O LIVRO-OBJETO E AS ARTES NA LITERATURA INFANTOJUVENIL

Rodrigo da Costa Araujo



Rodrigo da Costa Araujo é Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Atuou por muitos anos como Professor de Literatura infantojuvenil, Arte Educação e com disciplinas pedagógicas em Licenciaturas e atualmente é docente de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Macaé / SEMED, lotado no Colégio de Aplicação de Macaé. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces, Leituras em Educação* (2022) e *Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite* (2019), todas lançadas pela Editora Opção. É também autor de *Caligrafias e escrituras de Ana Hatherly* (Caravana, 2021).

Visualidades ou considerações iniciais

A literatura infantojuvenil contemporânea apresenta uma crescente diversidade de formatos, linguagens e experimentações estéticas. Entre essas transformações, destaca-se a valorização da materialidade do livro e da relação entre texto, imagem e objeto, características que aproximam a obra literária do campo das artes visuais e do *design* editorial.

Nesse contexto, o chamado livro-objeto ocupa posição relevante. Diferentemente do livro tradicional, cuja função principal é veicular o texto verbal, o livro-objeto explora a dimensão física do suporte - formato, textura, composição gráfica, recursos tridimensionais e interativos - transformando o próprio livro em um elemento narrativo e estético.

Na literatura destinada a crianças e jovens, essa abordagem torna-se particularmente significativa. O público infantojuvenil estabelece, muitas vezes, seu primeiro contato com a leitura por meio da visualidade e da interação sensorial, o que faz do livro-objeto um espaço privilegiado para a construção de experiências estéticas e lúdicas. Além disso, essas obras evidenciam um diálogo entre diferentes linguagens artísticas, como ilustração, *design* gráfico, escultura em papel e artes visuais contemporâneas. A leitura, dessa maneira, passa a envolver não apenas o texto verbal, mas também a exploração visual e material do objeto livro.

Diante desse cenário, este artigo tem como objetivo refletir o papel do livro-objeto na literatura infantojuvenil e analisar como a integração entre literatura e artes visuais amplia a experiência leitora. Para isso, apre-

senta-se uma reflexão teórica sobre a materialidade do livro e sobre as relações entre literatura e artes, seguidas da análise de obras representativas desse tipo de produção editorial.

A literatura infantojuvenil e suas transformações contemporâneas

A literatura infantojuvenil passou por profundas transformações ao longo do século XX. Inicialmente associada a funções pedagógicas e moralizantes, ela, gradualmente, se consolidou como campo artístico autônomo, no qual texto e imagem desempenham papéis fundamentais na construção narrativa.

Segundo Nelly Novaes Coelho, a literatura infantojuvenil contemporânea caracteriza-se pela valorização da imaginação, da criatividade e da experiência estética. Nesse contexto, a obra literária deixa de ser apenas instrumento educativo ou pedagógico e passa a ser reconhecida como manifestação artística.

Outro aspecto importante dessas transformações é a crescente presença da imagem na narrativa. Como destaca Sophie Van der Linden (2011), o livro ilustrado constitui um espaço de interação entre diferentes linguagens, em que texto e imagem dialogam na construção de sentidos.

Também a obra *A fantasia, o design e a literatura para a infância* (2019), de Michaella Pivetti, propõe uma reflexão consistente e sensível sobre o papel da fantasia na constituição do livro ilustrado, articulando *design*, literatura e experiência estética na infância. Ela se afasta de uma visão simplista da fantasia como mero escapis-

mo, tratando-a como uma estrutura complexa, quase uma "gramática", capaz de organizar sentidos, afetos e modos de leitura.

A abordagem de Pivetti se destaca pela interdisciplinaridade. Ao cruzar *design* gráfico, teoria literária e estudos da infância, ela evidencia como o livro ilustrado é um objeto híbrido, em que texto, imagem, materialidade e projeto gráfico operam conjuntamente. A leitura, para ela, não acontece apenas no plano verbal, mas na relação entre cores, formas, ritmo visual e suporte físico. Nesse sentido, a autora contribui para ampliar o entendimento do livro infantojuvenil como experiência sensorial e estética, e não apenas pedagógica.

As reflexões de Pivetti contribuem de forma significativa para os estudos sobre literatura infantojuvenil e livro-objeto, especialmente por enfatizar a dimensão projetual e estética da fantasia. Trata-se de uma leitura fundamental para esse recorte e para *designers,* ilustradores, educadores e pesquisadores interessados em compreender o livro ilustrado como um campo de criação complexa, em que forma e conteúdo são indissociáveis.

