meio como o fazem: eles tem caminho juntos através da história; ambos são utilizados pelo homem com o objetivo de se comunicar.

Pode-se dizer que todo o texto é baseado em uma imagem prévia, seja esta real ou abstrata, seja a imagem advinda do mundo real - palpável - da mente do autor – impalpável – ou uma combinação de ambos: é *pela*, *por causa*, e *para* a imagem que o texto é concebido.

4 LIVRO ILUSTRADO

Tão comum nos dias de hoje, o livro ilustrado é conceituado como uma publicação que mistura texto e imagem, ou seja, linguagem escrita e linguagem visual. O texto, mais especificamente, a escrita teve suas origens na imagem que por sua vez é a representação da realidade sob o ponto de vista do artista (a escrita não deixa de ter este objetivo).

Uma linguagem complementa a outra para maior compreensão da mensagem a se transmitir e, por meio do deciframento e apropriação do conteúdo, é assimilada e entendida pelo leitor.

Linden (2011) conceitua o “livro ilustrado” como composto majoritariamente por imagem: independente da forma como o texto se apresente, este sempre terá menos espaço na página do que a imagem; diferentemente do livro com ilustração.

O livro ilustrado seria assim uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte, caracterizada por uma livre organização de página dupla, pela diversidade de produções materiais e por um encadeamento fluido e coerente de página para página. (LINDEN, 2011, p. 87)

Historicamente, as imagens em um livro foram introduzidas em registros de cunho religioso e, sendo ou não seu objetivo inicial, foram utilizadas de forma a doutrinar o ignorante, que incapaz de ler o texto, apoiava-se na imagem.

[...] O que a escrita torna presente para o leitor, as imagens tornam presente para o analfabeto, para aqueles que só percebem visualmente, porque nas imagens os ignorantes veem a história que têm que seguir, e aqueles que não sabem as letras descobrem que podem, de certo modo, ler. (MANGUEL, 1997)

Apesar do decréscimo da população de iletrados, a imagem ainda é utilizada como a “tradução para a língua de qualquer um” (Manguel, 1997) a qual conecta o leitor à narrativa quando o texto não o pode.

Neste aspecto, a imagem é um universalizador do conhecimento e o faz de forma mais articulada do que o texto: seja pensando com o texto ou

separado a este, as imagens também possuem estruturas próprias tal como o conto, romance e crônica pertencentes ao gênero literário.

Grande uso desta dinâmica ainda é destinado ao doutrinação social e ao letramento – majoritariamente de crianças e juvenis - pois a imagem atua como âncora de ensino uma vez que esta é o que nos conecta aos significados das palavras que desconhecemos

A título de exemplificação, este estudo discutirá e abordará dois tipos de relações entre texto-imagem-livro: o primeiro onde a imagem é preponderante ao texto; e o segundo onde o texto tem maior influência.

O modelo mais difundido de texto e imagem relacionadas em livro são os quadrinhos e os mangás, sendo muitas vezes tratados como um suporte à parte devido à escassez de linguagem escrita, ou melhor, à superabundância de imagens.

No caminho diametralmente oposto, temos uma categoria de livro em que inviabiliza a inclusão de ilustrações: o livro de bolso. Sua constituição física é pensada na praticidade do transporte e manuseio culminando em seu tamanho reduzido em relação ao tamanho padrão e no uso de papel mais fino.

Vemos, contudo, que todas estas transformações pelo qual o livro ilustrado passou e passa a ter como objetivo: a) apresentar da melhor maneira ambas as linguagens de forma que b) pareçam atrativas ao leitor.

4.1 Breve história da construção do livro

O livro como o conhecemos hoje possui duas particularidades físicas quanto aos outros suportes informacionais: seu formato, geralmente retangular, e material, consolidadamente papel.

O formato códice, um conjunto de folhas dobradas em cadernos agrupados e costurados volta de uma capa - um material mais resistente e ligeiramente maior cuja função primordial era proteger o conteúdo do livro - conquistou adeptos antes do papel: quando o pergaminho disputava espaço com o papiro.

Feito com a partir do caule da planta de mesmo nome abundante nas margens do rio Nilo, os livros em papiro datam de 3500 anos atrás e eram feitos a partir da divisão em camadas do caule da planta; cada camada era unida à outra com o propósito de formar uma extensa folha chamada fita e

depois eram enrolados formando um *volumem*, um rolo cujo comprimento de até dezoito metros (MARTINS, 2002). A escrita seguia a disposição de colunas para que o leitor não necessitasse de abrir todo o rolo para fazer sua leitura.

O pergaminho surge após Ptolomeu Epifânio proibir a exportação do papiro, principal material para a fabricação de livro na época, temendo o grande crescimento da Biblioteca de Pérgamo.

O nome “pergaminho” adveio da cidade em que este material fora desenvolvido; feito da pele de animais, principalmente de carneiro e ovelhas, mais resistente e durável que seu concorrente, porém mais de preço mais elevado devido à demanda – como o papiro egípcio havia sido proibido de sair do Egito, o pergaminho deveria atender a demanda de toda a Europa –, ao material e à fabricação que demandava pessoal especializado.

O pergaminho também tinha vantagens sobre o papiro: nele poderia ser utilizados as duas faces da folhas – no papiro a tinta vazava para o outro lado – além de ele poder ser “reutilizado”: a superfície do pergaminho usado poderia ser raspada e dar lugar a outro conteúdo. Outra novidade para a época foi o formato em códex, antepassado do livro moderno.

Por volta do século II a.C aparece o códice (códex), o livro quadrado, cujo formato certamente deriva das tabuinhas enceradas e que tinha no pergaminho um suporte adequado, pois este permitia a costura com que se uniam as folhas e aceitava escrita dos dois lados da folha (reto e verso). A fragilidade do papiro impossibilitou seu uso como suporte para o códice. (CAMPOS, 1994, p. 120)

Outra vantagem do pergaminho com relação ao papiro é que este permitia a inclusão de ilustrações em suas páginas chegando inclusive a criar uma profissão de decorador.

O decorador era alguém que não o copista e começava seu trabalho após o primeiro haver terminado a nova cópia do livro. Primeiramente o decorador atuava como um miniaturista, pois estilizava as primeiras letras do capítulo e era “[...] o encarregado de desenha as letras maiúsculas, as iniciais dos diferentes parágrafos ou capítulos, cujos espaços os copistas deixava livres”, amplamente chamadas de letras capitulares. Posteriormente, seu trabalho se estendeu ao desenho de detalhes nos cantos, com o propósito de enfeitar as páginas – ele passava a agora a ser chamado de iconografista.

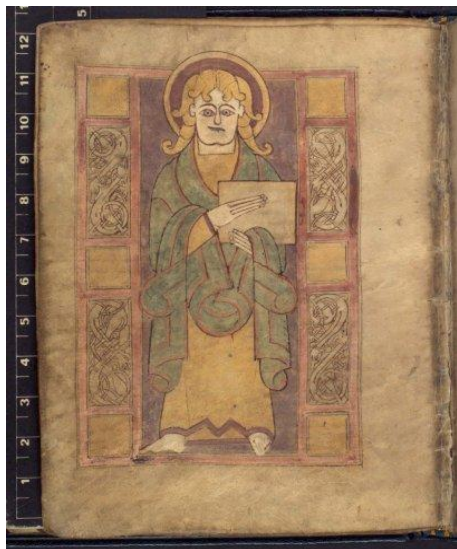
Em seu auge, o decorador tinha tanta importância quando o copista e a ilustração de nome Iluminura - cuja etimologia advém do efeito do material que usam em suas ilustrações, o ouro “iluminava” – era parte integrante da obra. Foi a partir da idade média com as iluminuras que a ilustração ganha importância do ponto de vista editorial (ARAÚJO, 2008). Isto quer dizer que a ilustração era ponderada desde antes da concepção do livro.

El Far (2006) diz que “Uma mesma história, impressa em edições de luxo ou em um livro de bolso, acaba sendo absorvida de diferentes maneiras pelos leitores”. Do mesmo modo, Walty (2000) ressalta o modo de leitura é afetado por diversos fatores além da disposição das palavras na página; a começar pela postura física do leitor (se deitado, sentado ou em pé; se com uma ou duas mãos), indo para o formato do livro (se grande ou pequeno), e até para o modo de como ele o lê (silenciosamente ou em voz alta.).

Observe que cada forma de apresentação do livro vai criando, desde a postura física, modos diferentes de leitura. Demandando o uso das duas mãos, os rolos impediam que o leitor fizesse anotações enquanto lia. Por sua vez, os livros *infólio*, por serem muito grandes, exigiam mesas ou púlpitos para suporte no momento da leitura, proporcionando ao leitor maior liberdade de passar as páginas, lendo o escrevendo simultaneamente. Registre-se ainda que, nos primeiros tempos, a leitura era feita sempre em voz alta, mesmo quando o leitor se encontrava fechado numa biblioteca. Ler em voz alta ou silenciosamente, sentado em carteiras rígidas ou deitado em uma rede, são posturas determinadas, não só pelo objeto da leitura como pela forma do livro escolhido. (WALTY, 2000)

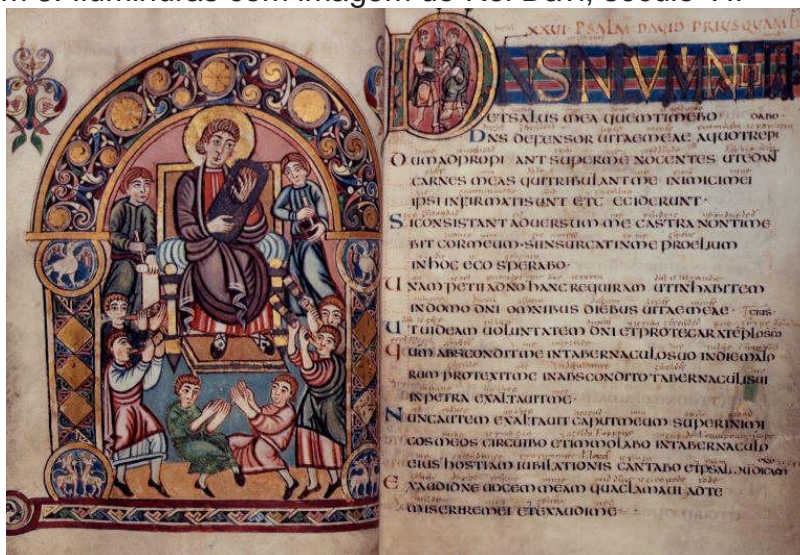
Ao pensarmos no contexto da época, quanto não havia técnica que impressão em massa (pois ainda estávamos na Idade Média; a prensa de Gutenberg iria inclusive a ser uma peça fundamental para o início do período Renascimento) os “manuscritos Iluminados” (Imagem 5 e 6), produzidos nas igrejas e mosteiros em formato *in-fólio*, grande demais para uma pessoa segurar, sob um contexto em que a leitura quando realizada era em voz alta, o *modus operandi* de leitura ressaltavam a santidade do conteúdo e sua supervalorização de forma que apenas aqueles que a sociedade julgava dignos poderia se apossar de seus conhecimentos.

