

O LIVRO-OBJETO INFANTIL CONTEMPORÂNEO: HIBRIDIZAÇÃO E MULTIMODALIDADE

THE CONTEMPORARY CHILDREN'S OBJECT-BOOK: HYBRIDIZATION AND MULTIMODALITY

Anabel Medeiros Azerêdo de Paula¹, Beatriz dos Santos Feres², Margareth Silva de Mattos³

¹Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-5784-5731>
anabel.azeredo@gmail.com

²Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-5854-2898>
beatrizferes@id.uff.br

³Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-4604-467X>
margarethmattos63@icloud.com

Recebido em 19 jul. 2023

Aceito em 27 out. 2023

Resumo: O propósito deste artigo é analisar publicações que se destinam potencialmente a um público leitor infantil, de um formato editorial que vem se tornando recorrente no campo da literatura para crianças e jovens no Brasil: o livro-objeto. Trata-se de um livro verbo-visual, ou exclusivamente visual, de formato e/ou *design* incomuns, que provoca a interação física do leitor. Três recentes publicações são tomadas como *corpus* – *Tatá* (MATSUMOTO, 2020), *Os irmãos* (AUERBACH, 2021) e *Salsicha* (CHACON, 2022) –, não só por serem categorizadas como livros-objeto, mas também por apresentarem estreitas conexões com o livro ilustrado. Nesse sentido, pretende-se discutir como as produções editoriais denominadas livros-objeto, que nas últimas duas décadas despontam no mercado editorial brasileiro, podem ser definidas, inclusive e especialmente, por sua hibridização com o livro ilustrado. Para isso, analisa-se sua constituição multimodal, especialmente no que diz respeito à relação que se estabelece entre as parcelas visual e verbal dos livros, bem como à sua materialidade, conformada pelo *design*, pela engenharia de papel e pelos peritextos editoriais. Esta reflexão fundamenta-se, sobretudo, nos estudos acerca do livro-objeto (KÜMMERLING-MEIBAUER; MEIBAUER, 2019 [2017], RAMOS, 2020, 2019, 2017; SILVA, 2017), do livro ilustrado (HUNT, 2010; NIKOLAJEVA, 2008; LINDEN, 2011) e da multimodalidade (KRESS, 2010). Os resultados da análise comprovam o investimento de algumas editoras brasileiras voltadas para a produção de livros para crianças neste formato que é revelador de um grande potencial criativo e inventivo.

Palavras-chave: Literatura para crianças. Livro ilustrado. Livro-objeto. Hibridização. Multimodalidade.

Abstract: This paper aims to analyze some publications potentially intended for a children's readership which present an editorial format that has become recurrent in the field of literature for children and young people in Brazil: the object-book. It is a verbal-visual book, or exclusively visual, with an unusual format and design, which provokes the physical interaction of the reader. Three recent publications constitute the corpus – *Tatá* (MATSUMOTO, 2020), *Os irmãos* (AUERBACH; ASSE, 2021), and *Salsicha* (CHACON; PIRES, 2022) – not only because they are considered object-books but also because they have close connections with the picturebook. In this sense, it intended to discuss how the editorial productions known as object-books, which in the last two decades have emerged in the Brazilian publishing market, can be defined, including, and especially, by their hybridization with the picturebook. In order to achieve this, their multimodal constitution is analyzed, especially concerning the relationship established between the visual and verbal elements of the books, as well as their materiality, shaped by design, paper engineering, and editorial peritexts. This reflection is based, above all, on studies about the object-book (KÜMMERLING-MEIBAUER; MEIBAUER, 2019 [2017], RAMOS, 2020; 2019; 2017, SILVA, 2017), the picturebook (HUNT, 2010; NIKOLAJEVA, 2008; LINDEN, 2011) and multimodality (KRESS, 2010). The results of the analysis confirm the investment made by some Brazilian publishers producing books for children in this format, which reveals high creative and inventive potential.

Keywords: Literature for children. Picturebook. Object-book. Hybridization. Multimodality.

INTRODUÇÃO

Mais do que uma proposta lúdica, o formato editorial do livro-objeto apresenta a originalidade de um suporte “diferente”, no sentido de ser “fora do padrão” daquilo que se entende por livro, original, único. Esse aspecto garante não só a fácil captação do leitor, como também acrescenta mais uma pista interpretativa digna de nota, tal sua inventividade. A virada de páginas de um livro prototípico também direciona, em alguma medida, o ritmo da leitura e provoca inferências. No entanto, o fato de contar com uma forma totalmente inusitada é, sem dúvida, um convite para sua manipulação e um desafio para a construção dos sentidos.

Com o crescente interesse por essa modalidade de livros, tanto por parte dos leitores, como por parte dos autores e das editoras, a análise de sua linguagem diferenciada é também interesse de pesquisadores, formadores de leitores e educadores. Perceber, descrever e avaliar os recursos semiodiscursivos e literários desse bem cultural são tarefas que auxiliam a maximização do aproveitamento desse tipo de livro na mediação leitora. Desse modo, pretendemos, com este artigo, contribuir para o debate acerca do livro-objeto, discorrendo sobre o processo de hibridização que o faz surgir e o define, herdando, do livro ilustrado, sua semiose verbo-visual de base. Além disso, após destacar pontos relacionados a seu surgimento e disseminação do Brasil, buscaremos explorar a multimodalidade que o constitui, considerada não só um aspecto inovador no que concerne a um bem cultural destinado potencialmente às crianças, mas também uma exigência das sociedades imersas em modelos comunicativos sempre mais adeptos da mistura de linguagens.

Para tal intento, fundamentaremos esta reflexão em estudos acerca do livro ilustrado (HUNT, 2010; NIKOLAJEVA, 2008; LINDEN, 2011), do livro-objeto (KÜMMERLING-MEIBAUER; MEIBAUER, 2019 [2017], RAMOS, 2020;2019; 2017, SILVA, 2017), e da multimodalidade (KRESS, 2010), assim como na análise de *Tatá*(MATSUMOTO, 2020), que recebeu o selo Distinção Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio 2020, *Os irmãos* (AUERBACH, 2021), que recebeu o selo Altamente Recomendável FNLIJ 2022, e *Salsicha* (CHACON, 2022).

DO LIVRO ILUSTRADO AO LIVRO-OBJETO: FORMAS EDITORIAIS CONEXAS

Desde o nascimento da Literatura Infantil no século XVIII, a imagem sempre esteve presente nos livros destinados a crianças como recurso de facilitação à leitura, principalmente para aquelas ainda não alfabetizadas. Por essa razão, ainda hoje, publicações que contêm ilustrações são equivocadamente consideradas infantis devido à percepção superficial do senso comum. Segundo a semiótica peirciana, o signo icônico – no caso, a imagem – mantém uma relação de semelhança com seu objeto de referência, (SANTAELLA, 2012), porém, ele não requer menos do leitor, que precisa superar a aparente transparência de sua significação e interpretá-la em seu contexto de produção, reconhecendo os códigos conotados pelo signo icônico e as relações que podem estabelecer, sobretudo, quando se une à palavra.

O avanço tecnológico dos métodos de diagramação e impressão – sobretudo aquele implementado a partir dos meios digitais – permitiu à Literatura Infantil oferecer aos seus leitores articulações cada vez mais inusitadas e criativas entre a palavra e a imagem, o que ampliou as possibilidades de significação das narrativas. Um dos efeitos resultantes desse processo foi o surgimento do livro ilustrado – obra em que palavra e imagem, com suas diferentes formas de representação, trabalham de modo indissociável para transmitir uma mensagem. De acordo com Hunt (2010, p. 234), “os livros ilustrados podem explorar essa relação complexa; as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa”.