A ampliação das possibilidades gráficas e editoriais contribuiu para o surgimento de novos formatos de livros infantojuvenis, como: livros-álbum, livros interativos, livros *pop-up*, livros-brinquedo e os livros-objeto. Essas obras exploram diferentes recursos materiais e visuais, transformando o livro em um objeto artístico e interativo.

O que é um livro-objeto?

Em virtude das inúmeras tipologias que estão ao seu redor ou na construção desse objeto ou, por vezes, no

seu jogo híbrido de ser configurado, há uma flexibilidade na sua conceituação. Algumas vezes ele é chamado de livro de imagem, livro brinquedo, livro interativo, livro ilustrado ou livro de artista - porém estas formas de objetivação estimulam, ainda mais, suas próprias definições, identificadas por pesquisadores da área, de acordo com olhares específicos voltados para esse objeto livro. Nesta leitura, o conceito de livro-objeto é considerado como um tipo especial de publicação, que excede a formulação tradicional de livro e se configura na fronteira entre literatura e projeto visual.

Os livros-objeto, aqui retratados, são objetos que implicam a sua reprodução por meios mecânicos, em larga escala, e que o projeto do objeto valoriza e considera as possibilidades como produto industrial. Eles exploram, criativamente, o hibridismo de linguagens para a expansão de suas narrativas. Nesse caso, o projeto de livro-objeto busca transformar uma abstração literária em uma obra "verbo-visual comercial" (Silveira, 2008, p. 14).

O livro-objeto, nesta leitura, é, portanto, um produto híbrido e que, por isso mesmo, reforça a simbiose entre texto, imagem e suporte. Explora, pelo seu hibridismo, o processo simultâneo da narrativa literária, das narrativas imagéticas, sensoriais, além da dimensão tátil, escultórica, que elucida a importância do *design* no seu projeto na busca da expansão das narrativas. Nesse caso, além de ultrapassar a linguagem verbal, o objeto livro constitui-se com um livro permeável às mais variadas influências artísticas, funcionando como objeto de experimentação e, também, de indagação do próprio conceito de livro infantojuvenil.

Para Vera Casa Nova, o livro-objeto se insere no diálogo entre as artes e nessa travessia "constrói uma arte

desterritorializada de matérias e formas" (2008, p. 117) e isso é o que, também, proporciona, por sua vez, o prazer da visualização ou da tactilidade. Ele é um produto que acompanha a poesia visual, "rompe com uma forma de olhar as artes, centrada no suporte, pois o desloca, na medida em que o objeto escultural é também, segundo ela, "um objeto escritural" (2008, p. 117).

Ao refletir sobre o livro ilustrado contemporâneo, Sophie Van der Linden, pesquisadora francesa, em *Para ler o livro ilustrado* (2011) propõe uma leitura que se considere o livro como "um conjunto de interações entre textos, imagens e suportes" (p. 9). Para ela:

> [...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. [...] 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 relação a outra (Linden, 2011, p. 8-9).

Os livros ilustrados possuem, segundo a pesquisadora, a materialidade como parte narrativa. E por isso mesmo, ao entrarem em contato com a leitura e com os leitores, eles ampliam suas possibilidades de sentido, ou seja, no ato de ler está em jogo, além das palavras e das imagens, o livro como este universo; próximo dessa materialidade que os toca, sensibiliza e possibilita reinventar a leitura, instigando, dessa maneira, outras formas de experimentar e do gesto de estar com o livro. Disso resulta a manifestação de sincretismos, característica expressiva na literatura infantojuvenil contemporânea.

Palavras, imagens e materialidades no seu conjunto, na composição do livro-objeto são características

fundamentais, também, para Odilon Moraes, pesquisador e artista do livro ilustrado:

> a fruição se dá aos poucos, desenha-se na horizontalidade do tempo, página à página, na soma dos instantes. Esses instantes, por sua vez, só podem ser inteiramente compreendidos à sombra da página lida anteriormente e na expectativa da página seguinte (2013, p. 161)

Em definição para o livro-objeto, Paulo Silveira considera que a denominação "livro de artista" é mais abrangente quando se trata do livro como objeto com potencial de induzir o leitor a uma leitura sinestésica. Segundo o estudioso, a prática a que se tem recorrido é " chamar a todos os produtos mais, menos ou muito remotamente biblimórficos, artísticos ou pertencentes ao mundo da arte, como sendo livros de artistas" (Silveira, 2013, p.32). Quanto às outras denominações, pode-se compreendê-las como subcategorias integradas pela definição que permite diferenciá-las entre si.