Imagem 5: Iluminura do século VIII feita na Irlanda e restaurada no século XX



Fonte: Catalogue of illuminated manuscripts (2017)

Imagem 6: Iluminuras com imagem do Rei Davi, século VII



Fonte: Catalogue of illuminated manuscripts. (2017)

Cabe ressaltar que, do outro lado do mundo, na China, o papel reinava forte como principal material para a confecção de livros; e como afirma El Far (2006) “Especialistas na história do livro dizem que muito antes da descoberta de Gutenberg, a China já usufruía os benefícios do texto impresso com tipos móveis.”

Inclusive, o primeiro livro impresso, o Sutra Diamante (Imagem 7), é um livro que contém uma ilustração.

Em 1907, um arqueólogo inglês, *Sir Aurel Stein*, vasculhando uma sala secreta das Cavernas dos Mil Budas, em Tung-Hang, no extremo-orientes chinês, encontrou um exemplar do mais antigo livro impresso, o *Sutra diamante*, um rolo de papel de 5m de comprimento por 30cm de largura contendo sete folhas, seis de texto e uma de ilustração. No final do texto há um colofão onde se lê: “Este livro foi impresso por Wang Chien a 11 de maio de 868 para distribuição geral a fim de perpetuar a memória de seus pais com profunda veneração”. (CAMPOS, 1994)

Imagem 7: Sutra diamante: o mais antigo livro impresso



Fonte: Wikipedia, The Free Encyclopedia (2017)

As seis primeiras folhas do Sutra Diamante foram impressas usando uma técnica da impressão em blocos de madeira, a xilogravura: a madeira é cavada ou entalhada de forma a se fazer uma página. A seguir o bloco era embebido em tinta a qual era aplicada sobre o papel. Dessa forma evitava-se discrepância entre as cópias de um mesmo original além delas serem produzidas mais rapidamente.

Na Europa, ainda envolta no período da Idade Média, o papel chegaria apenas no começo do século XII através de Constantinopla, importado de Damasco (CAMPOS, 1994). Um dos fatores para a troca de material de suporte era o fato de que fazer papel era mais simples e mais barato do que o pergaminho: o papel era obtido a partir de uma pasta resultado da fermentação de cascas de plantas, panos, resíduos de linho e algodão; neste aspecto o papel também não deixa de ser um tipo de papiro na sua origem.

A produção do papel chinês obedecia ao seguinte processo: juntava-se as matérias-primas num tanque de água e batia-se para separar as fibras. A polpa líquida resultante era recolhida numa peneira retangular, a película formada pela camada de fibras sobre a peneira resultava na folha de papel. (CAMPOS, 1994)

A introdução e a vulgarização do papel na Europa decidiu os destinos da nossa civilização porque ele vinha responder às necessidades que todos sentiam de um material barato, praticamente inesgotável, capaz de substituir com infinitas vantagens o precioso pergaminho. (MARTINS, 2002)

O papel só viria a ultrapassar o pergaminho em importância e produção quando segundo Araújo (2008) combinado à prensa de tipos móveis de Gutemberg produziu um novo suporte de escrita: o livro impresso.

O interessante é ver que na formulação do livro moderno houve a inspiração e o uso de várias características dos suportes que o antecederam: o formato que veio do pergaminho, a produção do material – sua origem - possui mais similaridades com o papiro (de fato, o nome “papel” tem etimologia semelhante à palavra papiro) além do seu modo de fabricação ser semelhante; mesmo o formato das folhas vem de muito antes: das tabuletas que datam por volta de 3 500 a.C. Isto mostra como o livro se aprimorou: trazendo consigo o melhor de cada suporte, reflexo também da informação neles contida.

A impressão xilográfica por sua vez, precursora da prensa em tipos móveis, trezentos anos depois do advento do papel, no século XVI, também é chamada de impressão tabular pois “as impressões xilográficas foram feitas inicialmente em pranchas únicas, com todo o texto de cada página gravado na madeira de uma vez só” (MARTINS, 2002). Ou seja, utilizava-se um grande bloco em relevo, semelhante a um carimbo para marcar o texto no papel.

Na prensa de Gutenberg, o bloco único de madeira é substituído por pequenos blocos de metais cada um com um caractere único que podia ser rearranjado de lugar de acordo com a necessidade. Assim, temos um único modelo flexível.

El Far (2006) diz que “Especialistas na história do livro dizem que muito antes da descoberta de Gutenberg, a China já usufruía os benefícios do texto impresso com tipos móveis.” No entanto, por causa da grande quantidade de caracteres que o idioma requer para compor um texto –segundo o teste de

proficiência de Língua Chinesa, para se comunicar com os chineses com relativa facilidade, um estrangeiro deve passar no nível 3 do teste, o qual requer a compreensão e o uso de 600 caracteres (HANYU SHUIPING KAOSHI, 2017) – havia maior preferência pela impressão em xilogravura.

4.2 Tipos de texto-imagem no livro ilustrado

Linden (2011, p. 24-25) classifica os tipos de livros já com a relação entre texto e imagens aplicadas.

1. Livros ilustrados: Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens
2. Livros com ilustração: Obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa.
3. História em quadrinhos (HQ): Forma de expressão caracterizada não pela presença que quadrinhos e balões, e sim pela articulação de 'imagens solidárias'. A organização da página corresponde - majoritariamente - a uma disposição compartimentada, isto é, quadrinhos que se encontram justapostos em vários níveis. [...]

Apesar haver separação de significado entre *livro ilustrado* e *livro com ilustrações*, comercialmente ambos são tidos por *livro ilustrado*; assim não nos permitimos ver suas nuances entre estas.

O termo *livro ilustrado* pressupõe maior participação do aspecto da imagem, uma vez que em *Livro com ilustração*, a ilustração é utilizada como um complemento do texto, pois a preposição estabelece conexão entre um termo de maior importância a outro menor.

Linden (2011) também que chama a atenção para as múltiplas formas de como o livro ilustrado se apresenta, fruto da influência de outros modelos de apresentação da imagem na página.

A diversidade do livro ilustrado é reflexo não apenas da liberdade estrutural de que desfruta, mas também das influências cruzadas do livro com ilustração e da história em quadrinhos, constituindo dois polos de enquadramento da imagem. (LINDEN, 2011, p. 44)

Um fato que pesa muito na construção da imagem, é como ela representará a passagem do tempo, uma vez que ela é a estática do que diz respeito à temporalidade. Levrin [s.d] apud Linden (2011, p. 46) apresenta isto como um fator determinante à distinção de tipo de livros ilustrados:

A diferença, para mim, entre o livro ilustrado e a história em quadrinhos é a forma de expressar a percepção do tempo. No livro ilustrado, tanto o texto como a imagem é que darão a indicação de tempo. Na história em quadrinhos, o tempo entre duas imagens é determinado pela ação e, em geral, o desenho é que oferece os indicadores temporais.

Assim, temos nos livros com ilustrações: imagens isoladas tanto em sentido como geograficamente; nos quadrinhos há o uso de imagens sequenciais que são conjuntos de imagens com significado individual completo, mas que trabalham como partes de um todo. “Unidade de uma sequência, o quadrinho é necessariamente uma parcela do todo” (LINDEN, 2011, p. 44)

Contudo, no que diz respeito ao livro ilustrado propriamente dito, há o uso de imagens associadas: ligadas pelo estilo artístico, “não sendo nem totalmente independentes nem solidárias por completo” LINDEN (2011, p. 45); do ponto de vista da narrativa necessitam do texto para sustentar a continuidade temporal da narrativa.

Costa (2012) diz que “A mútua interação entre texto e imagem estimula a capacidade expressiva da linguística” e esta interação se dá de diversas formas pois assim como temos diversos públicos destinados a um livro comum, nós também temos um público variado em livros ilustrados. A mídia com ilustrações, porém, possui um atrativo a mais e consegue abranger vários grupos segundo Costa (2012, p. 21):

[...]Muitos autores [...] assumem que não escrevem para crianças, mesmo que seus livros sejam publicados na categoria de literatura infantil. [...] Embora muitos livros ilustrados sejam produzidos para um público infantil ainda em processo de alfabetização, quem lê estes livros para a criança são os adultos. Assim, muitos autores, para enriquecer a experiência do livro, preocupam-se em tornar o livro um produto atrativo tanto para os adultos quanto para as crianças.

Nikolajeva e Scott (2011) chama a isto *dupla audiência* pois estes são capazes de “se comunicar em diversos níveis com ambos os públicos” seja do

ponto de vista textual, cuja narrativa segue uma temporalidade bem definida, seja do ponto de vista da ilustração, cuja “disposição das imagens, como a apresentação, dirige-se a um espectro variado de idades e experiência”, o que significa dizer que o conteúdo percebido pelos leitores não se difere em relação à compreensão geral da história, porém o entendimento, o que absorvemos durante a leitura, difere de leitor para leitor; até a mesma pessoa tem percepções diferentes a cada nova releitura que faz. Schopenhauer (2005, p. 64) recomenda:

Repetitio est mater studiorum [A repetição é a mãe do estudo]. Cada livro importante deve ser lido, de imediato, duas vezes, em parte porque as coisas são melhor compreendidas na segunda vez, em seu contexto, e o início é entendido corretamente quando se conhece o final; em parte porque, na segunda vez, cada passagem é acompanhada com outra disposição e com outro humor, diferentes dos da primeira, de modo que a impressão se altera, como quando um objeto é observado sob uma luz diversa.