No livro ilustrado, a parcela visual pode ocupar todo o espaço da página e, inclusive, expandir-se à página dupla, como parece ser a preferência das edições mais recentes. A parte verbal, por outro lado, é condensada e tem sua extensão reduzida a poucos caracteres, mas pode apresentar tipografia esteticamente diferente e variada para atribuir sentido à narrativa. Por exemplo, para representar iconicamente a entonação, a duração e o tom das falas das personagens, as palavras podem ser escritas com letras duplicadas ou a fonte pode estar em caixa-alta, destacada em negrito para indicar, por exemplo, ordem, advertência, raiva etc. Além disso, a própria ilustração pode conter um texto intraicônico, como cartazes, letreiros e manchetes de jornal, para tecer comentários irônicos ou sarcásticos que contradigam o que esteja sendo contado pela parte verbal do texto. Segundo Linden (2011), a parcela imagética tornou-se tão importante no livro ilustrado que a tradicional predominância narrativa

da palavra sobre a imagem foi invertida. Inaugurou-se, então, um modo híbrido de contar histórias, que requer a leituraconjunta da parte verbal do texto e da parcela visual, já que parte da narrativa está inscrita na ilustração.

Além disso, há livros ilustrados cujas narrativas são constituídas integralmente de imagens. No Brasil, esses livros ilustrados exclusivamente visuais são chamados de livros de imagem; nos países europeus e nos Estados Unidos, no entanto, não há essa distinção. O livro ilustrado, como é conhecido no Brasil, é chamado de álbum em Portugal e na Espanha, porém na maior parte dos países da América Latina é corrente o uso da expressão *libro-álbum*. É chamado *album* ou *livre d'images* na França e, nos países de língua inglesa, *picturebook* ou *picture book*.

O livro ilustrado também apresenta capacidade de abrigar diferentes gêneros textuais. Contos, crônicas e poemas são alguns dos gêneros literários que costumam compor esse tipo de obra, mas podem constituí-las também textos não-literários, como portfólios, numerários e livros-alfabeto, por exemplo. Por essa razão, Linden (2011) considera que o livro ilustrado seja, na verdade, um tipo editorial, uma forma de expressão, que tem evoluído (e muito) graças à Literatura Infantil, como já observado por Hunt (2010).

A inovação do livro ilustrado não permaneceu concentrada na composição verbo-visual de seu texto, mas transbordou de criatividade também nos paratextos. Desse modo, não é raro que livros ilustrados sejam encadernados em capa dura, que apresentem formatos inusitados, com dimensões maiores ou menores que as habitualmente associadas ao objeto livro prototípico, que sejam envoltos por cintas ou por sobrecapas, que contenham furos, tiras, materiais táteis em alto ou baixo relevo etc.

As mudanças intelectuais e culturais iniciadas no século XX marcaram o início da pós-modernidade e influenciaram também a produção dos livros ilustrados. Nikolajeva (2008) chama atenção para o caráter lúdico que os livros ilustrados receberam após 1990, e Kümmerling-Meibauer (2014) aponta o desenvolvimento de gêneros híbridos –a partir da aproximação com outras produções também destinadas a crianças, como história em quadrinhos, mangá e *graphic novel* –, da multimodalidade da linguagem, da interatividade e da digitalização como características estéticas que passaram a constituir os livros ilustrados nessa nova era,

além do uso de recursos já bastante empregados na literatura, como a paródia, a intertextualidade e a metaficção.

Como há muitos gêneros que conjugam imagem e palavra e se destinam a crianças, Feres (2023) trata das narrativas verbo-visuais breves que exploram momentos especiais da vida de um personagem como contos ilustrados, compreendendo-os como um gênero específico, no qual a hibridização ocorre no nível semiótico, colocando imagem e palavra vinculadas em graus diferentes de articulação. De acordo com a autora, mesmo em obras cuja parte verbal contém mais informações que a visual, como o livro com ilustração, por exemplo, se a ilustração for suprimida, “o sentido continuará a existir, mas não seria o mesmo” (FERES, 2023, p. 59). Por isso, considerando a inevitável influência da imagem pela palavra e a possível fixação que a palavra imprime à imagem, ainda que essa relação ocorra em menor grau em alguns tipos editoriais se comparada aos livros ilustrados, a autora não despreza o vínculo estabelecido entre a ilustração e a parte verbal nessas obras formadas pela verbo-visualidade.

Para Feres (2023, p. 61), diferentemente dos demais textos, o conto ilustrado constitui-se de expressão diegético-mimética, que o possibilita “narrar [por meio da palavra] ao mesmo tempo em que dramatiza imagetivamente as cenas de que fala”. No conto ilustrado, a imagem mostra as ações do personagem sem dizê-las e, com isso, também as representa tal qual a palavra. E essas duas formas sógnicas formam uma unidade de significação, por isso, não se deve designar como texto somente o que é expresso pela palavra no conto ilustrado, mas a totalidade da significação construída pela parte verbal e pela parcela visual.

Para além da fecunda relação entre palavra e imagem, não se pode deixar de considerar o *design* como outro elemento constituinte do livro ilustrado e, mais ainda, do livro-objeto, que explora ao máximo essa dimensão material da obra, visando à interatividade com o leitor. Santaella (2012, p. 165) explica que “o *design* gráfico refere-se ao conjunto de técnicas e de concepções estéticas aplicado à representação visual de uma ideia.” Isso leva ao projeto gráfico editorial, que inclui, necessariamente, decisões acerca da diagramação, do sistema de composição em que os caracteres serão gravados, do papel utilizado para impressão, do sistema de impressão e do acabamento.

Esse processo de elaboração da obra não deve ser menosprezado, pois, como propõe Lacerda (2018), para além de dar forma ao objeto e apresentar seus conteúdos verbais e visuais, a ideia do *design* de livros deve ser ampliada e resultar na concepção do *design* na leitura, ou seja, na proposição de um projeto gráfico orientado para a mediação do ato de ler.

Ao pensarmos o Design como agente produtor do livro, mediador de leitura e parte integrante da linguagem verbovisual, percebemos seu papel para além da construção do objeto-livro, isto é, seu papel na produção de sentidos e na formação do diálogo que se estabelece entre suporte, projeto gráfico, representação imagética, conteúdo verbal e leitor durante a experiência literária. (LACERDA, 2018, p. 109).

Considerando o projeto gráfico como plano de desenvolvimento do livro enquanto objeto, Lacerda (2018, p. 112) afirma que os elementos estruturais presentes em todo projeto editorial “podem extrapolar as suas funções habituais e participar da própria narrativa e da construção de significado durante a experiência de leitura”, principalmente quando se destinam a crianças. Esses elementos são o suporte, que abarca o material e o formato da publicação; a malha gráfica ou grade (*grid*, termo original em inglês), que demarca a proporção e a posição que a parcela visual e a parte verbal do texto ocuparão na página; a tipografia, que engloba a definição e a disposição dos elementos tipográficos; a cor, o principal elemento da percepção visual e um forte referencial simbólico e cultural; e o acabamento, que abrange não só o processo de encadernação do livro, mas também impressões adicionais e técnicas de revestimento, como a aplicação de vernizes, texturas, dourações etc.

O livro *inclinado* (NEWELL, 2008), cuja primeira publicação data de 1910, é já um exemplo dessa extrapolação de que fala Lacerda (2018), pois o suporte da obra em formato inclinado dá ao leitor a impressão de que as personagens estão se movimentando em auge e declive, numa corrida desesperada para alcançar um carrinho de bebê que sobe e desce em alta velocidade as ladeiras da cidade. A propósito desse jogo de significação proposto pelo *design*, vale destacar que:

ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de

uma em relação à outra...Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011, p. 9)

Desse modo, levando-se em consideração a complexidade da materialidade do livro ilustrado, Ramos (2020) o concebe como um artefato, um objeto artístico, que pode ou não estar a serviço da Literatura, e se constitui de palavra, imagem e suporte. Em virtude dessa composição triádica, vale ressaltar que a autoria do livro ilustrado não deveria ser tributada apenas ao escritor da narrativa, mas também aos outros profissionais que participam do processo criativo visual da obra, nomeadamente, o ilustrador e o *designer* gráfico. Essa composição triádica, em certa medida, promove uma aproximação entre o livro ilustrado e o livro-objeto.