Com o objetivo de tornarem precisas algumas dessas classes de livro de artista, o autor explora as definições apresentadas por uma instituição que mantém um programa de vocabulários usado na catalogação e classificação de obras de arte. Os livros-objeto são considerados como "obras esculturais únicas que incorporam ou tomam a forma de livro, mas que não comunicam da maneira característica do livro convencional" (Silveira, 2013, p. 22); já os livros-obras ressaltariam o aspecto físico, em detrimento do conteúdo; por sua vez, os livros de pintores seriam aqueles livros feitos ou concebidos pelos artistas, sejam edições comerciais, sejam itens únicos.

Ao falar dos livros experimentais, a pesquisa da professora Ana Paula Mathias de Paiva (2010) dedica-se, entre muitos temas, à arte e às variadas experimentações nos suportes de leitura. Sua leitura considera livro de artista um produto artesanal que pode alcançar o estatuto de escultura, questionando, porém, a condição formal, estrutural, clichê e linear do livro tradicional. O livro de artista, aos seus olhos, é capaz, nesse caso, de fascinar, sugerir, surpreender e entreter, ao fundir papéis, desenhos, montagens, acabamentos etc.

O resultado é um livro táctil, sensorial, performático, charmoso, original, de personalidade, com funções práticas e mágicas. Livro de vanguarda, atento a inovações formais e conceituais, aberto à experimentação dos meios de comunicar e interagir com o leitor. Idealizado de modo plástico, representativo, motivado, como parte de uma encenação e perspectiva de leitura. [...] Espetacular no efeito de fazer sonhar e apresentar o livro atrai afeição (Paiva, 2010, p. 86).

Silveira (2013) afirma, ainda, em relação ao conceito de livro-objeto, que existem duas concepções para o termo: uma integrada ao contexto da arte e outra fora dela. Esta última é a que perpassa a discussão desse artigo. Para a primeira perspectiva, o livro-objeto é entendido como uma solução, predominantemente, plástica ou funcionalizada plasticamente, isto é, o caráter funcional do livro, sua capacidade de envolver conteúdo, está justamente, no artístico. Já para a segunda perspectiva, o livro-objeto:

> refere-se à coisa 'livro' artesanalmente ou editorialmente produzida. Ou seja, serve para que, num momento prosaico ou num texto livre, o ouvinte ou leitor compreenda que se está

> falando do objeto plástico ou gráfico, em detrimento da unidade intelectual, espiritual, abstrata, etc. (Silveira, 2013, p. 20).

Esta perspectiva, para fins de definição, parece sugerir ou compreender o livro-objeto a um campo de significação restrito, como se a obra fosse apenas sinônimo de produto gráfico. Mais do que isso, sabe-se que a obra pode assumir um espaço para comunicação verbal, visual e táctil, ao mesmo tempo e em comunhão recíproca. É também o que considera Júlio Plaza (2009) ao explicar sobre o processo sígnico em livros desse tipo - o que ele designa de "montagem sintática".

Para o artista, o suporte funciona como forma-significante e existe uma intercomunicação entre este e a informação, ou seja, a estrutura espaço temporal do livro tem sua importância. O livro, nesse caso, permite o intercâmbio - montagem das suas folhas criando e recriando, segundo ele, estruturas poéticas. Permite, de alguma forma, estabelecer uma sequência espaço-temporal recuperando, assim, a informação anterior como memória ou ainda explodir no espaço à procura de significados ou também pode ser destruído no ato de ser folheado.

Tendo como discussão os livros-objeto, na literatura infantojuvenil, Odilon Moraes (2013) também considera o mesmo viés de Plaza de que a materialidade do livro possui significado. O pesquisador-ilustrador observa que o livro, muitas vezes, é encoberto pela sua condição de suporte, desconsiderando-se, por sua vez, a sua dimensão poética. No entanto, progressivamente, as obras contemporâneas voltadas ao público infantojuvenil têm demostrado que há uma correlação significativa entre os aspectos visuais, literários e táteis na construção do livro.