Nikolajeva e Scott (2011) dão especial destaque à necessidade da crianças de ouvir novamente a mesma história repetidas vezes pois, segundo elas, “penetram cada vez mais fundo no significado do livro”, pois buscam entender o livro por completo, não apenas no texto como também a imagem, a qual possui igual importância na narrativa para ela.

Seja lendo para uma criança ou para si mesmo, é inegável o papel do adulto na aquisição de um livro ilustrado; este tem papel primordial na educação daqueles que são o *futuro da nação*. A leitura na primeira infância, além de otimizar e melhorar o vocabulário da criança, é a grande responsável por criar o *gosto pela leitura*; ou seja a criança tem no ato de ler uma atividade prazerosa a qual continuará a praticar durante a vida adulta.

Linden (2011) nos apresenta o público-alvo e comprador-real: o primeiro é a quem se destina o livro, que geralmente são crianças e adolescentes com baixo poder aquisitivo; e o segundo são aqueles que compram o livro, mas não o adquirem.

Ou seja, assim como em nosso objeto de estudo temos a inter-relação entre texto e imagem em um suporte informacional; também temos a relação de dependência entre dois públicos distintos.

4.3 A imagem como apoio: o mercado de livros infantis

Desde seus primórdios, o livro infantil tem sido usado como instrumento doutrinário e auxiliador na construção da moral do indivíduo: utiliza de contos e fábulas para ilustrar os padrões de comportamento aceitáveis ou não-aceitáveis na sociedade (ao final de uma fábula, por exemplo, é contada a “moral” da história.)

As primeiras leituras de uma criança serão as responsáveis por doutriná-la; contarão histórias que servirão de exemplo do modelo a se seguir do ponto de vista social e moral, sem contudo transparecer este viés doutrinário pois a literatura infantil deve ser para a criança, antes de tudo, como um modo de entretenimento e por meio do qual possa sentir-se bem.

Um dos recursos usados para tal é a inclusão de ilustrações no livro reconhecida por Araújo (2008) ao dizer que “muitas vezes ela assume um papel mais importante do que o texto.”

Nunes (2016) diz que "Os livros ilustrados são entendidos como eficientes ferramentas de ensino, pois conquistam o interesse das crianças, despertando nelas o gosto pela leitura em um contexto lúdico e prazeroso." Assim, as histórias contidas neste tipo de mídia são "ambientes simulados" criados por adultos no qual as crianças tem acesso para seu lazer e também para estudo. (Buendgens; Carvalho, 2016, p. 8) falam da influência que o livro tem sobre a criança.

Ao considerar a influência de uma obra literária sobre os sentimentos da criança, percebemos a importância que os conteúdos presentes nos livros infantis podem ter para sua vida e atividades. Nesse sentido, o preconceito ou situações que o expressem, ao serem retratados nos livros infantis, permitem à criança vivenciar e sentir tais experiências, antes mesmo que elas aconteçam.

Pois a realidade destes livros é materializada pela imaginação da criança cuja primeira ainda não se desassociou por completo na noção de fantasia, uma realidade alternativa habitada por criaturas fantásticas, animais que falam, objetos que se mexem, enfim; onde a presença humana pode habitar o inumano de forma a ensinar mais de si própria.

Relativo à função da literatura infantil, entendida como aquela cujo público-alvo são crianças de três a doze anos, Kirst (2016) as divide em: a) leituras doutrinárias, ou textos moralizantes cujo objetivo é "transmitir e incorporar ao pensamento e ao comportamento do leitor, lições, doutrinas ou ideologias com a finalidade de persuadi-lo quanto a determinados conceitos consolidados na sociedade"; e b) leituras libertadoras, responsáveis pela construção do discernimento e senso crítico onde seus enredos "possibilitem o acesso ao imaginário e ao desenvolvimento da criatividade"

Assim, a primeira é responsável pela sociabilidade do indivíduo, pelo saber se portar perante a sociedade sabendo que existem regras e procedimentos a cumprir enquanto que a segunda desenvolve o indivíduo: seus pensamentos, modo de ver a vida e de responder aos desafios desta.

Para a criança, as histórias que leem ou que lhes são lidas são um modo de agregar conhecimento; unir suas já inúmeras experiências de convivência com as situações vivenciadas por outrém.

A autora também ressalta da necessidade de uma idade adequada para a compreensão do que lê. "É importante que a criança tenha maturidade suficiente para estabelecer conexões entre aquilo que lê e suas experiências internalizadas, de modo a fazer comparações e confrontações que lhe agreguem conhecimento." (KIRST, 2016)

É esta ligação entre a narrativa e o leitor que é facilitada tanto pelo texto (que dependendo da idade do público-alvo utiliza-se de vocabulário e frases mais simples ou mais complexas) como também pela imagem, cujo papel é estabelecer, mediante o visual, uma melhor ligação entre ficção e realidade.

Um levantamento realizado por Spineli; Menezes; Paschoarelli (2012) aponta as ilustrações em detrimento da fotografia. "Dos 600 livros infantis verificados somente 30 utilizam a imagem fotográfica como recurso gráfico, equivalendo a 5% do espaço amostral".

Isto se deve, entre outras coisas, ao caráter pedagógico da ilustração o qual tem a função de ensino como também salvar a obra do tédio moralista de obra possui (BENJAMIN, 1984 APUD BAHIA 1995). Nesse sentido,

A estética da ilustração está associada a fantasia e a imaginação, enquanto a imagem fotográfica ainda está calcada na idéia do realismo, da cópia da realidade. Apesar de não ser o escopo de investigação desse trabalho, observou-se que a partir da pré-adolescência aumenta o uso de imagens fotográficas nos livros ficcionais (particularmente na capa) talvez por conta do pré-adolescente já ter desenvolvido processos mentais mais complexos e associações mais calcadas na realidade. Nessa categoria se observou fotografias em livros que são subprodutos de programas televisivos ou filmes, o que justificaria o uso de imagens fotográficas dos personagens. (Spineli; Menezes; Paschoarelli, 2012, p. 5)

Como a literatura infantil é uma literatura de construção, é de se pressupor que seu público ainda não é criterioso quanto à própria leitura e necessita de assistência neste quesito. Pereira, Frazão e Santos (2012) apresentam a família e a escola como os núcleos sociais que devem atuar tanto no incentivo à leitura quanto no acompanhamento do pequeno indivíduo no mundo literário até que este tenha plena capacidade de filtrar ele mesmo o tipo de literatura que lhe agrada ou desagrade.

A família tem o papel principal no que se refere ao hábito de ler pois diferentemente da escola onde a leitura se faz obrigatória e tem foco no conhecimento científico, no núcleo familiar somos ensinados a ler por prazer: fato este que torna o fardo da obrigação mais leve.

A prática da leitura deve ser apresentada na vida das crianças de forma natural, com calma, mostrando em sua essência seus benefícios e sua importância, para que a mesma não se sinta na obrigação de fazer algo, para que esta ação se torne prazerosa, e haja compreensão do que seja a leitura eficiente e eficaz". (PEREIRA; FRAZÃO; SANTOS, 2013)

Os autores ainda reforçam dizendo: "Para que uma criança obtenha o interesse pela leitura, é necessário que ela entenda que a leitura não é uma obrigação e sim uma satisfação."

O livro direcionado para crianças surgiu juntamente com o conceito de infância (MAIA; MARTINS, 2016) como também com a preocupação de coletar e perpetuar (em registro) as histórias contadas e passadas de geração em geração apenas oralmente. Iniciado na França no século XVII a coletânea de Contos de Mamãe Gansa (1697), organizada e adaptada por Charles Perrault é

considerada o marco da literatura infantil e inaugurou o gênero de contos de fadas. Segundo Schneider e Torossian (2009, p. 135):

Seus contos, até mesmo as versões infantis, são recheados de uma mensagem moral explícita, normalmente colocada em apêndices sob forma de versos. A mensagem moral, conforme descreve Perrault, tinha como finalidade servir de orientação e de ensinamento aos que a ouvissem.

Outro ponto que as autoras ressaltam é que as histórias de Charles Perrault não eram exatamente suas criações próprias pelo que muitas eram baseadas ou adaptações de narrativas populares as quais, antes mesmo de Perrault, já eram utilizadas com viés educativo.

O movimento de criação de literatura infantil também teve seus representantes na Alemanha: Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), mais conhecidos como os Irmãos Grimm, mas foi apenas com Hans Christian Andersen (1805-1875), que a literatura infantil de desgarras do folclore popular para ganhar um direcionamento direto para as crianças. “Diferente dos demais autores da época, que adaptavam as histórias à realidade infantil, Andersen criou uma narrativa destinada para esse público.” SCHNEIDER; TOROSSIAN (2009, p. 136)

No Brasil, a literatura destinada às crianças tem início com Monteiro Lobato e a publicação de *A menina do narizinho arrebitado* (1921). A partir daí, o autor cria uma geração de leitores que viriam a se tornar também escritores do mesmo tipo de literatura que consumiam quando crianças. Segundo Maia e Martins (2016):

[...]vieram escritores que foram leitores de Lobato e influenciados por ele, e que têm feito da literatura infantil brasileira um marco: Ziraldo, Lygia Bojunga, Marisa Lajolo, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Maria Clara Machado, Sylvia Orthof, Joel Rufino, Marina Colasanti, João Carlos Marinho, Pedro Bandeira e outros que, para o bem da literatura brasileira, não eram da área da educação e por isso não estavam atrelados ao caráter didático ao qual a literatura infantil desde sua gênese foi submetida, começando com o próprio Lobato, que era formado em Direito. A preocupação desses escritores estava na linguagem do texto, e não no destinatário da historinha.

4.4 A Imagem sobre o texto: Quadrinhos e mangás

Esta seção abordará sobre o tipo de suporte em que a imagem ocupa maior espaço em relação ao texto: os quadrinhos, pois ambos usufruem de um modelo já estabelecido de interdependência narrativa cujo protagonismo é a linguagem visual. Conhecidos popularmente como HQs ou Gibis, possuem também uma variante: os mangás. Com frequência, estes são tratados pelo público que não o lê como um só. Por um lado, ambos se utilizam do mesmo arquétipo: Imagem sequencial acompanhada de textos curtos, usados para dar voz (externa e interna) às personagens; há, contudo, diferenças no uso desde modelo que permitem a distinção dentre ambos.