O LIVRO-OBJETO INFANTIL CONTEMPORÂNEO NO BRASIL

O conceito de livro-objeto relacionado à produção de livros potencialmente destinados a crianças é recente e ainda bastante discutível, mas vem se sedimentando cada vez mais no campo da literatura infantojuvenil, haja vista a crescente oferta de produções editoriais que desafiam pesquisadores a compreendê-las e categorizá-las.

Formato editorial que se aproxima de outros formatos – como o livro de artista, o livro-brinquedo e o livro-jogo – e que, por vezes, os abrange, o livro-objeto deve ser analisado em suas múltiplas dimensões: os materiais de que é feito, as técnicas de engenharia de papel e os recursos gráficos nele utilizados, o *design* que o organiza, os tipos de manuseio que requer do leitor para ser lido/explorado/apreciado/fruído, os gêneros e temas que contempla, a relação multimodal entre seus elementos materiais e verbo-visuais, a hibridização.

No Brasil, os estudos sobre o livro-objeto são recentes, uma vez que recente também é o investimento das editoras nos autores nacionais – escritores, ilustradores, *designers* e engenheiros de papel – que se dedicam a esse tipo de produção, marcada especialmente por suas características materiais e pela interatividade física do leitor. Tais características, de certo modo, promovem a ruptura com o movimento linear e sequencial do virar das páginas do códice – objeto livro prototípico –, propondo novos e originais modos de leitura do texto verbo-visual e convocando o leitor ao manuseio e à manipulação diferenciada de uma materialidade particularizada por um forte apelo

tátil e pelo experimentalismo lúdico e inventivo. Como afirma Paiva (2010, p. 93), na experiência com o livro-objeto:

O leitor passa decisivamente a ser visto como o agente, aquele que atualiza a obra. Seja imaginando *vida* onde há matéria, seja encantando-se com a subjetividade da poesia visual das páginas e aberturas – recursos gráficos, tipográficos, de tendência caligramática, ideogramática, geométrica ou abstrata.

A partir dos anos de 1990, algumas editoras brasileiras passaram a publicar mais recorrentemente produções destinadas a crianças, que se situavam entre o livro e o brinquedo. Confeccionada com materiais diversificados (como plástico, tecido, papel cartonado, entre outros), com o emprego de engenharia de papel e *design* que requer a participação ativa do leitor, atualizando a obra ao manuseá-la e explorá-la, a quase totalidade desses livros-brinquedo eram traduções. Pelas exigências de sua elaboração material, sequer tinham sua produção gráfica realizada no Brasil, uma vez que os meios técnicos e tecnológicos de que se dispunha então não permitiam aos editores investir na produção e comercialização de publicações que demandassem recursos muito dispendiosos. Assim, os livros com esse apelo de artefato sofisticado, então chamados de “livros-brinquedo” – segundo Silva (2017, p. 44), uma das “subclassificações” dos livros-objeto –, eram quase “artigos de luxo” devido ao seu alto custo financeiro. Consequentemente, os títulos que se encontravam disponíveis no mercado eram também em número bastante reduzido.

Com a intenção de incentivar o mercado editorial a investir mais na publicação de livros-brinquedo, em 1998, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)¹ instituiu mais uma categoria em sua premiação, passando a conceder o Prêmio FNLIJ Gianni Rodari – o Melhor Livro Brinquedo. O primeiro título laureado foi *Drácula: um livro abra-a-aba de arrepiar* (FAULKNER; LAMBERT, 1997), com tradução de José Amaro, da Companhia das Letrinhas. Já em seu subtítulo, o livro indica o principal recurso de engenharia de papel nele empregado: as abas que, quando movidas pela ação de abrir e fechar do leitor, revelam-lhe elementos visuais da narrativa escondidos por trás delas, num verdadeiro jogo de procura-acha ao longo

¹ Seção brasileira do International Board on Books for Young People (IBBY Brasil), atua prioritariamente na promoção da leitura, do livro e da literatura para crianças e jovens. Com o propósito de estimular a produção literária e incentivar os autores a criarem obras voltadas para esse público, promove anualmente o Prêmio FNLIJ de Literatura Infantil e Juvenil, distinção máxima concedida aos melhores livros em diversas categorias.

das duplas páginas. Apenas na última dupla página, um outro recurso de engenharia de papel, o *pop-up*, que “acomoda sistemas de esconderijos, abas, encaixes, etc., permitindo a mobilidade dos elementos, ou mesmo um desdobramento em três dimensões” (LINDEN, 2011, p. 25), é empregado, fazendo saltar da dupla página o busto do assustador protagonista: uma surpresa para o leitor e um desfecho eletrizante para o livro.

Kümmerling-Meibauer e Meibauer (2019 [2017], p. 266) assim definem os livros *pop-up*:

Pop-up books generally surprise the readership by showing three-dimensional paper constructions, which come to light when the book is opened. Since books usually have a two-dimensional character, the three-dimensional depiction of objects, figures, and settings reveals a new perspective, stimulating the viewer to attentively look at the pop-up constructions from different angles.²

Nos anos subsequentes, até 2021 (não houve premiação nos anos de 2002, 2003, 2017, 2018, 2019, 2020 e 2022), o Prêmio FNLIJ para a categoria Livro Brinquedo seguiu contemplando traduções, à exceção dos Prêmios de 1999 – *Coleção Livro de pano do bebê Maluquinho* (ZIRALDO, 1998) –, 2017 – *Monstros do cinema* (MASSI; KONDO, 2016) – e 2021 – *Tralalá tem trem* (EDUAR, 2020). Assim, de um total de 18 obras premiadas, apenas três são de autoria e produção nacional, o que denota ainda um baixo investimento do mercado editorial nos livros desta categoria que contempla obras que são, também, livros-objeto.

Silva (2017) define livro-objeto como um objeto artístico ou artefato, que tem a criança como seu destinatário extratextual preferencial, destacando-se pelo formato invulgar ou pelo *design* inovador, materializado no uso de estratégias diversas que mobilizam sofisticados mecanismos gráficos, convidando ao envolvimento físico do leitor. Nesse sentido, o livro-brinquedo pode ser considerado uma “modalidade” ou, como afirma Silva (2017), uma “subclassificação” do livro-objeto, mas nem todo livro-objeto é, necessariamente, um livro-brinquedo, uma vez que há livros-objeto cuja arquitetura, temática e gênero privilegiam uma perspectiva artístico-estética e/ou

² “Os livros *pop-up* geralmente surpreendem o público leitor ao mostrar construções tridimensionais de papel, que vêm à tona quando o livro é aberto. Como os livros costumam ter um caráter bidimensional, a representação tridimensional de objetos, figuras e cenários revela uma nova perspectiva, estimulando o espectador a observar atentamente as construções *pop-up* de diferentes ângulos.” (tradução das autoras)

poética em detrimento de uma perspectiva meramente lúdica. É o caso, por exemplo, de livros-objeto que veiculam textos poéticos, textos informativos, ou, ainda, gêneros que se hibridizam, como é o caso do livro *Manaus* (FREITAS, 2019) e *Tatá* (MATSUMOTO, 2020), mencionados mais adiante.

Conforme os avanços da tecnologia e da informática permitem, cada vez mais, o barateamento dos custos da produção gráfica, alguns editores brasileiros passam a incluir em seus catálogos livros-objeto. Esses livros, que são caracterizados pela ruptura com o convencionalismo, dadas as suas possibilidades criativas e imaginativas a partir da articulação entre forma e conteúdo, pela relação entre seu texto verbal e/ou visual, seus peritextos e seu *design*, bem como por sua materialidade incomum, ainda que se aproximem do livro-brinquedo e do livro-jogo pelo componente de manipulação e de interação física, estão para além deles, especialmente quando transcendem sua natureza de objeto lúdico destinado ao entretenimento e alcançam o *status* de objeto artístico-estético, poético e de experimentação de diferentes linguagens, ressignificando-as. Segundo Ramos (2017, p. 16), também a busca de novidade é um dos elementos-chave do livro-objeto, “dadas as possibilidades de criação geradas pelos aspectos materiais, como as dimensões, o tipo de encadernação, o formato, a inclusão de objetos, os materiais usados, etc.”.