Apesar de utilizar os termos "livro de artista" e "livro-objeto" como sinônimos, Paiva (2010), por sua vez, observa que o livro-objeto experimenta conteúdos, materialidades, formas, novas disposições espaços temporais, efeitos, sonoridades, deslocamentos, estranhamentos etc. Na sua concepção, o livro-objeto estabelece novas e outras convocações ao leitor - que não relega a leitura, mas instiga o leitor a participar ativamente dela -, o que proporciona novas experimentações e hipóteses de sentido.

A relação que se constrói com a produção de sentidos na leitura é absolutamente única, no tempo e espaço polissêmico do livro. Segundo Farbiarz (2010), ao falar do *design* e da leitura, considera que essa produção de sentidos é dinâmica na mesma dinâmica da linguagem. Os determinismos históricos, autorais, fisiológicos e materiais engendram "diferentes níveis e possibilidades e impossibilidades numa relação de sentidos, mas contribuem, de forma inalienável, na produção de um sentido singular dentro da extensa gama de opções" (2010, p.136) e mesmo assim não absolutas - que permeiam o ato de leitura.

Bruno Munari e os livros ilegíveis

Bruno Munari (1907-1998) revolucionou a linguagem do livro quando o encarou como objeto capaz de comunicação, independente dos textos. Um gesto habitual, segundo sua perspectiva, era avaliar a importância do livro através do seu texto literário e debater o seu gênero, sem considerar a potencialidade dos outros elementos da materialidade que definem um livro, tais como: papel, encadernação, tipo de tinta, caracteres grá-

ficos, cores etc. Exceto no caso de edições especiais, o papel do livro era utilizado apenas como suporte do texto, e não para comunicar algo além da obviedade de seu uso.

Munari justifica que a experimentação é a estratégia para conhecer as possibilidades de comunicação dos materiais que compõem uma obra. Assim, surgiu o termo "livro ilegível", que o artista, *designer* e escritor italiano usou para definir seus projetos de livros que utilizavam apenas da visualidade dos recursos gráficos, sem utilizar nenhum texto.

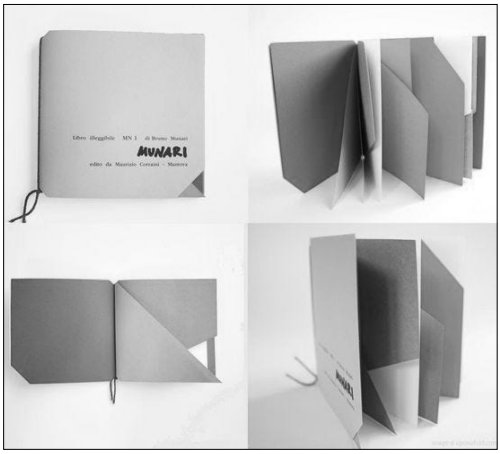

Figura 1 . Livro ilegível, por Bruno Munari

Munari relatava a dificuldade de aceitação por parte das editoras nesse tipo de material, que recusavam os livros sem texto. A obra *Na Noite Escura*, editado em 1952 foi recusada por diversos editores porque não apresentava nenhum texto. Depois de editado, foi publicado em diversos outros países e línguas.



Figura 2. O livro *na noite escura*, de Bruno Munari
Cosac Naify, 2007)

Os primeiros livros ilegíveis, feitos com diferentes materiais, foram expostos primeiramente em Milão, na livraria Salto, em 1950, em exemplares feitos à mão. Um desses livros foi editado pelo Museu de Arte Moderna, de Nova York, em 1967. Munari defendia que o interesse pelo livro e pela leitura começa na primeira infância, quando o indivíduo começa a formar sua inteligência. Portanto, segundo o autor, se a criança é exposta a livros que geram apenas descontentamentos, as chances dela se transformar em um adulto que não gosta de ler, são muito grandes. Para ele: "Não se pode dizer a uma criança que ela está pegando o livro de maneira errada. É preciso facilitar-lhe o contato com o objeto. A criança deve fixar

que o livro é uma coisa agradável sob todos os aspectos: visual, tátil, material, etc". (Munari, 2002, p.230)

O leitor, nesse sentido, aprende não apenas com a visão e a audição, mas por meio de todos seus receptores sensoriais. Assim, Munari discutiu e experimentou a possibilidade do livro como objeto sensorial e desenvolveu obras pequenas com materiais, tamanhos, cores e encadernações diversas. Criou o que denominou de pré-livro: o autor desenvolveu um conjunto de livros em que a colocação da mensagem do livro era sempre simétrica e, seja por qual lado fosse iniciada a leitura, o conteúdo não perderia sua lógica.