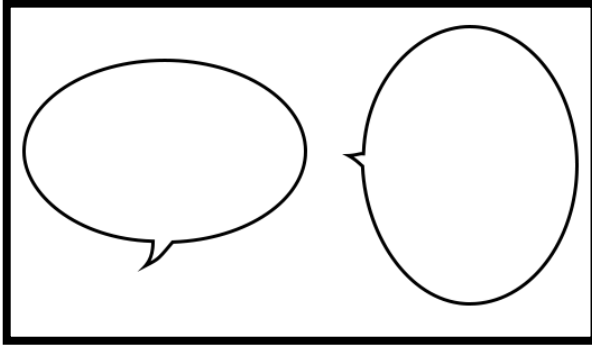
Segundo Lanius (2014, p. 31), “As HQ possuem uma série de elementos básicos que as constituem configurando uma linguagem própria, tais como quadrinho, balão, onomatopeia, ritmo visual, legenda, linhas e traços, cores e outros”.

De fato, tanto as HQs como os mangás utilizam do que Linden (2011) chama de “imagem sequencial” onde cada imagem tem relação com a anterior e a posterior culminando num encadeamento de ilustrações e a interdependência das mesmas.

Ambas as mídias utilizam o texto dentro de balões que os quais possuem diversas formas, a mais comum sendo a de formato oval. Na imagem 8 vemos, à esquerda o padrão ocidental, usado em HQs e à direita o padrão oriental, utilizado em mangás; aí já podemos ver algumas diferenças.

Tal diferença deve à disposição do texto por causa do sentido da escrita: em línguas que utilizam alfabetos o sentido da escrita é horizontal e da esquerda para direita (Imagem 9); já na língua japonesa – bem como na língua chinesa – também é possível escrever e ler verticalmente e da direita para a esquerda (Imagem 10).

Imagem 8: Balões de fala



Fonte: Instituto Mangá (2018)

Imagem 9: Trecho do quadrinho Miss Marvel: No Normal escrito por G. Willow Wilson e desenhado por Adrian Alphona.



Fonte: Comic Book Legal Defense Fund (2017)

Imagem 10: *Megane Dorobou* [O ladrão de Óculos], escrito e desenhado por Mizu Sahara, publicado em 2007 na coletânea *Bus Hashiru* (não publicada no Brasil) pela Editora Shinchosha.



Fonte: Tomta Hatenablog (2017)

HQs e mangás também utilizam da organização tabular na qual a página é dividida em uma série de quadros (Imagem 11 e 12) os quais simulam a sequencialidade do tempo, no entanto no mangá há com certa regularidade a sobreposição de quadros bem como a assimetria destes.

Contudo, o sentido de leitura é diferente: nas HQs, lê-se da esquerda para a direita e nos mangás, lê-se da direita para a esquerda; tanto o texto como a imagem (Imagem 13).

Imagem 11: A piada Mortal, escrito por Alan Moore e desenhado por Brian Bolland.



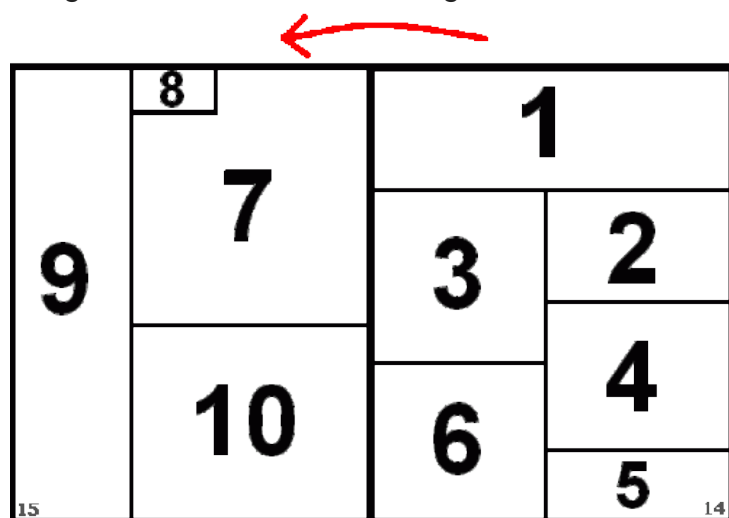
Fonte: Galáxia dos Quadrinhos (2018)

Imagem 12: O ladrão de óculos, escrito e desenhado por Mizu Sahara.



Fonte: Eensy-Weensy Mangás (2018)

Imagem 13: Como ler um mangá



Fonte: OtakuBFX(2018)

Outra diferença é que as páginas dos quadrinhos são coloridas enquanto que os mangás são impressos em preto de branco.

Segundo Silva (2016) as histórias em quadrinhos (tanto HQs como Mangás) são marginalizados e inferiorizados por causa do seu viés de entretenimento. Gasque e Ramos (2012) reforçam dizendo que “os quadrinhos foram alcunhados no imaginário popular como material com pouco potencial de contribuição para o conhecimento e incentivo à leitura”; um dos motivos para isto é segundo elas, a forte ligação entre inteligência intelectual e o livro “tradicional”.

Os materiais e suportes tradicionais de informação ainda dominam os acervos das bibliotecas públicas e escolares em todo o Brasil, sobretudo centrando-se no livro impresso. Tal presença parece justificar as carências de materiais diversificados de informação nos acervos, seja no formato impresso, incluindo-se as histórias em quadrinhos, como no formato audiovisual, eletrônico e/ou virtual, através das fitas VHS, DVDs, CD-ROMs e do acesso a internet. A valorização do livro como suporte mais difundido e presente nos acervos de bibliotecas públicas e escolares pode ser explicada histórica e culturalmente como símbolo de status intelectual do seu proprietário. (GASQUE; RAMOS, 2012, p. 6)

Em dado momento, chegou-se inclusive a acreditar que a leitura de quadrinhos era uma influência negativa e danosa (VERGUEIRO, 2005; LANUIS, 2016; ALVES, 2017), de lado sendo responsável pelo “aumento da delinquência juvenil” (LANUIS, 2016, p. 28), como por outros classificadas como uma leitura inferior que serve apenas como “degrau” para leituras mais complexas (VERGUEIRO, 2005), ou seja, como uma leitura de formação a ser abandonada posteriormente.

Lanius (2014, p.14) é direto ao dizer que “As imagens combinadas ao texto trazem infinitas possibilidades ao leitor, que talvez as leituras comuns de livros, por exemplo, não consiga”.

Ou seja, longe se ser uma literatura inferior, as histórias em quadrinhos são uma forma de ampliar se não o conhecimento em si, suas leituras criam novos caminhos interpretativos e de abordagem no que diz respeito ao ponto de vista: de quem produziu a história, de quem a lê, e também da próxima narrativa em si; sendo assim, um otimizador do processo de interpretação.

Apesar de hoje em dia ter-se provado que esta é uma literatura que traz mais benéficos do que prejuízos, os quadrinhos ainda são uma leitura

marginalizada pela sociedade, isolada pelo preconceito ainda vigente com pelo desconhecimento, por parte dos mediadores da informação (não apenas o bibliotecário), de como utilizá-los. (SANTOS; GANZAROLLI, 2011).

4.4.1 Quadrinhos: o lado Ocidental

Segundo Alves (2017) não há consenso a respeito de quem foram os precursores das histórias em quadrinhos.

Dois são os autores considerados: o suíço Rudolph Töpfer e o alemão Wilhem Busch. O primeiro, a partir de 1846, investiu na produção de histórias estampadas, narrativas inteiramente figuradas, cujas numerosas imagens eram divididas por um simples traço, e contavam com um breve texto. O segundo, ficou conhecido por ilustrar sua própria produção de poemas satíricos ou moralistas (MOYA, 1970 apud ALVEZ, 2017)

Nos Estados Unidos, a primeira história em quadrinhos, deu com a publicação da tirinha do personagem Yellow Kid “1895 à 1896 no jornal *New York World* e de outubro de 1896 a 1898 no *New York Journal* (THE OHIO STATE UNIVERSITY LIBRARIES, s.d). No quadrinho, a personagem principal é uma criança careca com uma camisola amarela onde ficaram suas falas (Imagem 14); as outras personagens, no entanto, se comunicavam através de balões.

Imagem 14: Yellow Kid (Tirinha publicada em 10 de janeiro de 1897)



Fonte: Billy Ireland Cartoon Library & Museum (2018)

Alguns estudiosos não consideram como um quadrinho propriamente dito. Ao analisar as publicações de Yellow Kid ao longo de quatro anos, a saber: de 1895 a 1898, disponibilizadas via internet pela Biblioteca e Museu Billy Ireland Cartoon, verificou-se que:

- a) Yellow Kid ainda se utilizava de uma imagem única aliada a um texto explicativo (Imagem 15): o modelo com imagens sequenciais coexistia com o primeiro
- b) Nem todas as personagens secundárias utilizaram os balões: suas falas eram frases que ficavam próximas aos mesmos.
- c) Não havia a separação por quadros das imagens sequenciais. (Imagem 14)

Imagem 15: Yellow Kid (tirinha publicada em 17 de janeiro de 1897)