Assim, atualmente, o livro-objeto começa a ser visto como um formato editorial que se diferencia de outros formatos – como o livro ilustrado, por exemplo – ainda que possa estar conectado a eles³. Na década de 1980, autores brasileiros já buscavam driblar as dificuldades de produção gráfica de livros para crianças de caráter lúdico, artístico, inovador e interativo, criando livros-objeto, ainda que, na época, não fossem categorizados dessa maneira e não recebessem tal denominação.

Em 1986, a escritora e ilustradora Eva Furnari, com formação em Arquitetura, publicou pela FTD três livros integrantes da Coleção Ping-Póing⁴, que, pode-se afirmar, estão entre os precursores, no Brasil, do livro-objeto potencialmente destinado à criança. Os volumes, três brochuras grampeadas com capa mole de baixa

³ Em seu artigo “*Pictures as objects*”, Bettina Kümmerling-Meibauer e Jörg Meibauer (2019[2017]) não se utilizam da denominação “livro-objeto”, mas sim “livro ilustrado como objeto”, para analisarem obras com materialidade diferenciada, que requerem do leitor infantil determinados tipos de ações em seu manuseio. Tal denominação converge para o formato editorial tratado neste artigo.

⁴ *Quem cochicha o rabo espicha* (FURNARI, 1986a); *Quem embaralha se atrapalha* (FURNARI, 1986b); *Quem espia se arrepia* (FURNARI, 1986c).

gramatura, apresentam textos exclusivamente visuais marcados pelo humor e pelo *nonsense*, que se diferenciam dos demais livros exclusivamente visuais pela novidade das portas francesas, recurso gráfico em que duas capas fecham-se sobre uma única contracapa em formato paisagem, uma delas abrindo-se para a esquerda e a outra, para a direita, permitindo ao leitor fazer, aleatoriamente, combinações esdrúxulas entre os elementos visuais inscritos em ambas as páginas. Com isso, lhe são propostos jogos imagéticos cômicos e inusitados que compõem as cenas visuais de cada livro da trilogia. Para Mattos (2017, p. 98), ao manusear livremente os três volumes dessa coleção, o leitor passa a ter “a sua prerrogativa de produção de sentidos intensificada e o seu poder de ação ampliado sensivelmente, alçando-se ao lugar de cocriador”, o que é próprio do livro-objeto.

Nessa trilogia, a proximidade entre o livro ilustrado exclusivamente visual (ou de imagem) e o livro-objeto aponta para um processo de hibridizaçãodessesformatos editoriais. Na verdade, atualmente, o livro-objeto pode conter textos de diferentes tipos e gêneros textuais. É o caso de *Manaus* (2019), de Irena Freitas, um livro-objeto sanfonado. Sobre os livros que lançam mão desse recurso, próprio da engenharia de papel, Kümmerling-Meibauer; Meibauer (2019 [2017], p. 266) afirmam:

Fanfold or accordion books can be read in different ways: the beholder may look at the single folds or pages separately, but she may also unfold the whole book to have a look at the entire picture sequence. This strategy enables the viewer to get an idea of what a story is: it has a beginning and an ending, stretching from the first to the final page. But it also consists of single units (the individual pages and double spreads), which constitute essential parts of the storyline. Due to their form, accordion books can be set up and put on a table or the floor, and thus open up new vistas on the book object.⁵

Em *Manaus* (FREITAS, 2019), de um lado da sanfona, se a abrirmos a partir da capa, é apresentada uma única e extensa cena visual composta por vários elementos que evidenciam aspectos diversos da capital amazonense: seus habitantes e modos de fazer e de viver, sua vegetação, suas construções, sua cultura. Essa cena visual

⁵ “Os livros sanfonados ou acordeão podem ser lidos de diferentes maneiras: o observador pode olhar para as dobras ou páginas separadamente, mas também pode desdobrar o livro inteiro para dar uma olhada em toda a sequência de imagens. Essa estratégia permite ao espectador ter uma ideia do que é uma história: ela tem um começo e um fim, estendendo-se da primeira à última página. Mas também consiste em unidades individuais (as páginas individuais e páginas duplas), que constituem partes essenciais do enredo. Devido à sua forma, os livros sanfonados podem ser montados e colocados sobre uma mesa ou no chão, abrindo assim novos horizontes sobre o objeto livro.” (tradução das autoras)

sugere dinamismo e movimento, e pode ser lida e apreciada a cada dupla dobra da sanfona ou em seu conjunto, em um *continuum*, o que torna a leitura ainda mais interessante, produtiva e desafiadora. Do outro lado da sanfona, aberta a partir da contracapa, inscreve-se um texto verbo-visual de caráter informativo, no qual a própria cidade de Manaus é a narradora protagonista da parte verbal do texto. Nesse texto, a cidade personificada discorre sobre sua localização e biodiversidade, seu folclore, sua arquitetura e seus principais pontos turísticos, entre outros aspectos, inclusive alguns já apresentados na cena visual única. Há, portanto, aproximações deste livro-objeto com o livro ilustrado e o livro informativo, o que denota uma hibridização de formatos e gêneros, favorecida e reforçada pela estrutura lúdica e pelo *design* da obra, que permitem ao leitor transitar de diferentes maneiras pelas representações da cidade retratada.

As técnicas de engenharia de papel empregadas nos livros-objeto acabam sendo consideradas nas tentativas de estabelecimento de tipologias editoriais, como aponta Ramos (2019), podendo se estender também ao livro ilustrado, como o fazem Kümmerling-Meibauer e Meibauer (2019 [2017]). Assim, os livros-objeto, em suas especificidades materiais, costumam ser designados de acordo com a principal técnica empregada em sua composição, podendo ser denominados de livros com dobra-sanfona (sanfonados), livros perfurados ou com recortes, livros com abas, livros *pop-up*, livros-carrossel (variação de livros *pop-up*), *flip books* (folioscópios), *mix-and-match books* (livros às tiras), *movable books* (livros móveis), livros com objetos, entre outros.

OS SENTIDOS DA MULTIMODALIDADE NO LIVRO-OBJETO

Seja em estudos do texto e do discurso, seja em estudos da Semiótica, a multimodalidade tem ocupado um importante espaço nas arenas de discussão, sobretudo, por causa do reconhecimento, nas investigações contemporâneas acerca da construção de sentido textual, de sua presença em todo tipo de gênero discursivo. Além disso, as diretrizes educacionais vigentes no Brasil ressaltam a relevância da exploração, nas salas de aula, desse caráter constitutivo das textualidades. Na seção destinada ao ensino de Língua Portuguesa, a Base Nacional Comum Curricular

(BRASIL, 2018) menciona, recorrentemente, o desenvolvimento de habilidades relacionadas ao tratamento da multimodalidade/multissemiose dos textos.

É necessário destacar que a consideração de várias mídias e semioses no processo de ensino/aprendizagem tem sido superalimentada pela celeridade com que o desenvolvimento tecnológico renova os meios de comunicação, ampliando e modificando os gêneros discursivos existentes, quase sempre, com uma textualização cada vez mais compósita semioticamente. Esse fato, de certa maneira, obriga pesquisadores a buscar um entendimento mais aprofundado a respeito da multimodalidade. De acordo com Street (2014, *on-line*), é preciso desenvolver um metaconhecimento relativo ao tema na esfera do ensino:

O ensino e a aprendizagem da leitura e da escrita precisam levar em conta, atualmente, a variedade dos modos de comunicação existentes, o que chamamos de multimodalidade. Nessa nova perspectiva, que se opõe às abordagens educacionais ocidentais mais tradicionais, devem-se considerar os modos de comunicação linguísticos – a escrita e a oralidade –, visuais – imagens, fotografias –, ou gestuais – apontar o dedo, balançar a cabeça negativa ou afirmativamente, por exemplo. Essa diversidade de modos de comunicação foi incorporada tanto pelos meios de comunicação mais tradicionais, como livros e jornais, quanto pelos mais modernos, como computadores, celulares, televisão, entre outros. Dessa forma, professores precisam preocupar-se, atualmente, em ensinar não só as habilidades técnicas necessárias para manusear os diferentes meios de comunicação, mas também o metaconhecimento que é necessário para compreender, de maneira integrada e significativa, as diferentes mídias e seu funcionamento. Isso já vem ocorrendo – e deverá ampliar-se cada vez mais – já a partir dos anos iniciais de escolarização.