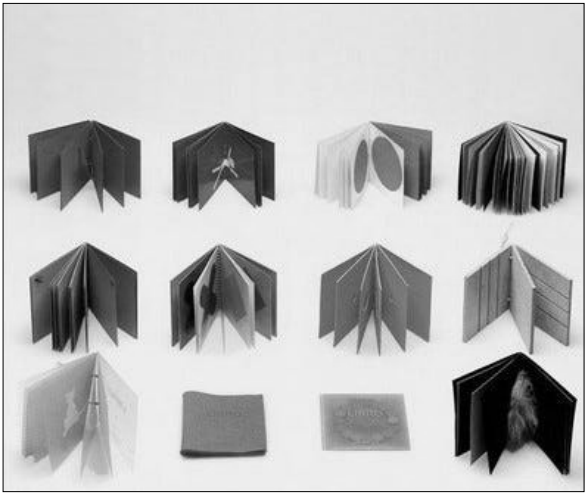

Figura 3. Pré-livros, de Bruno Munari

Bruno Munari, através de sua metodologia de projeto, vislumbrou a potencialidade do objeto e o transformou completamente. Seu projeto compreende que o saber e a leitura não devem ser práticas autoritárias e o livro, por sua vez, não deve intimidar o leitor infantojuvenil, muito

menos transformar-se numa mera obrigação pedagógica. Desse modo, ele assegura que o livro ilustrado e suas materialidades exploram uma experiência de imersão de linguagem polissêmica, híbrida, independentemente de um direcionamento ao público infantojuvenil.

A materialidade do livro e a construção de sentidos

A materialidade do livro constitui um aspecto fundamental da experiência de leitura. Conforme aponta Roger Chartier, a forma material do texto influencia diretamente a maneira como ele é interpretado, pois o suporte, a tipografia e a organização gráfica participam da produção de sentido.

No caso da literatura infantojuvenil, essa dimensão torna-se ainda mais relevante, já que a leitura frequentemente envolve a interação entre linguagem verbal, visual e tátil. Entre os elementos que compõem a materialidade do livro, destacam-se: formato e tamanho, tipo de papel, cores e composição gráfica, tipografia, ilustrações, estruturas móveis ou tridimensionais. Assim, esses elementos não apenas acompanham o texto, mas podem atuar como parte da narrativa.

No livro-objeto, por exemplo, o ato de abrir uma página, levantar uma aba ou manipular uma estrutura tridimensional pode revelar informações narrativas ou produzir efeitos de surpresa e descoberta. Dessa forma, a leitura torna-se uma experiência multissensorial, envolvendo visão, tato e movimento.

O livro-objeto pode ser compreendido como uma forma híbrida situada entre literatura, *design* e artes vi-

suais. Nesse tipo de obra, o livro deixa de ser apenas um suporte para o texto e passa a ser concebido como um objeto artístico. Entre as características mais comuns do livro-objeto estão: estruturas tridimensionais, recortes e dobraduras, páginas móveis, transparências, jogos tipográficos e formatos não convencionais

Esses recursos ampliam as possibilidades narrativas e estimulam a participação ativa do leitor.
Além disso, o livro-objeto frequentemente dialoga com práticas artísticas contemporâneas, aproximando-se de áreas como: arte gráfica, escultura em papel, *design* editorial e arte interativa. Nesse sentido, o livro-objeto pode ser entendido como um espaço de convergência entre diferentes linguagens artísticas.

A relação entre literatura e artes visuais tem sido objeto de diversos estudos no campo das interartes. Nessa modalidade, investiga-se como diferentes linguagens artísticas interagem na construção de obras híbridas. Na literatura infantojuvenil, essa relação é particularmente evidente. O livro ilustrado, por exemplo, já representa uma forma de diálogo entre texto e imagem.

No livro-objeto, entretanto, essa relação torna-se ainda mais complexa, pois envolve também a dimensão espacial e material da obra. A página deixa de ser apenas um espaço bidimensional e passa a funcionar como uma espécie de palco tridimensional, no qual diferentes elementos visuais e estruturais interagem. Essa característica permite que o leitor explore o livro de forma ativa, manipulando, por conseguinte, suas estruturas e descobrindo novas camadas narrativas.