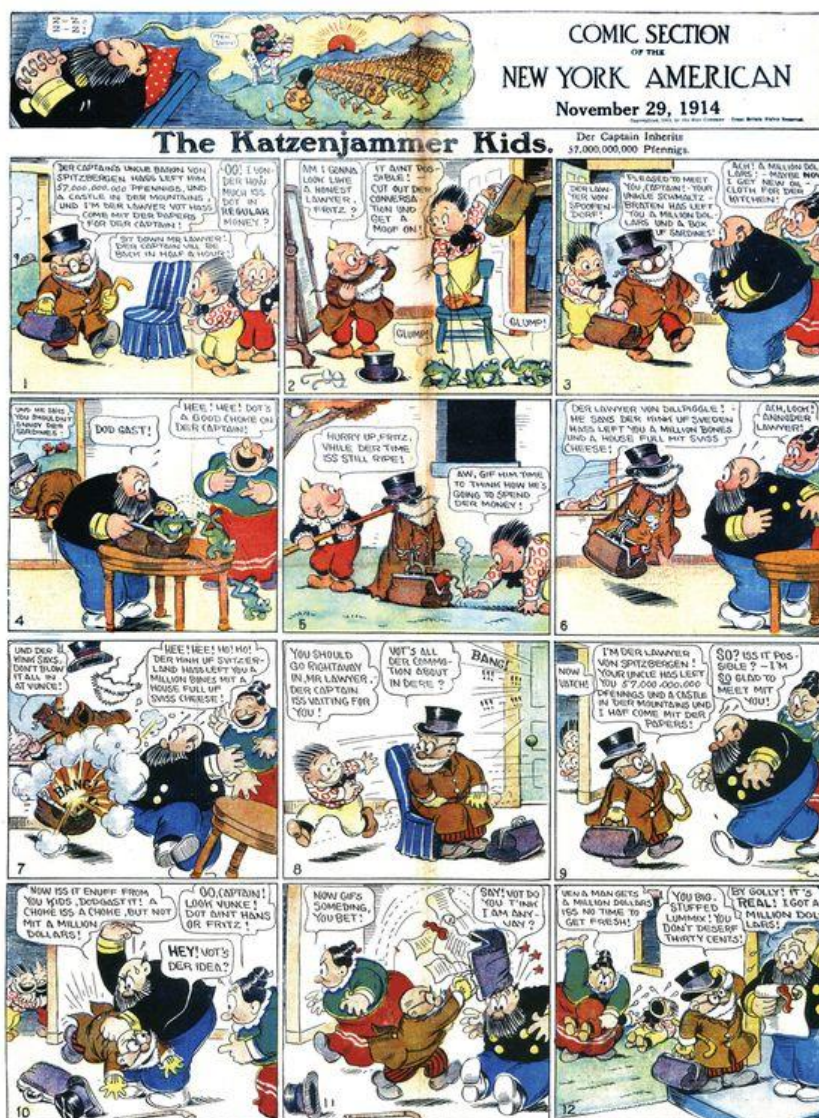


Fonte: Billy Ireland Cartoon Library & Museum (2018)

O título de primeiro quadrinho é dado geralmente à *Katzenjammer Kids* (Imagem 16), conhecido no Brasil como Os sobrinhos do capitão, de Rudolph Dirks, publicado em 1897 aos domingos no *New York Journal*. “Dirks foi o primeiro cartunista a expressar, de forma regular o diálogos de personagens de quadrinhos através dos balões de diálogos. (THE KATZENJAMMER KIDS, 2018). De acordo com Lanius (2014. p. 24):

Em 1897 é lançado pelas mãos do desenhista principiante Rodolph Dirks, *The Katzenjammer Kids* (Os sobrinhos do Capitão), que pode ser considerada um exemplo completo de HQ, pois até então as histórias eram contadas de forma tosca e não tinham os elementos básicos que compõem uma HQ bem desenvolvida, o que comprometia a narrativa.

Imagem 16: The Katzenjammer Kids, também conhecido como Os sobrinhos do capitão.



Fonte: Pinterest (2018)

O modelo, porém já estava praticamente estabelecido. Hirata (2012, p.15) diz: “As falas dos personagens inseridas em balões e as histórias serializadas no decorrer das edições periódicas encantaram os leitores americanos, que não esperaram muito até ver uma verdadeira avalanche de novas histórias e personagens”.

A forma de publicação, em jornais, perduraria até início da década de 30 quando, juntamente com a criação dos primeiros super-heróis, houve o surgimento de revistas especializadas na publicação destas histórias em

quadrinhos (LANIUS, 2014), cujo formato perdura até hoje; heróis conhecidos como Super-Homem e o Batman surgiram no mesmo período.

4.4.2 Mangás: o lado Oriental

O estilo mangá como o conhecemos hoje (conhecido como mangá moderno) é grandemente atribuído a Osamu Tezuka que é considerado o “Pai do mangá”.

Foi em 1946 que surgiu o primeiro Mangá moderno: *Shin Takarajima (A Nova Ilha do Tesouro)*, de Osamu Tezuka. No decorrer de cerca de 200 páginas, o artista inovava os quadrinhos japoneses trazendo, principalmente, elementos da linguagem cinematográfica, pois até então os quadrinhos tinham um enfoque teatral. [...] Tezuka é responsável pelo que hoje conhecemos como Mangá e também foi quem criou uma das características que os marcam: os olhos grandes e brilhantes dos personagens, que servem para melhor expressarem os sentimentos. (CARLOS, 2009)

Durante este período, chamado de pós-guerra, tropas americanas ocupavam o Japão com o objetivo de ajudar o país a se reerguer. Por consequência, o Japão sofreu grande influência da cultura americana neste período, em especial das produções cinematográficas hollywoodianas.

As animações do estúdio Walt Disney, inclusive, exerceram “inegável influência sobre a composição estética dos animes e mangás” (CRUZ JUNIOR, 2017), sendo-lhe atribuída a inspiração para o uso os olhos grandes e expressivos por Tezuka.

Segundo Silva (2016):

Com a ocupação americana e a economia em reconstrução, os Mangás apresentam queda de preço, tendo em vista o uso de papel jornal pelas editoras, visando baratear custos e facilitando o acesso à população, característica que permanece até a atualidade.

Fato corroborado por Gravett (2006) apud Carlos (2009): “uma edição da revista *Shounen Sunday*, com mais de 400 páginas, custa em média 220 ienes (cerca de 2 dólares)”. As histórias dos mangás são publicadas primeiramente em formato de revista (CARLOS, 2009), com periodicidade mensal ou semanal.

Nesta publicação são publicadas histórias de diversos autores de acordo com o segmento adotado pela revista; posteriormente os capítulos das histórias

são copilados e lançados em um formato mais próximo de livro chamado *tankobon* (Imagem 17), o mesmo adotados por editoras que obtêm os direitos de publicação em seus países.

Imagem 17: *Shigatsu wa Kimi no Uso*, escrito e desenhado por Naoshi Arakawa



Fonte: Central HQs (2017)

O grande diferencial são suas fortes segmentações e a produção de material para públicos específicos.

O mangá, ao contrário dos quadrinhos ocidentais, especializou-se para atender a públicos segmentados por sexo, idade e pequenos nichos, cada qual servido com assuntos e histórias adequados às preferências dos leitores (HIRATA, 2012).

Mangás para crianças (*kodomo*), para garotos (*shonen*) e garotas (*shoujo*) em idade juvenil, para homens (*seinen*) e mulheres (*josei*) adultas são exemplos de categorias por faixa etária, que é a classificação mais utilizada por ser a que a própria revista dá a si mesma.

Vale ressaltar, no entanto, que esta classificação não é 100% acurada além das existências de sub-gêneros nessa categoria, algumas histórias publicadas para alcançar uma determinada idade são, em realidade, para um

público mais velho ou conquistam audiência fora a alçada inicial. Um exemplo disso é o mangá *Death Note* (Imagem 19).

Death Note conta a história a história de Light Yagami, um estudante exemplar do ensino médio que encontra o caderno da morte que um *Shinigami*, um deus da morte deixou cair na Terra “por acidente”. Qualquer um que tiver seu nome escrito no caderno morre. Light então decidiu usar os poderes do caderno para construir um “novo mundo” livre do mal; e foi publicado na *Weekly Shonen Jump*, uma revista *shonen*, supostamente para um público adolescente.

Imagem 19: Capa do primeiro volume da edição japonesa de *Death Note*



Fonte: Baka Updates (2018)

Outra particularidade do mangá é sua grande quantidade de mangakás (desenhistas) do sexo feminino. Muitas são, inclusive, responsáveis por grandes obras para o público masculino como *Ranma ½*, *Inu Yasha*, e *Fullmetal Alchemist* (HIRATA, 2012).

Gusman (2005) apud Carlos (2009) aponta três vantagens do Mangá em relação aos Quadrinhos:

- a) O fato de que de as histórias dos mangás têm início, meio e fim. Em contrapartida, os quadrinhos se utilizam o recurso de versões

alternativas e *reboots* (reforçado pelo fato de seus personagens serem propriedade de uma empresa);

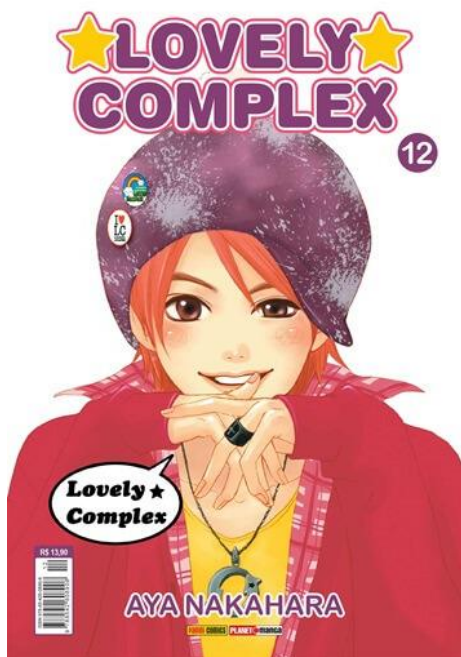
- b) Conteúdo único a ser adaptado para filmes ou mídias televisivas;
- c) Aspecto mais verossímil e humano das personagens e das histórias, o que causa identificação e empatia.

Hirata (2012, p. 35) confirma esta terceira vantagem no que diz respeito à universalidade do enredo dos mangás:

No cotidiano representado nas histórias atuais, elementos típicos da cultura japonesa coexistem com problemas e situações bem conhecidas do público não-nipônico, como a vida escolar, as paixões não correspondidas, as dúvidas da adolescência, citações de filmes, obras literárias, passagens históricas e abordagens de temas polêmicos, fatores que tornam os enredos bem próximos da vida do leitor.

De fato, os mangás foram responsáveis pelo que Gusman (2005) apud Carlos (2009) chama de “resgate do público feminino esquecido”, que não se identificava com as histórias de super-heróis dos quadrinhos, passando a consumir mangás do gênero *shoujo* (Imagem 20) produzidos no Japão.

Imagem 20: Mangá *Lovely Complex*, escrito e desenhado por Aya Nakahara



Fonte: Loja Panini (2018)

É inegável, no entanto, a forte influência que estas duas mídias, tão semelhantes sob alguns aspectos e diferentes sob outros, têm na população jovem adulta de hoje: à forte influência da cultura japonesa da chegou ao Brasil nas décadas de 80 e 90 (CARLOS, 2009; SILVA, 2016; HIRATA, 2012) sob a forma de animações e mangás.