Para além dessa imposição de nossos dias, tem-se de levar em conta que a multimodalidade, tomada como uma composição textual multissemiótica, isto é, constituída por várias linguagens, sempre existiu, mas, um pouco em virtude do império da palavra escrita, não fora explorada a contento. A Semiologia de Barthes (1990 [1982]) e a de Eco (2012 [2001]), por exemplo, já incluíam a relação entre semioses, mas ressaltando a prevalência da palavra como “signo maior”. Para Barthes (1990 [1982]), na relação com a imagem, a palavra, em sua função denominativa, teria, quase sempre, o propósito de fixar-lhe o sentido. Já em Eco (2012 [2001]), pode-se vislumbrar seu interesse por paralinguagens e códigos variados associados ou não à verbalidade. Tratando, por exemplo, da constituição dos textos “exclusivamente visuais”, que apresentam “lexemas” como as cores de pele dos personagens, o ato de amor, as expressões fisionômicas, Eco (2012 [2001], p. 46) explora os sentidos denotados e conotados dessa composição textual:

[...] uma mensagem visual que mostre um negro no ato de amor com uma mulher branca, embora denote a mesma coisa tanto para um racista como para um integracionista, para o primeiro conota “violência carnal”, “eventualmente temível” e contaminação entre raças diferentes, enquanto que para o outro, pode significar “integração” e “possibilidade auspiciável de um entendimento sexual entre raças diferentes”, “amor livre de preconceitos”. Naturalmente o contexto pode acentuar certas conotações (a mulher traz uma expressão de terror no semblante), sugerindo o léxico conotativo adequado; e a circunstância de comunicação pode orientar o destinatário (se a imagem aparecer numa revista de fanáticos racistas ou se – como ocorreu – numa revista como “Eros”, que se propunha lutar contra os vários preconceitos sexuais).

Em outras palavras, a significação, nesse caso, além de contar com a influência das circunstâncias enunciativas e da perspectiva do destinatário em dado processo comunicativo, valeu-se de códigos partilhados socialmente que se agregam à cena fotografada e provocam inúmeras inferências. Primeiro, reconhecem-se os elementos constitutivos da imagem – homem negro e mulher branca em um ato de amor (gesto/expressão corporal) –; depois, para além da referência direta, o entendimento da imagem é filtrado pelos imaginários circundantes, incluindo nisso outros “lexemas”, como a expressão fisionômica, as raças identificadas pela cor etc. Trata-se do caráter multimodal explorado na materialidade visual desse texto. Todavia, esse caráter pode ser atribuído mesmo para textos “exclusivamente escritos”, tanto com a evocação de comportamentos codificados quanto com a superposição de marcas significativas:

[...] mesmo o texto puramente verbal e escrito exige a leitura de outros códigos, isto é, de convenções comunicativas que a ele se juntam (às vezes, se sobrepondo à palavra) para que se alcance o sentido: marcas gráficas, paralinguagens, marcas do gênero discursivo, ou ainda gestos, indumentárias, comportamentos, ambientações meramente descritas. Um texto todo em caixa alta em uma mensagem do aplicativo WhatsApp representa o grito de quem tecla, provavelmente em tom agressivo. Uma palavra em itálico em um texto acadêmico pode estar marcada como nomenclatura atribuída a um conceito. Uma expressão entre aspas está assim sinalizada como algo que deve ser lido fora de seu sentido mais explícito ou saliente, ou como algo apenas reportado pelo enunciador. Um texto com frases curtas ou expressões justapostas é lido com um ritmo dinâmico. (FERES, 2022, p. 93)

A configuração multimodal de textos, portanto, vale-se de signos e de códigos que se unem e se sobrepõem uns aos outros para produzir sentido. Além da amálgama formada pela verbo-visualidade, tanto no livro ilustrado quanto no livro-objeto, é preciso observar códigos sociais que constituem a caracterização de personagens, ambientes, épocas; seus comportamentos, os rituais de convívio, a expressão de emoções; assim como é preciso estar atento às formas gráficas da escritura, à conformação espacial dos elementos das imagens, às diferentes técnicas

de ilustração, entre outros aspectos igualmente relevantes. Essa perspectiva acerca da multimodalidade é corroborada por Kress e Bezemer (2009, p. 4), que definem, entre outros conceitos, modo:

El modo es un recurso social y culturalmente configurado para crear significado; es decir, es el producto de un trabajo semiótico-social sobre un material específico a lo largo de periodos significativos. Imagen, escritura, distribución de la página, habla, imagen en movimiento, gesto, son ejemplos de modos, todos ellos utilizados en textos. Lo que debe considerarse un modo es algo que deciden las comunidades y sus necesidades sociales de representación.⁶

Dito de outra maneira, podemos observar que o trabalho semiótico conjunto da verbo-visualidade em favor da significação inclui cores, figuras, gestos, corpos, palavras e estruturas verbais, grafias, espaços em branco, e todos esses elementos podem/devem ser considerados modos, recursos que, organizados em função de uma intencionalidade comunicativa e do filtro sociocultural, expressam saberes, sentidos, julgamentos.

Ainda sobre a multimodalidade, Kress (2010) define a perspectiva de uma teoria sociossemiótica que se ajusta bastante à análise aqui empreendida:

[...] signs are always newly made in social interaction; signs are motivated, nor arbitrary relations of meaning and form; the motivated relation of a form and a meaning is based on and arises out of the interest of makers of signs; the forms/signifiers which are used in the making of signs are made in social interaction and become part of the semiotic resources of a culture. The relation of form and meaning is one of aptness, of a 'best fit', where the form of the signifier suggests itself as ready-shaped to be the expression of the meaning – the signified – which is to be realized. Aptness means that the form has the requisite features to be the carrier of the meaning. (KRESS, 2010, p. 54-55, grifos do autor.)⁷

O fato de o signo ser sempre “recém-produzido” porque depende de fatores relacionados à interação parece coadunar com a perspectiva semiolinguística,

⁶“O modo é um recurso configurado social e culturalmente para criar significado; Ou seja, é o produto do trabalho semiótico-social sobre um material específico durante períodos significativos. Imagem, escrita, diagramação, fala, imagem em movimento, gesto, são exemplos de modos, todos utilizados em textos. O que deve ser considerado um modo é algo que é decidido pelas comunidades e pelas suas necessidades sociais de representação.” (tradução das autoras)

⁷“[...] os signos são sempre novos na interação social; os signos são motivados, nem relações arbitrárias de significado e forma; a relação motivada entre uma forma e um significado baseia-se e surge do interesse dos criadores de signos; as formas/significantes utilizados na confecção dos signos são produzidos na interação social e tornam-se parte dos recursos semióticos de uma cultura. A relação entre forma e significado é de aptidão, de ‘melhor ajuste’, onde a forma do significante se sugere como pronta para ser a expressão do significado – o significado – que deve ser realizado. Aptidão significa que a forma possui as características necessárias para ser portadora do significado.” (tradução das autoras)

defendida por Charaudeau (2008), de que o significado é sempre o sentido específico de um termo, uma expressão, um texto, em um ato de linguagem singular, de acordo com o contexto histórico e o situacional, com a intencionalidade que o reveste (o “para quê” do texto). Ainda que se pense no signo verbal e, portanto, sejam levados em consideração sua arbitrariedade constitutiva e seu valor no sistema linguístico como aspectos prévios à sua textualização, quando entra em uso, seu sentido é calculado de acordo com todos os parâmetros mencionados. A interpretação de uma palavra ou expressão vai sempre depender de dados oriundos de uma interação específica, e não do significado “aberto” listado em um dicionário.