Diversas obras contemporâneas exploram as possibilidades do livro-objeto na literatura infantojuvenil. Entre elas, destaca-se o trabalho do engenheiro de papel Robert Sabuda, conhecido por seus livros *pop-up* que apresentam elaboradas estruturas tridimensionais. Em sua adaptação de *Alice no País das Maravilhas*, as cenas da narrativa surgem em estruturas tridimensionais que se projetam ao abrir as páginas, transformando a leitura em uma experiência visual e espacial.

Outros exemplos significativos são as obras *Zoo* (2008), de Guimarães Rosa, com projeto gráfico de Roger Mello, *Na Noite Escura* (2007), de Bruno Munari e *Ismália* (2006), de Alphonsus de Guimaraens, com projeto gráfico de Odilon Moraes que exploram intensamente cores, formas geométricas, recortes e dobraduras. Todos esses livros aproximam-se das artes visuais contemporâneas e convidam o leitor a explorar o espaço gráfico de forma criativa. Esses exemplos demonstram como o livro-objeto pode integrar literatura, arte e *design* em uma experiência estética complexa.



Figura 4 e 5. Capa do livro *Zoo (2008)*, de Guimaraes Rosa

Zoo[1] tem origem em textos reunidos em *Ave, Palavra*, publicação póstuma que compila escritos diversos do autor, incluindo anotações, fragmentos e observações literárias. Entre esses materiais, destacam-se pequenas descrições de animais, registradas durante visitas de Rosa a zoológicos em diferentes cidades do mundo. Esses fragmentos, embora breves, revelam traços marcantes da poética rosiana, como a experimentação linguística, a condensação expressiva e a capacidade de atribuir novas perspectivas ao cotidiano. Ao serem reorganizados na edição de *Zoo*, esses textos ganham nova vida, especialmente pela mediação visual e material proposta por Roger Mello.

A linguagem de João Guimarães Rosa é frequentemente associada a obras de grande densidade narrativa, como *Grande Sertão Veredas*, nas quais a construção do discurso se dá por meio de longos fluxos de consciência e estruturas complexas. No entanto, em *Zoo*, observa-se uma outra faceta do autor: a do miniaturista, capaz de condensar, em poucas palavras, imagens intensas e sugestivas. As descrições dos animais não seguem um padrão científico ou classificatório, mas se aproximam de uma escrita poética, em que a percepção subjetiva se sobrepõe à objetividade. Diante disso, os animais são apresentados não como objetos de estudo, mas como presenças enigmáticas, dotadas de singularidade e mistério.

Essa dimensão poética é fundamental para compreender a escolha de transformar *Zoo* em um livro-objeto. O conceito de livro-objeto, nesse caso, implica uma ruptura com a linearidade da leitura tradicional, pro-

1 O título *Zoo* funciona como síntese-abreviatura-afetiva, tanto pela sua forma reduzida da palavra "jardim zoológico", quanto por ser elemento de composição que significa "animal", segundo a etimologia.

pondo uma experiência que envolve o corpo do leitor e a manipulação física do livro. Nesse tipo de obra, o suporte não é neutro; ao contrário, ele se torna um elemento expressivo, capaz de interferir diretamente na interpretação. A materialidade - entendida como o conjunto de características físicas do livro, como formato, textura, encadernação e disposição gráfica - passa a desempenhar um papel central na produção de sentido.

No caso de *Zoo*, essa materialidade se manifesta de forma particularmente evidente por meio do formato sanfonado, que permite ao livro ser completamente desdobrado, transformando-se em uma espécie de painel contínuo. Essa estrutura rompe com a lógica da página isolada e introduz uma dimensão espacial na leitura. O leitor deixa de avançar página a página e passa a percorrer o livro como quem atravessa um espaço, estabelecendo relações entre diferentes partes da obra de maneira simultânea. Essa característica aproxima, assim, a leitura de uma experiência expositiva, semelhante à visita a um museu ou, como sugere o próprio título-paratextual, a um zoológico.

Assim como o estojo funciona como capa da obra, o conteúdo, nele anexado, funciona como miolo semelhante a um livro de dobraduras. À primeira vista, esse miolo apresenta-se como um objeto no mesmo formato do estojo, configurado em papel couché de cor branca com desenhos em linhas pretas que funcionam, combinadas à forma do rinoceronte no recorte da capa e no miolo, como vinhetas na forma de gaiolas.