Vergueiro (2005) aponta para a influência das histórias em quadrinhos da cultura como fator de aumento de interesse tanto por parte da população quanto do meio científico.

Na medida em que as histórias em quadrinhos se tornaram um elemento de grande influência na cultura popular, também o interesse por elas aumentou em todas as áreas. Pesquisas acadêmicas sobre quadrinhos têm surgido nas áreas do conhecimento mais diversas, como história, sociologia, artes, literatura, antropologia, educação, etc., ampliando a disponibilidade de informações de qualidade sobre eles. (VERGUEIRO, 2005)

Carlos (2009) complementa dizendo que as Histórias em quadrinhos, o qual podemos incluir também os mangás, “são objeto de estudo desde os anos 70, sendo tão importantes como o cinema”.

As Histórias em Quadrinhos vêm ganhando notoriedade mundial há pouco tempo. A partir dos anos 70 sua importância e valor foram sendo revelados ao serem consideradas como a nona arte, ao lado de outras como o cinema, e a começarem a ser estudadas na Academia. (CARLOS, 2009, p. 4)

4.5 O texto soberano: o formato de bolso

O livro de bolso, também conhecido como livro pocket, tem um formato menor com relação ao livro tradicional, constituído de material mais leve e por consequência mais frágil, foi criado de forma a popularizar o livro.

Segundo Medeiros; Farbiarz (2014) "os livros de bolso são caracterizados, principalmente, por possuir dimensões menores que os livros tradicionais e por seus valores relativamente mais baixos em relação aos demais", diferente dos primeiros livros impressos que de acordo com El Far (2006) "apresentavam o formato in-fólio, eram ricamente encadernados, ilustrados e compostos em papel de excelente qualidade."

Isto não quer dizer que o livro de bolso é uma publicação inferior ao livro tradicional, ambos têm o mesmo propósito que é a disseminação do conhecimento; no entanto o que os difere é a relação física com o leitor. Como Medeiro; Farbiarz (2014) explica:

Primeiramente, entendemos que os livros de bolso possuem uma fisiologia específica que auxilia na distinção dos demais livros, pois na medida em que estes objetos possuem um tamanho menor das edições tradicionais, a relação entre o corpo do leitor e o livro é estabelecida de modo distinto.

E Manguel (1997) reafirma ao dizer que a escolha do livro depende tanto de seu estado de espírito quanto do lugar em que está, pois apesar da informação ser abstrata, o livro não o é (mesmo com o advento dos livros digitais, ainda somos sujeitos à fisicalidade dos equipamentos eletrônicos que possibilitam a leitura de diversos livros em um “único” volume.)

Antigamente, nos primórdios do desenvolvimento das técnicas de impressão, os livros impressos ainda imitavam os manuscritos (CAMPOS, 1994) e o apego à unicidade de um exemplar ditava a confecção do mesmo: quanto mais se pagava, mais luxuoso era o livro encomendado.

Hoje em dia, isto não é diferente: ainda pagamos por edições especiais: comemorativas e/ou de colecionador que geralmente apresentam conteúdo adicional à edição comum e comumente são impressos encadernados (capa dura e miolo costurado); o livro acaba por adquirir uma função decorativa em que o toque, o abrir, o folhear e o ler devem ser realizados com tanto esmero que o leitor, preocupado em não danificar o suporte não adentra na narrativa apropriadamente.

Com relação ao formato de bolso, no entanto, esta relação de cuidado não é tão forte. Historicamente, o livro de bolso possuía a função de popularizar a leitura e torná-la acessível a todos. El Far (2006) conta que:

Na década de 1870, o livro barato no Brasil, de capa brochada e pequeno tamanho, começava a ser vendido nas livrarias e pelos mercadores ambulantes. [...] Essas edições populares, voltadas não para um público específico, mas para “para todos os gostos”, trouxeram à luz, primeiramente, títulos e autores aclamados pela crítica literária daquele tempo.

Tais livros eram e são acessíveis também por causa do projeto gráfico simples, da grande tiragem de exemplares e do conseqüente preço mais baixo. No entanto, o que mais chama a atenção neste tipo de livro é sua flexibilidade no que diz respeito ao local de leitura. Segundo Medeiros e Farbiarz (2014):

[...] Seu formato particular desencadeia protocolos de leitura e produções de sentidos específicos de sua materialidade, como a facilidade de ser lido em locais de grande fluxo de movimentação, como no metrô, e de ser segurado por apenas uma das mãos, quando o número de páginas possibilita isso.

O que significa dizer que o livro de bolso é ideal para uma leitura despreocupada e para uma leitura de preenchimento: aquela que se realiza quando na espera ou no intervalo entre atividades; somado a isto também há a facilidade de se levar para qualquer lugar: devido ao tamanho reduzido, o livro de bolso poder ser levado “no bolso” como o próprio nome diz. É Medeiros; Farbiarz (2014) que diz que o triunfo do livro de bolso é valorizar o conteúdo ao invés do invólucro.

[...] O texto tende a receber maior valorização que o objeto onde se realiza a leitura. É nesse mesmo, sentido que os livros de bolso podem estabelecer algumas semelhanças com o texto digital, pois não se percebe, a princípio, em ambos os casos um apego ao objeto e a sua materialidade. MEDEIROS; FARBIARZ (2014)

Assim, é pressuposto que as imagens, já tão raras em um livro comum, percam ainda mais espaço, ou simplesmente sejam suprimidas neste modelo de livro: o que é a realidade nas coleções de bolso no Brasil.

Um exemplo disto é a coleção “História da vida Privada”, lançada no Brasil pela editora Companhia das Letras, primeiramente em uma edição tradicional contava com papel diferenciado para abrigar as diversas ilustrações com 656 páginas e somava mil e duzentas gramas (COMPANHIA DAS LETRAS, [200-?a]). Depois lançado em formato de bolso em papel de gramatura menor com 648 páginas e gramas sem ilustrações pelo selo “Companhia de Bolso”, (COMPANHIA DAS LETRAS. [200-?b])

No entanto, segundo o artigo de Souza; Crippa (2016, p.5) “A presença de ilustrações é uma característica frequente dos livros de bolso franceses” que utilizam papel inferior ao brasileiro (a preferência é pelo papel jornal ao invés

do papel offset) e “a recorrência da ilustração nos livros de bolso na França não resulta em um aumento exorbitante dos preços”. (SOUZA; CRIPPA, 2016, p.6).

Segundo os autores, o livro de bolso no Brasil é na maioria dos casos, uma reedição de obras já lançadas agora relançadas em formato menor cujo único atrativo é o preço mais em conta, enquanto que na França há coleções inéditas especificamente em formato de bolso e, quando não, há a inclusão material extra com o objetivo de tornar o livro atrativo.

Mas, isto não é algo recente: desde o estabelecimento da Coroa Portuguesa no Brasil (a proibição da produção de livros ou de estabelecimentos que o produziam foi revogada) e a propagação da leitura em voz pública tanto em voz alta como silenciosa, contribui para o aumento da demanda por livros.

Na década de 1870, o livro barato no Brasil, de capa brochada e pequeno tamanho, começava a ser vendido nas livrarias e pelos mercadores ambulantes. [...] Essas edições populares, voltadas não para um público específico, mas para “para todos os gostos”, trouxeram à luz, primeiramente, títulos e autores aclamados pela crítica literária daquele tempo. (EL FAR, 2006)

Contudo, a própria ideia de edição popular vem, continuamente, mudando para se adequar ao mercado e ao público. “Na França, o livro de bolso deixou de ser um livro reservado a uma determinada seção da livraria ou hipermercado para se misturar às demais coleções em formato convencional (SOUZA; CRIPPA, 2016, p.13)”. Já no Brasil, existem estandes específicos para este tipo de livro, que ultrapassam os espaços das livrarias e chegam às bancas.

5 PROJETO GRÁFICO

Para Araújo (2008) o projeto gráfico como “a busca da harmonia entre forma e o conteúdo, no modo sob o qual se organizam os diferentes elementos da página e o agrupamento das páginas em determinada unidade – o livro”.

Essa busca incessante pela harmonia dos elementos que formam o livro ganha um novo viés quando o livro deixa de ser apenas um guardador de informação, para ser também um disseminador de conhecimento. Segundo El Far (2006) “Desde a invenção da imprensa de Gutenberg, o livro ganhou várias formas e propósitos, sempre com o intuito de tornar a leitura algo sedutor e atraente.”

O projeto gráfico de um livro não se limita apenas à parte que conhecemos como miolo; mesmo que a parte do conteúdo seja aquela que deve ser ressaltada, ela não é a única que compõe este suporte.

Além disso, como já vimos o conteúdo não se apresenta somente via texto e este deve ser apresentado de forma a ser agradável ao leitor; é *para* ele que produz o conteúdo. Araújo (2008) continua dizendo que o “modo como se organiza a informação numa página pode fazer a diferença entre comunicar uma mensagem ou deixar o usuário confuso”.

O princípio da legibilidade deve nortear uma boa diagramação, ou seja: pensar em meios de tornar facilitar a leitura tornando-a agradável e cômoda ao leitor. Aí o editor assume, além da função de “filtro” de conteúdo, o cargo de estruturador da comunicação entre obra e leitor. Comprido isto, o público se sente imerso na leitura e tem este mundo como seu próprio o qual o acompanhará e fará parte do seu carácter.

5.1 Normalização de texto: o “conteúdo” livro

A normalização tem como objetivo padronizar o texto tanto para distingui-lo dentre os outros, assim fazendo diferenciação e tornando-o único, como para torná-lo autêntico haja vista que como este se encontra dentro de um modelo aceito pelo conselho editorial, haverá mais probabilidade de que quanto ele for impresso e publicado a sociedade aceitará seu conteúdo. Assim, o conteúdo avaliado e validado pela editora, também será avaliado e validado

pelo público, principalmente pelo público a quem se destina, podendo abranger uma parcela maior da sociedade.

Araújo (2008) atenta para a inexistência de um padrão absoluto no que tange à preparação de originais devido à diversos fatores como “padronização para traduções e critérios para a criação literária”. O editor, aquele responsável pela preparação de originais e conseqüente construção do livro deve compreender o tipo de conteúdo do livro que está desenvolvendo e se adaptar a ele visando apresentá-lo da melhor forma possível, pois assim como os conteúdos se deferem, as abordagens também devem ser diferentes.