Outro aspecto da multimodalidade do livro-objeto diz respeito à hibridização “formal” que o constitui, ao partilhar com o livro ilustrado sua principal característica: não apresentar um somatório de linguagens (palavra + imagem) que podem ser analisadas isoladamente, mas uma linguagem única, semioticamente compósita. Ademais, o livro-objeto inclui outro modo, que chamaremos de “suporte signifiante”, isto é, uma materialidade em que uma narrativa se desenvolve, sendo, ela própria, um signo; um signifiante que, em conjunto com outros significantes, ganha um significado.

Considera-se o livro-objeto, portanto, um texto multimodal, uma entidade semiótica coesiva e coerente (KRESS; BEZEMER, 2009), cuja completude significativa é resultado da situação social em que foi produzida – e isso inclui os sujeitos que interagem por meio da obra, suas referências culturais, seu conhecimento acerca do mundo.

TATÁ

Tatá (MATSUMOTO, 2020), escrito e ilustrado por Fran Matsumoto, ilustradora e bióloga por formação, é um livro-objeto publicado pelas Edições Barbatana, editora que nos últimos anos vem investindo, de modo bastante significativo, em publicações desse formato editorial.

Livro-objeto do tipo sanfonado, em seu anverso, o texto multimodal de *Tatá* conta a história de diferentes famílias de animais que habitam a floresta, personagens que são personificadas tanto na parte verbal quanto na parcela visual do texto, o que faz a criança bem pequena inscrever-se como leitor preferencial da obra. Tal inscrição

se justifica, na parte verbal, pelo texto pouco extenso e pelo apelo às rimas e à musicalidade – “Lá embaixo na floresta, || Dona Ariranha e suas pequeninas || divertiam-se a pescar || seu belíssimo jantar.” (2020, n. p.) –, e, na parcela visual, pela representação dos animais, seja por suas expressões faciais e corporais, seja por suas atitudes e comportamentos próprios do ser humano.

Fig. 1 – Capa e anverso do miolo do livro sanfonado



Fonte:Matsumoto (2020)

O título da obra, que parece um nome próprio, induzindo o leitor a pensar tratar-se da história de uma personagem assim chamada, tem seu significado revelado somente na última cena verbo-visual do anverso, na qual uma família de harpias grita “– *Tatá, Tatá.*”, que é “a palavra mais temida do lugar” (2020, n.p.).

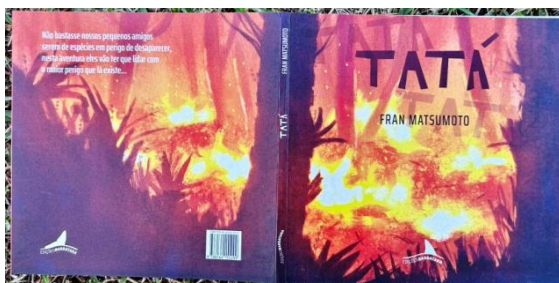
Ao virar a última folha do anverso, o leitor se depara, no verso, com uma extensa cena exclusivamente visual ao longo das páginas da sanfona, quase toda ela monocromática, em tons de rosa, apresentada em contínuo, que mostra os animais e suas famílias correndo como se fugissem de algo que lhes causasse grande temor. Como livro-objeto, nesse momento é imprescindível a intervenção do leitor, abrindo totalmente a sanfona para entender o significado dessa cena e perceber, de uma só vez, o impacto do bando de animais em fuga.

É somente na última cena verbo-visual de dupla página, situada imediatamente após a cena da fuga dos animais, que eles aparecem todos juntos, olhando assustados para o que sobrara da floresta. Se, no final, todos se salvam, o cenário de devastação indica a impossibilidade de um desfecho plenamente feliz.

Em *Tatá*, um dos elementos sógnicos decisivos para a construção das relações semióticas em seu texto multimodalé a cor. Na capa, o amarelo e o laranja do fundo, assim como o marrom das silhuetas da vegetação da floresta, já funcionam com um índice revelador do significado da palavra *tatá*, mas isso só pode ser inteiramente

percebido após a leitura do texto verbo-visual ficcional em interação com o texto informativo situado no anverso da quarta capa e orelha.

Fig. 2 – Contracapa e capa do livro sanfonado



Fonte:Matsumoto (2020)

O peritexto escrito pela mestrandia do Programa em Ecologia do Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo, Maria Fernanda Pistori, informa que *tatá* significa fogo em nheengatu, língua geral amazônica, destinando-se, preferencialmente, ao leitor mediador. Assim, a narrativa ficcional de *Tatá* é suplementada por um texto que, além de veicular informação, também cumpre a função de denúncia, já que todas as oito famílias de animais retratadas na história estão em condição de vulnerabilidade em decorrência da ação predatória humana em seu habitat. O texto suplementar também traz os nomes científicos das espécies do jacará-açu, anta, tatu-canastra, sauim-de-coleira, ariranha, onça-pintada, harpia, todos eles animais da floresta amazônica transformados em personagens desse livro-objeto, que alcança leitores de todas as idades.

O suporte em formato sanfona, o *design*, a multimodalidade, a hibridização entre formatos (livro-objeto e livro ilustrado) e gêneros (narrativa curta em versos e texto informativo), bem como a participação ativa do leitor no seu manuseio são características que fazem de *Tatá* uma obra singela, mas elaborada por meio de recursos que envolvem considerável complexidade.

OS IRMÃOS

Os *irmãos* (AUERBACH, 2021) aborda uma matemática interessante e sugestiva, que diz respeito à realidade de muitas crianças que convivem com seus irmãos: os

benefícios e as inconveniências de ser o filho mais velho, o mais novo ou de estar entre esses dois na hierarquia familiar. Por meio de um suporte significativo inusitado, em formato três-em-um, a encadernação da obra apresenta a narrativa separada em partes, como se fossem três livros sobrepostos— na verdade, um único livro com três cadernos de diferentes dimensões, interligados entre si por uma capa única com dobras —, permitindo a leitura não linear do enredo, característica típica do livro-objeto. Desse modo, a narrativa pode ser lida em sequências diferentes: de cima para baixo, a começar pela parte que trata do irmão mais velho, que corresponde ao caderno maior do livro; de baixo para cima, iniciando pela parte que se concentra no mais novo, o caderno menor, ou do meio para qualquer outra direção, adentrando a história pela parte que aborda o irmão do meio.

Fig. 3 e 4 – “Capas” e “contracapas” do livro “três-em-um”



Fonte:Auerbach (2021)

Revelando a ligação entre os três personagens e a interdependência narrativa, os nomes que intitulam cada parte são expressões nominais corriqueiras de cunho geral, mas com seus componentes amalgamados: “OCAÇULA”, “ODOMEIO” e “OMAISVELHO”. Essas designações aparecem enfatizadas pelo *lettering* diferente não só da do restante da parcela verbal por estar em negrito, mas também por apresentar espessura e tamanho distintos em cada título para caracterizar os personagens, forçando a observação de sua opacidade e da subversão de seu emprego como “nomes próprios”. O modo icônico como esses termos foram expressos propiciou um cálculo de sentido bastante original: para identificar o irmão mais velho, letras maiores

e mais largas que as demais; para o irmão do meio, um pouco menores e mais finas, e, finalmente, para o mais novo, letras mais finas e menores que as outras. Por outro lado, o caráter generalizante dos termos permite a identificação de qualquer pessoa que tenha irmãos – ou irmãs, como sugere a ilustração das falsas folhas de guarda, repletas de conjuntos de três rostos de irmãos de idades, sexos e etnias variados.