Ao se abrir nas quatro direções, o livro deixa ver, gradativamente, trechos de um grande plano de cor laranja representando uma vista aérea do próprio Jardim

Zoológico que tematiza e intitula a obra. Essa grande folha aberta tem, no centro, um duplo miolo que se abre em páginas sanfonadas, das quais o leitor escolhe sentidos para sua leitura. Cada leitor tem à sua escolha multicaminhos a partir desse espaço, das imagens dos bichos e dos textos, elementos que interagem de forma dinâmica e variada: ora como um grande galho de árvore cheio de passarinhos, ora como uma vista aérea em que se veem os animais posicionados sobre o plano.

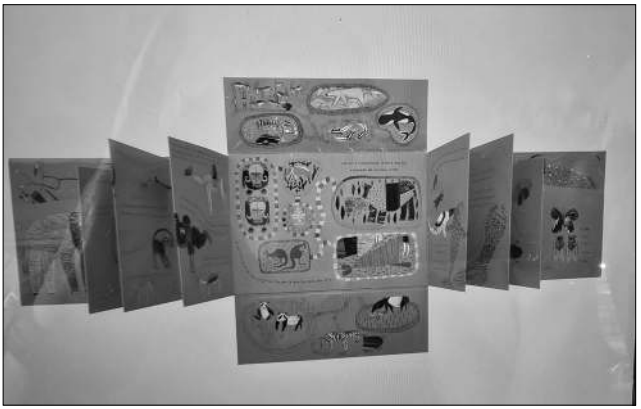

Figura 6. Livro *Zoo (2008)*, de Guimaraes Rosa (em aberto)

O projeto gráfico de Roger Mello é decisivo para a consolidação dessa proposta. Reconhecido internacionalmente por seu trabalho no campo da literatura infantil e juvenil, Mello desenvolve em *Zoo* uma abordagem que ultrapassa a função ilustrativa tradicional. Suas imagens não se limitam a representar os animais descritos por Rosa; elas dialogam com o texto de maneira dinâmica, ora reforçando suas sugestões, ora introduzindo elementos de contraste ou ambiguidade.

O resultado é uma obra em que texto e imagem se entrelaçam de forma inseparável, exigindo do leitor uma leitura multimodal[2]. As ilustrações apresentam uma diversidade de cores, formas e composições que contribuem para a criação de um ambiente visual rico e estimulante. Em muitos momentos, os animais são representados de maneira estilizada, distanciando-se de uma representação realista e aproximando-se de uma estética mais simbólica ou expressiva. Essa escolha, diante disso, dialoga com a linguagem de Rosa, que também evita a descrição objetiva em favor de uma abordagem mais sugestiva e poética.

Semelhante aos aspectos de materialidade explorados em *Zoo*, *Na Noite Escura* (2007) constitui uma obra paradigmática no campo do *design* editorial e da literatura infantojuvenil experimental. Concebido por Bruno Munari, o livro rompe com a noção tradicional de leitura linear ao propor uma experiência sensorial e interativa, na qual forma, materialidade e narrativa se fundem de modo inseparável. Mais do que um livro ilustrado, trata-se, dessa forma, de um verdadeiro livro-objeto, em que o suporte físico participa ativamente da construção de sentido.

2 Diana Navas discute o livro-objeto como uma composição multimodal, formada pela interação entre linguagens verbal, visual e do design, sem hierarquia fixa entre elas. Essa articulação permite a construção de múltiplos sentidos durante a leitura. A estudiosa, apoiando-se em Santaella, destaca que as linguagens se desenvolvem justamente nos cruzamentos entre diferentes meios (intersemiose), formando sistemas híbridos e integrados de signos. Assim, o livro-objeto exige uma leitura que considere simultaneamente esses diversos códigos, em vez de interpretá-los separadamente. Dessa forma, o texto enfatiza que esse tipo de obra demanda um leitor mais ativo, com maior liberdade de percurso, capaz de avançar e recuar nas páginas, explorando a leitura de forma não linear e mais espontânea. (2019, pp149-175).



Figura 7, Materialidade do papel usado
em *Na noite escura* (2007), de Bruno Munari

Um dos aspectos mais inovadores da obra consiste na exploração da materialidade. Munari utiliza diferentes tipos de papel - preto, vegetal e pardo - para construir uma progressão narrativa que acompanha a passagem da noite ao amanhecer e, posteriormente, à exploração de uma gruta.