A eficácia de toda a normalização depende muito da flexibilidade do editor para admitir múltiplas soluções de acordo com o tipo de livro que tem em vista imprimir; uma normalização única, teoricamente aplicável a qualquer original, ou seria demasiado rígida, ou demasiado abstrata, de modo que não resolveria os problemas concretos suscitados no decorrer do trabalho com o texto. (ARAÚJO, 2008,p. 57)

No caso do livro ilustrado, em que a maioria entra no campo cinzento de ser obra literária e didática, a liberdade de criação do autor não deve ser sobrepujar ao conteúdo informativo que o livro deseja transmitir. Aí, deve entrar o editor, o qual usualmente preocupa-se com a questão gramatical e normativa, para assumir o papel de mediador entre o autor, o conteúdo (a obra) e entre o futuro leitor.

Em outras palavras ele deve “ser o intermediário, de todos os pontos de vista, entre o autor o leitor, entre as intenções (ou aspirações) do autor e as expectativas do leitor (ARAÚJO, 2008, p.143)

No entanto, deve-se levar em conta, sobretudo a coerência do texto, que diferentemente do senso comum que se tem hoje, não está diretamente ligada ao correto padrão gramático.

Cabe ao editor, assim, imprimir à obra normalização rigorosa, tanto no que se refere ao texto, naquele aspectos particulares de ortografia, abreviaturas, notas etc., quando na sua organização visual, em ambos os casos sob orientação coerente. Evitar o ecletismo, em qualquer situação, significa conferir uma unidade mínima e necessária a um conjunto de texto inéditos ou publicados sob os mais diversos critérios editoriais. (ARAÚJO, p. 269, 2008)

O padrão linguístico auxilia na compreensão do texto do mesmo modo que a normalização do livro torna-o mais agradável para o leitor: sempre se deve considerar, contudo, que há exceções, porém estas exceções devem ser justificadas.

“O objetivo da ficção não é a correção gramatical, mas fazer o leitor se sentir à vontade e, depois contar uma história... Fazer com que ele esqueça, sempre que possível que está lendo uma história” (KING, p. 118, 2015).

5.2 Processo industrial: O “objeto” livro

Após a normalização do texto, o próximo passo é adequar o texto aos padrões editoriais, processo chamado de projeto gráfico, que inclui o estudo de tipos (fontes) e a diagramação do texto no papel, ou seja sua posição assim como a de outras linguagens utilizadas:

Araújo (2008) diz que desde o surgimento dos programas de computador, mais especificamente dos editores eletrônicos, o processo foi simplificado e houve ganho maior de tempo pois o editor agora também acesso direto e a cada passo ao arquivo em processo de construção; suas alterações ou ajustes se dão em tempo real.

Hoje em dia, tais programas são inclusive utilizados por pessoas físicas que trabalham como autores independentes, os quais escrevem e editam seu material nesses programas e encomendam tiragens de seus livros em gráficas para vender em feiras. “A diagramação está a serviço da expressão, manifestando-se por meio de uma grande flexibilidade, e é concebida de forma coerente em função do encadeamento de páginas” (Nières-Chevrel, 2000 apud Linden, 2011)

A título de curiosidade, o projeto gráfico envolve a escolha do tipo correto de fonte – a qual deve ser agradável aos olhos, legível, e convidativa ao leitor, a composição do quadro de cada página e a escolha do papel para a impressão assim como sua quantidade. Araújo (2008) ressalta que o aprendizado do editor é uma constante em sua vida profissional.

Ao se trabalhar com obras em que o elemento primordial é a informação, existe aquela liberdade de redistribuição dos originais em benefício da clareza, mas com produção literária impõe-se o absoluto privilégio autoral. Trata-se, na verdade, de um princípio socialmente reconhecido, com o qual o editor-de-texto convive a cada passo em seu exercício profissional. (ARAÚJO, 2008)

Para tal, deve-se considerar o tipo de informação com que se trabalhará, uma vez que o trabalho do editor é além de tornar a informação do livro atrativa para o público.

Nos dias de hoje, com a criação de programas de formatação de texto, imagens e páginas, a profissão de editor sofreu várias transformações do ponto de vista técnico, ou seja, do *fazer*. Porém, devemos lembrar que as diretrizes do *criar* objetivam outrem que não o editor que é, antes de tudo, um intérprete da informação e mediador da mensagem do livro.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É comum darmos valor à ilustração quando contamos uma história a alguém, seja mediante a criação de uma imagem, seja utilizando uma pré-existente. Contudo, à medida que nossa leitura vai se tornando independente, vamos pouco a pouco aparentemente nos emancipando da imagem e da ilustração.

Desde pequenos, nos é encucado que a inteligência é medida no número de palavras que compreendemos e escrevermos sem errar; logo, pouca importância é dada à ilustração (há inclusive a crença no “desenhar certo” e no “desenhar errado”).

É nesta mesma idade de curiosidades e descobrimentos que o verdadeiro leitor nasce: o leitor que lê por prazer e não por obrigação; o leitor que complementa seus pensamentos com as experiências narradas por outrem, das quais nem sempre irá concordar (depois da adolescência é muito difícil um adulto tomar gosto pela leitura). É nesta divergência que o leitor curioso se lança desejando expandir seus horizontes.

A ilustração, com frequência vista como um delimitador - e a sua ausência como um sinal de liberdade – deve ser encarada no mesmo patamar de um texto escrito. Mas porque isto não acontece?

É porque comparamos a ambos com os mesmos parâmetros sendo que a linguagem visual e a linguagem textual possuem funções distintas e, conseqüentemente, são absorvidas de forma diferente pelo leitor. Isto acaba por repercutir na mídia que abarca as duas linguagens: o livro ilustrado é tido como um livro “para crianças”, no sentido pejorativo de ser fácil demais.

De fato, não se pode negar que a grande maioria destes livros são pensados para o público infantil, contudo este preconceito acaba afastando o leitor comum do que poderia ser uma fonte de conhecimento e/ou entretenimento.

Notou-se que a ideia de leitura ainda está muito ligada às “palavras”, à leitura horizontal de signos; e a leitura dinâmica de símbolos é considerada como um simples “ver”.

Neste estudo, verificou-se os diversos pontos de vista que imagem adota, a grande maioria subordinada ao texto (quando o oposto acontece, ou

seja, quando o texto é subordinado à imagem, o suporte se converte em algo distinto a um livro)

Percebeu-se as transformações pelo qual o livro ilustrado passou, sempre acompanhando o desenvolvimento das técnicas de impressão e mantendo seu espaço no mercado ao adquirir a função de doutrinador do conhecimento através de narrativas majoritariamente criadas para instruir e disciplinar.

Constatou-se o aumento do interesse por quadrinhos e mangás (ainda que continuem a serem tratados como “não-livros”); é suposto ser pelo “boom” da cultura *geek*, como também pelo fato de que as crianças que os liam nos anos 70-90 são agora aqueles que querem tirar o mal estigma desta mídia e democratizar sua leitura.

Abordou-se também sobre a construção do livro de forma a demonstrar que o livro é um produto pensado para múltiplos públicos inclusive para o próprio autor da obra cuja forma é ditada pelo editor.

Por fim, notou-se o crescente interesse da academia pelo estudo do uso prático do livro ilustrado na formação do leitor brasileiro, reiterando sua importância na construção do caráter moral e do hábito de leitura.

Espera-se que este estudo possa continuar com as discussões sobre o livro ilustrado na área da Biblioteconomia (já iniciadas por alguns dos autores citados) e da Ciência da Informação de forma a alertar sobre a hibridez da informação e o equivocado conceito de leitura espalhado pela população.

REFERÊNCIAS

"圖像." In: **Wiktionary, The Free Dictionary**. Disponível em: <<https://en.wiktionary.org/w/index.php?title=%E5%9C%96%E5%83%8F&oldid=46687409>>. Acesso em: 20 nov. 2017

象. In: **Wiktionary, The Free Dictionary**. Disponível em: <<https://en.wiktionary.org/w/index.php?title=%E8%B1%A1&oldid=47761764>>. Acesso em: 20 nov. 2017

ALVES, Vanessa da Silva. **Histórias em quadrinhos: gênero entre a imagem e a palavra**. 2017. 148 f. Tese (Mestrado) - Universidade de Santo Amaro. 2017. Disponível em: <<http://dspace.unisa.br/handle/123456789/147>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

ARAÚJO, Emanuel O. **A Construção do livro: princípios da técnica de editoração**. 2. ed., rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lexicon; Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

BAHIA, Maria Carmen Batista. **A construção visual do livro infantil**. 1995. 109f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1995. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284309>>. Acesso em: 30 nov. 2017

BALÕES de fala. In: **Instituto Mangá**. Disponível em: <http://www.instintomangaka.com/baloes-tudo_que_precisa_saber/>. Acesso em: 16 jan. 2017

BARTHES, Roland; HEATH, Stephen. **Image, music, text**. New York: Hill and Wang, c1977.

BELLONI, Eliane. **Violência e livro didático: um estudo sobre as ilustrações em livros de história**. 2005. 207 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/97657>>. Acesso em: 17 nov. 2017

BLOCO de papéis 300g/m² In: **Casa da arte**. Disponível em: <http://www.casadaarte.com.br/bloco_canson_aquarela_%E2%80%93_mixed_media_linha_universitaria_300g-m%C2%B2_a3_com_12_folhas_%E2%80%93_66667181/p>. Acesso em 04 dez. 2017

BUENDGENS, Jully Fortunato; CARVALHO, Diana Carvalho de. O Preconceito e as Diferenças na Literatura Infantil. **Educação & Realidad**, Porto Alegre, v. 41, n. 2, p. 591-612, Jun. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362016000200591&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 nov. 2017

CAMPOS, Arnaldo. **Breve história do livro**. [Porto Alegre]: Mercado Aberto, [1994].

CAPA do primeiro volume da edição japonesa de Death Note In: **Bakaupdates**. Disponível em: <https://www.mangaupdates.com/series.html?page=2&id=41&method=time_added>. Acesso em 18 jan. 2018

CARLOS, Giovana Santana. Mangá: o fenômeno comunicacional no Brasil. In: X CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 2009. Blumenau, **Intercom**. Blumenau, SC, 2009.