Nesse livro-objeto, constituído por um texto verbo-visual, para além do código gráfico que se superpõe à palavra escrita, pode-se observar que a ilustração dos garotos é igualmente codificada: trata-se de um desenho estilizado de meninos, que provoca um interessante efeito de ficção, ao mesmo tempo em que atua para captação do leitor-criança, pois se assemelha ao desenho infantil, simples, com traços básicos para o reconhecimento do objeto que designa. Soma-se a isso a aplicação da técnica de recorte e colagem empregada no desenho das roupas das personagens, além dos objetos da casa e de outros elementos dos cenários, que gera a sensação de textura e de alto relevo, contribuindo igualmente para chamar a atenção do leitor para o aspecto metaficcional da narrativa. Ao mesmo tempo em que essas impressões acarretam efeito de realidade, o traço estilizado a lápis desconstrói essa ilusão.

As expressões linguísticas amalgamadas nomeando personagens, sua grafia diferenciada, a junção de três cadernos de tamanhos diferentes de acordo com a idade dos irmãos representados, os traços da ilustração, as expressões e os gestos, cada um desses elementos ou aspectos são modos de representação que agregam sentidos à obra composta pelas três narrativas paralelas. Além disso, as expressões fisionômicas das personagens, seus gestos, sua indumentária específica para cada cena, as cores, tudo isso, somado à descrição verbal de cada menino, constrói uma atmosfera divertida (sobretudo, quando a imagem acrescenta informações às descrições), para problematizar a relação entre irmãos.

SALSICHA

É a multimodalidade que garante a diversão e a captação do leitor desde seu primeiro contato com o livro-objeto *Salsicha* (CHACON, 2022): o que normalmente seria uma capa de um livro surge como um envelope, à guisa de falsa capa, cujo *design* se repete na primeira e na última partes da sanfona que ali se encaixa. Essas partes apresentam todas as características de primeira e quarta capas: título em fonte

maior, nomes de autores, da editora, e uma ilustração que se completa ao serem juntadas: nela, à esquerda, um vendedor de cachorro-quente acena para uma mulher que caminha, à direita, com um livro ou revista na mão e traz o que parece ser a guia de uma coleira de bicho de estimação. A fisionomia preocupada do homem e o gesto de apontar para o chão, em direção à mulher, orientam o leitor para uma salsicha que está prestes a ser pisada por ela.

Fig. 5 – “Contracapa” e “capa” unidas do livro sanfonado



Fonte:Chacon (2022)

De um lado da sanfona, em cada cena retratada, na parte superior, vê-se o mesmo grito, envolto por um “balão de fala”: “Salsicha!” Nas imagens, sempre encoberto por algum elemento, que o faz ficar quase imperceptível aos olhos do leitor, podendo passar despercebido, um longo cãozinho do tipo “salsicha” apronta suas bagunças: pega um ursinho de pelúcia no lixo e uma bolinha embaixo da carrocinha de cachorro-quente que está no parque; uma laranja na porta de serviço do restaurante e o chinelo de uma feirante; o lacinho do cabelo de uma menina e uma garrafa na lixeira de banca de jornal; a luva de um operário enquanto ele lancha na obra e uma meia que caiu de um varal de uma família que prepara um churrasco; o rolo de papel toalha da cozinha de sua casa, até que, na última cena, a mulher do início aparece em uma cadeira de rodas, com uma bengala e seu lado, e todos esses objetos colhidos por aí pelo cachorro-salsicha estão a seus pés, como presentes.

No verso da sanfona, o corpo comprido do cãozinho ocupa quase toda a extensão, ilustrando um metro para marcar o crescimento das crianças. Desse mesmo lado da sanfona, o vendedor de cachorro-quente, gritando “Salsicha!”, se refere ao

cãozinho, e não à senhora prestes a escorregar em uma salsicha, como se vê quando se unem “capa” e “contracapa”, como mostra a figura 4.

Fig. 6 – Verso o livro sanfonado



Fonte: Chacon (2022)

Todas as cenas são ricas em elementos e detalhes, propícias para o olhar atento do leitor, que descobre as peripécias do cãozinho Salsicha. A parte verbal fica restrita ao grito ao alto de cada cena, que sempre contém uma salsicha (ou várias) em sua composição – no cachorro-quente que alguém come, na barraca da feira etc. –, dividindo a atenção de quem observa a cena e o Salsicha. Ao final, duas relações de causa-e-efeito, próprias de uma narrativa, se destacam: “Salsicha!” é o nome do cãozinho bagunceiro, gritado por sua “tutora”, ou pelo vendedor; mas também a salsicha que cai no chão e faz a mulher levar um tombo, apesar do grito do vendedor. A cena da “falsa capa” induz a uma interpretação e a do verso da sanfona, à outra.

Em todos os arranjos das cenas, elementos visuais, aos quais se sobrepõem outras linguagens, participam da semiose única, verbo-visual: expressões fisionômicas, gestos, gente de toda espécie, roupas, penteados, espaços de trabalho e de lazer, situações de vida urbana, comportamentos usuais, os tantos quadros na parede da sala da mulher com fotos dela e do cachorro, as cores alegres, o traço simples, os ambientes retratados, além dos códigos gráficos, como balões de fala e de pensamento, as letras garrafais e o ponto de exclamação em “Salsicha!”, tudo isso concorre para o desenrolar da narrativa e para provocar o efeito de humor. Além disso, o caráter híbrido do livro-objeto é revelado não só na utilização, em sua materialidade, da multimodalidade própria do livro ilustrado, cuja semiose de base é verbo-visual, mas também na conjugação entre o objeto *livro*, que conta uma história, e o objeto *metro*, que serve para medir a altura das crianças, tão comum em nossa sociedade.

Em relação ao processo inicial de socialização da criança em dado grupo social, nesse livro-objeto há várias “constantes interpretativas” dignas de destaque, da estrutura narrativa (com personagens, ações em relação de causa-e-efeito, conflito e

solução) à atuação dos personagens na rotina de uma cidade, com seus trabalhos e seus bichinhos de estimação que, às vezes, causam estragos. Embora seja um livro-objeto divertido e surpreendente em relação à forma e à maneira de expor a narrativa – que inclui um metro estampado por um cachorro, ou um cachorro de quase um metro –, a representação da vida em sociedade, com pessoas diferentes (há brancos, negros, crianças, adultos, gente trabalhando e passeando), que, em comum, têm o hábito de se alimentar com salsichas, por um lado, apresenta a “realidade” à criança e, por outro, permite que ela se identifique com alguns desses elementos, com o intuito de provocar-lhe a adesão à proposta de texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se refletir acerca do livro-objeto como bem cultural destinado preferencialmente às crianças, não se pode ignorar o papel que exerce na socialização inicial de indivíduos que estão aprendendo a interagir com outros de um grupo de pertença. Como essa socialização está imersa em uma realidade configurada, cada vez mais, pela multimodalidade, o caráter interativo do livro-objeto ultrapassa seu convite ao manuseio, à ludicidade, a fim de oferecer ao leitor um desafio interpretativo complexo e instigante, por causa da novidade de sua forma multissemiótica.

Por sua natureza interativa, o livro-objeto também ressalta a relação interdependente entre o leitor e a obra, mostrando pela criatividade do *design* e de peritextos, cada vez mais apelativos, que o processo de leitura é construído pela participação ativa do leitor.

Os livros-objeto inauguram modos que criam significados e captam leitores porque desafiam os sentidos. Sua semiose “de base” verbo-visual (que também contém outras marcas significativas e outros códigos sobrepostos à palavra e à ilustração), seu suporte signifiante e seu projeto editorial marcado por características materiais e pelo recurso à interatividade não só exigem do leitor habilidade para o reconhecimento de signos de variada espécie, mas também contam com sua sensibilidade para a apreensão de efeitos inteligíveis, ou de sensações e sentimentos, muitas vezes, “indizíveis”.

Embora o investimento de editoras na publicação de livros-objetos seja recente no Brasil, é crescente o interesse pela investigação de seu complexo formato editorial, cuja composição textual construída por vários códigos e linguagens, além da possibilidade de hibridização de gêneros textuais, exige que pesquisadores busquem uma abordagem multifacetada, e não exclusiva do signo linguístico, para problematizar a construção do sentido de seu texto multimodal e interativo.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, P. **Os irmãos**. Ilustrações de Roberta Asse. São Paulo: FTD, 2021.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Léa Novaes. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 [1982].
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF: Ministro da Educação: Conselho Nacional de Secretários de Educação: União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 3 jun. 2023.
- CHACON, E. **Salsicha!** Ilustrações de Fernando A. Pires. Belo Horizonte: A Semente, 2022.
- CHARAUDEAU, P. **Linguagem e Discurso**: modos de organização. Coordenação da tradução: Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.
- ECO, U. **A estrutura ausente**. Tradução: Pérola de Carvalho. 7. ed., 3. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2012 [2001].
- EDUAR, G. **Tralalá tem trem**. Ilustrações de Gilles Eduar. São Paulo: Jujuba, 2020.
- FAULKNER, K.; LAMBERT, J. **Drácula**: um livro abra-a-aba de arrepiar. Tradução: José Amaro. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.
- FERES, B. dos S. Leituras, identidades e seleção de textos. In: ROSÁRIO, I. da C. do; LOPES, M. G. (org.). **Ensino de Língua Portuguesa no século XXI**. Campinas: Pontes Editores, 2022. p. 89-116.
- FERES, B dos S. **Discurso amoroso na Literatura Infantil**. São Paulo: Contexto, 2023.
- FREITAS, I. **Manaus**. Ilustrações de Irena Freitas. São Paulo: Edições Barbatana, 2019.
- FURNARI, E. **Quem cochicha o rabo espicha**. 1. ed. São Paulo: FTD, 1986a.

FURNARI, E. **Quem embaralha se atrapalha**. 1. ed. São Paulo: FTD, 1986b.

FURNARI, E. **Quem espia se arrepia**. 1. ed. São Paulo: FTD, 1986c.

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução: Cid Knipel. 1.ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KRESS, G. **Multimodality**: a social semiotic approach to contemporary communication. New York: Routledge, 2010.

KRESS, G; BEZEMER, J. Escribir em um mundo de representación multimodal. *In*: KALMAN, J.; STREET, B. (org.). **Lectura, escritura y matemáticas**: diálogos com América Latina. México: Siglo XXI, 2009. p. 64-83. Disponível em: <https://wac.colostate.edu/docs/books/sociales/kress-bezemer.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2023.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **Picturebooks**: representation and narration. New York: Routledge, 2014.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B.; MEIBAUER, J. Picturebooks as objects. **Libri&Liberi**, [s. l.], v. 8, n. 2, p. 257-278, 2019 [2017]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338440204_Picturebooks_as_objects. Acesso em: 4 abr. 2020.

LACERDA, M. G. **A formação visual do leitor por meio do design na leitura**: livros para crianças e jovens. 2018. Tese (Doutorado em Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2018.

LINDEN, S. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MASSI, A.; KONDO, D. **Monstros do cinema**. Ilustrações de Daniel Kondo. São Paulo: SESI-SP, 2016.

MATSUMOTO, F. **Tatá**. Ilustrações de Fran Matsumoto. 1. ed. São Paulo: Edições Barbatana, 2020.

MATTOS, M. S. de. Quem cochicha o rabo espicha, Quem embaralha se atrapalha, Quem espia se arrepia: mais que livros de imagem, livros-objeto. *In*: RAMOS, A. M. (org.). **Aproximações ao livro-objeto**: das potencialidades criativas às propostas de leitura. Porto: Tropelias&Companhia, 2017. p. 85-99.

NEWELL, P. **O livro inclinado**. Tradução: Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2008.

NIKOLAJEVA, M. Play and playfulness in postmodern picturebooks. *In*: SIPE, L.; PANTALEO, S. **Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality**. 1. ed. New York: Routledge, 2008.

PAIVA, A. P. M. de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Edusp, 2010.

RAMOS, A. M. Livro-objeto: entre o brinquedo e o artefacto: apresentação. *In*: RAMOS, A. M. (org.). **Aproximações ao livro-objeto**: das potencialidades criativas às propostas de leitura. Porto: Tropelias & Companhia, 2017.

RAMOS, A. M. Os livros-objeto de Emma Giuliani: aspetos da criação artística no feminino. *In*: RAMOS, A. M.; GONZÁLEZ, I. M. (coord.). **Libro-objeto e xênero**: estudos ao redor do livro infantil como artefacto. Vigo, ESP: Universidade de Vigo, 2019. p. 15-31.

RAMOS, A. M. Hibridismos e contaminações: a propósito do livro-álbum como formato omnívoro. *In*: PEREIRA, P. A.; COSTA, I.; MADALENA, E. (coord.). **Mix & Match**: poéticas do hibridismo. Ribeirão, PT: Edições Húmus, 2020. p. 173-194.

SANTAELLA, L. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SILVA, S. R. da. Livros “perfurados”: singularidades e potencialidades. *In*: RAMOS, A. M. (org.). **Aproximações ao livro-objeto**: das potencialidades criativas às propostas de leitura. Porto: Tropelias & Companhia, 2017, p. 43-55.

STREET, B. Multimodalidade. *In*: FRADE, I. C. A. da S.; VALI, M. da G. C.; BREGUNCI, M. das G. de C. (org.). **Glossário Ceale**. Belo Horizonte: FaeUFMG, 2014. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/multimodalidade>. Acesso em: 3 jun. 2023.

ZIRALDO. **Coleção Livro de pano do bebê Maluquinho**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

Sobre os autores

Anabel Medeiros Azerêdo de Paula

Doutora e Mestra em Estudos de Linguagem e Especialista em Leitura e Produção de Textos pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Especialista em Tradução da Língua Inglesa pelo Instituto Superior Anísio Teixeira (ISAT). Licenciada em Letras, com habilitação em Português/Inglês, pela Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO). É professora de Língua Inglesa na Educação Básica, na SEEDUC-RJ. É membro do Grupo de Pesquisa Leitura, Fruição e Ensino (GPS-LEIFEN – UFF/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (EnLIJ-UERJ). Interesses de pesquisa: leitura e ensino, literatura para crianças e jovens, livros ilustrados.

Beatriz dos Santos Feres

Doutora em Letras/Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado em Teoria da Literatura e Literaturas Comparadas/Literatura Infantil pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora Associada de Língua Portuguesa/UFF, atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na Linha de Pesquisa Teorias do texto, do discurso e da tradução, oferecendo cursos na disciplina “Semiolinguística”. É líder do Grupo de Pesquisa em Semiolinguística: Leitura, fruição e ensino (GPS-LEIFEN - UFF/CNPq) e membro do Grupo de Trabalho Linguística de Texto e Análise da Conversação (GTLAC), da Anpoll. É autora, dentre outras publicações, de “Discurso amoroso na literatura infantil” (Contexto, 2023). Temas de interesse: leitura e ensino; contos ilustrados; linguagem verbo-visual/multimodal.

Margareth Silva de Mattos

Doutora em Estudos de Linguagem, Mestre em Letras e Especialista em Literatura Infantojuvenil pela UFF. Bacharel e Licenciada em Letras pela UFRJ. Professora Titular de Ensino Básico Aposentada da UFF. Integrante do Programa de Extensão Alfabetização e Leitura (PROALE-UFF), de 1992 a 2019. Leitora-votante e colaboradora da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Vice-coordenadora do grupo de pesquisa Leitura, Literatura e Saúde (LeLiS), até 2022, e integrante do Grupo de Pesquisa Leitura, Fruição e Ensino (GPS-LEIFEN), ambos da UFF. Tem experiência nas áreas de Educação e Letras. Seus estudos voltam-se principalmente para os seguintes temas: literatura para crianças e jovens, leitura, formação do leitor.