COSTA, Jorge Alberto Paiva da. **O design da ilustração no livro ilustrado brasileiro contemporâneo**. 2012. 163 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://tede.anhembi.br/tedesimplificado/handle/TEDE/1600>>. Acesso em: 17 nov. 2017

COMPANHIA DAS LETRAS. **História da vida privada**: v.2. [200-?a]. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10198>>. Acesso em: 19 dez. 2017

COMPANHIA DAS LETRAS. **História da vida privada**: v. 1 (edição de bolso), [200-?b]. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=80108>>. Acesso em: 19 dez. 2017

COMO ler um mangá. In: **OtakuBFX**. Disponível em: <<https://otakubfx.com.br/como-ler-um-manga-quadrinho-japones/escola-otaku/>>. Acesso em: 21 jan. 2018

CRUZ JUNIOR, Carlos. Nippon ichi! O esporte na cultura dos animes e mangás. **Movimento**, Porto Alegre, v. 23, n. 3., p. 1091-1104, jul./set. de 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.22456/1982-8918.71001>>. Acesso em: 15 jan. 2016

DIOSPYROS KAKI. In: **Pinterest**. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/506936501785089076/>>. Acesso em: 9 nov. 2017

EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

ESCRITA cuneiforme. In: **Wikipédia, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Escrita_cuneiforme&oldid=49254638>. Acesso em: 9 jul. 2017.

FISCHER, Steven Roger. **História da escrita**. São Paulo: Unesp, 2009.

GASQUE, K. C. G. A. D.; RAMOS, R. B. T. As histórias em quadrinhos: instrumento de informação e de incentivo à leitura. **DataGramZero**, v. 13, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000023436/362420cc45030236cd0ed4c3a6409b14>>. Acesso em: 16 Jan. 2018.

HAN FEIZI. In: **Wikipedia, The Free Encyclopedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Han_Feizi&oldid=796452017>. Acesso em: 20 nov. 2017

HANYU SHUIPING KAOSHI. In: **Wikipedia, The Free Encyclopedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hanyu_Shuiping_Kaoshi&oldid=809966161>. Acesso em: 30 nov. 2017

HIRATA, Tatiane. **Mangá: do Japão ao mundo pela prática midiática do scalation**. 2012. 148 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2012. Disponível em: <<http://ri.ufmt.br/handle/1/550>>. Acesso em 16 jan. 2017

ILUMINURAS com imagem do Rei Davi, Século VII. In: **Catalogue of illuminated manuscripts**. Disponível em: <<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourIntro1.asp>> Acesso em: 08 nov. 2017

ILUMINURA do século VIII feita na Irlanda e restaurada no século XX. In: **Catalogue of illuminated manuscripts**. Disponível em: <<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourIntro1.asp>> Acesso em 08 nov. 2017

KATZENJAMMER KIDS. In: **Wikipédia, The Free Encyclopedia**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Katzenjammer_Kids>. Acesso em: 16 jan. 2017.

THE KATZENJAMMER Kids, também conhecido como os sobrinhos do Capitão. In: **Pinterest**. Disponível em: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/464855992767761411/>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

KING, Stephen. **Sobre a escrita**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KIRST, Carmem Lúcia de Oliveira. **O texto e a imagem nos Livros infantis**. 111 f. il. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Biblioteconomia, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/157381>> Acesso em: 26 dez. 2017.

O LADRÃO DE ÓCULOS... In: **Eensy-weensy mangás**. Disponível em: <<https://eensyweensymangas.wordpress.com/one-shots/>>. Acesso em 16 jan. 2017

LANIUS, Michael Antônio Diego. **Histórias em quadrinhos**: um estudo sobre seus leitores. 2014. 96 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Biblioteconomia, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/112161>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

MAIA, Patrícia de Sá; MARTINS, Rosane Fonseca de Freitas. Livro infantil e projeto gráfico: Uma relação entre imagem e texto. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 12., 2016, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: Blucher, 2016. p. 2441-2453. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5151/despro-ped2016-0209>>. Acesso em 15 jan. 2018.

MANGÁ SHOUJO Lovely Complex, escrito e desenhado por Aya Nakahara. In: **Loja panini**. Disponível em: <<https://loja.panini.com.br/panini/produto/Manga-Lovely-Complex-Edicao-12.aspx>> Acesso em: 18 jan. 2018

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARINELLI, Carlos Henrique. **Ilustração**: o texto não verbal em livros infantis. 2015. . Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura - Educação Artística, habilitação Artes Plásticas) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/128201>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

MARTINS, Wilson,. **A palavra escrita**: história do livro, da imprensa e da biblioteca. Com um capítulo referente à propriedade literária. 3. ed. il., rev. e atual. [São Paulo]: Ática, [2002].

MASCULINO E FEMENINO. IN: **Vinilstudio**. Disponível em: <<http://www.vinilstudio.com.br/placas/orientacao/placa-banheiro-masculino-feminino>> Acesso em 28 nov. 2017

MASCULINO e feminino 2. In: **123RF**. Disponível em: <<https://us.123rf.com/450wm/konstantinks/konstantinks1407/konstantinks14070053/29727203-male-and-female-restroom-symbol-icons-in-retro-style-vector-illustration.jpg?ver=6>> Acesso em: 29 nov. 2017

MEDEIROS, Sibelle Carvalho de; FARBIARZ, Jackeline Lima. o design de livros de bolso: mediação entre sujeitos e objeto. In: anais do 11º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 11., Gramado, RS, 2014. **Anais...** p. 2673-2680. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.5151/designpro-ped-01180>>. Acesso em: 2 jan. 2018

MEGANE, DOROBOU, [O ladrão de óculos], escrito e desenhado por Mizu Sahara, publicado em 2007 na coletânea bus hashiru (não publicada no Brasil) Pela editora Shinchosha. In: **TOMTA HATENABLOG**. Disponível em: <<http://tomta.hatenablog.com/entry/2017/04/05/201658>>. Acesso em: 16 jan. 2017

MORAES, Odilon; PARAGUASSU, Maurício; HANNING, Rona. **Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis** por Odilon Moraes, RonaHanning e Maurício Paraguassu. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria. SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

NUNES, Brisa Caroline Gonçalves. **Da ilustração de livro infantil ao imaginário amazônico: mergulhos em “a história das crianças que plantaram um rio”**. 2016. 163 f. Dissertação - (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Belém. 2016. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/8647>>. Acesso em: 26 dez. 2017

THE OHIO state university libraries. **The Yellow Kid**. s.d. Disponível em: <https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/index.htm>. Acesso em 16 jan. 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **O que é linguística**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

PEREIRA, Elana de Jesus; FRAZÃO, Gabrielle Carvalho; SANTOS, Luciana Castro dos. Leitura infantil: o valor da leitura para a formação de futuros leitores. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação**, v. 3, n. 2, 2013. Disponível em:<<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/moci/article/view/2162>>. Acesso em 6 jan. 2017

PIADA mortal, A In: **GALÁXIA dos quadrinhos**. Disponível em: <<http://www.galaxiadosquadrinhos.com.br/2014/02/batman-piada-mortal-3.html>>. Acesso em: 16 jan. 2017

PRODANOV, Cleber Cristiano. FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.

SANTOS, Mariana Oliveira dos; GANZAROLLI, Maria Emilia. Histórias em quadrinhos: formando leitores. **Transinformação**, Campinas, v. 23, n. 1, p. 63-75, abr. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-37862011000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 jan. 2017.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHNEIDER, Raquel Elisabete Finger. TOROSSIAN, Sandra Djambolakdijan. Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 132-148, ago. 2009 Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5752/P.1678-9563.2009V15N2P132>>. Acesso em: 16 jan. 2018

SHIGATSU WA Kimi no Uso, escrito e desenhado por Naoshi ARAKAWA. In: **Central HQS.** Disponível em: <<http://centralhqs.com/index.php/2016/12/20/manga-shigatsu-wa-kimi-no-uso-sera-lancado-pela-panini-em-2017/>>. Acesso em: 18 jan. 2018

SILVA, Ingra Fernanda Arruda Gomes da. **Indexação de Mangás em bibliotecas públicas no Brasil:** uma análise teórico-conceitual. 2016. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Biblioteconomia. 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/147258>>. Acesso em: 02 jan. 2018

SOLANUM LYCOPERSICUM. In: **Sacolaoreal.** Disponível em: <<http://www.sacolaoreal.com.br/legumes/tomate-salada/>>. Acesso em: 09 de nov. 2017

SOUZA, Willian Righini de; CRIPPA, Giulia. O livro de bolso no Brasil e na França: uma análise a partir de catálogos editoriais. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, (ENANCIB). 17., Salvador, 2016. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000021676/1d81d1b1b25202d19141cad35d8b73c>>. Acesso em : 19 jan. 2018

SPINELI, Patricia Kiss; MENEZES, Marizilda dos Santos; PASCHOARELLI, Luis Carlos. O uso da fotografia no livro infantil. **Projética**, v. 3, n. 1, p. 231-240, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/134943>> . Acesso em 4 dez. 2017

SUTRA diamante: o mais antigo livro impresso In: **Wikipedia, the free Encyclopedia.** Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Diamond_Sutra>. Acesso em 08 nov. 2017

TRECHO do quadrinho Miss Marvel: No Normal, escrito por G. Willow Wilson e desenhado por Adrian Alphona. In: **Comic Book Legal Defense Fund.** Disponível em: <<http://cbldef.org/2015/04/using-graphic-novels-in-education-ms-marvel/>>. Acesso em: 16 jan. 2017

VELUDO, Verena (Trad.). **Mandarim:** guia de conversação. São Paulo: Globo, 2013.

VERGUEIRO, W. C. S. Histórias em quadrinhos e serviços de informação: um relacionamento em fase de definição. **DataGramZero**, v. 6, n. 2, p. A04-00, 2005. Disponível em:

<<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000001585/f27caf52f00b14b55cc64d950f2a6a79/>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

YELLOW KID (Tirinha publicada em 10 de janeiro de 1897). In: **Billy Ireland Cartoon Library & Museum**. Disponível em: <https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/1897/1897.htm>. Acesso em 16 jan. 2017

YELLOW KID (TIRINHA PUBLICADA EM 17 DE JANEIRO DE 1897) In: **Billy Ireland Cartoon Library & Museum**. Disponível em: <https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/1897/1897.htm>. Acesso em 16 jan. 2017

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria de Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.