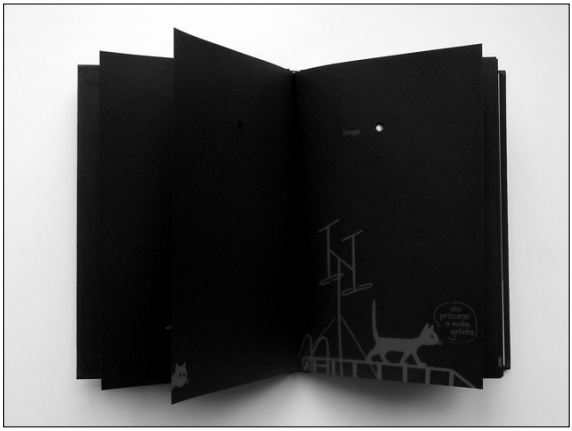

Figura 8, Na Noite Escura (2007), de Bruno Munari

Essa escolha não é meramente estética, mas estrutural: cada material produz uma experiência sensorial distinta, transformando o ato de folhear em um gesto de descoberta e experimentação. O leitor não apenas lê, mas "atravessa" o livro, guiado por recortes, transparências e texturas que simulam ambientes - telhados, neblina, túneis, escuridão.

Além disso, o texto verbal é reduzido ao mínimo, quase dispensável. A narrativa é conduzida essencialmente pelas imagens e pelos recursos gráficos, o que desloca o estatuto da ilustração: ela deixa de ser complementar e passa a ser a própria narrativa. Essa característica aproxima, assim, a obra dos chamados "livros ilegíveis", de Munari, nos quais a comunicação visual prevalece sobre a linguagem verbal.

Outro aspecto fundamental é a dimensão lúdica. O livro convida o leitor - especialmente o infantojuvenil - a interagir com suas páginas, estimulando imaginação, curiosidade e percepção sensorial. Nesse sentido, a obra dialoga com princípios pedagógicos que valorizam a experimentação e o jogo como formas de aprendizagem.

Do ponto de vista crítico e estético, *Na Noite Escura* pode ser entendido como um "livro-experiência", pois desloca a leitura do campo puramente intelectual para o sensorial e afetivo. A narrativa não é apenas compreendida, mas vivenciada, recuperando, assim, o caráter de surpresa e encantamento da experiência estética.

Exemplo dessa experiência, também, é a perfuração na obra em quase todas as páginas. O "furo" na materialidade do livro-objeto não é apenas um detalhe decorativo - ele é um dispositivo poético e sensorial que reorganiza completamente a leitura. O furo atravessa as

páginas e funciona como um elemento ativo que atua como metáfora visual. Ele é um ponto de luz na escuridão, um olhar (o olho do leitor atravessando o livro) ou até uma passagem, um túnel. Esse recurso dialoga com a ideia de exploração do desconhecido - central na obra.

Por outro lado, essa perfuração, também, envolve o corpo do leitor no processo da leitura. Ela, de certa forma, deixa de ser apenas visual e torna-se tátil. É como se o leitor sentisse o furo, alinhasse o olhar e, também, movesse o livro. Há, diante disso, uma espécie de coreografia da leitura - algo muito significativo à proposta de Munari, que sempre buscou integrar percepção e ação.

Essa perfuração, também, dialoga com o céu, a luz amarela, a caverna, a escuridão e o personagem da capa. Mas ele, de certa forma, desestabiliza o código do livro tradicional. Ao perfurar o livro, Munari literalmente "fere" sua integridade clássica. Isso tem um valor conceitual: questiona o livro como objeto fechado e propõe um livro aberto, experimental, interativo.

Na noite escura é uma obra fundamental para compreender as possibilidades do livro enquanto objeto artístico. Ao integrar forma, conteúdo e materialidade, Bruno Munari redefine os limites da leitura e antecipa discussões contemporâneas sobre *design*, interatividade e multimodalidade. Mais do que um livro infantojuvenil, trata-se de uma experiência estética complexa, que desafia convenções e propõe uma nova relação entre leitor e obra. Sua relevância permanece atual justamente por evidenciar que ler pode ser, antes de tudo, uma experiência sensorial, tátil e imaginativa.

Também, a obra *Ismália* (2006), de Alphonsus de Guimaraens, ganha nova dimensão estética na edição em

livro-objeto, ilustrada por Odilon Moraes. Mais do que uma simples transposição visual do poema, trata-se de uma recriação sensível que explora a materialidade do livro como parte essencial da experiência estética.

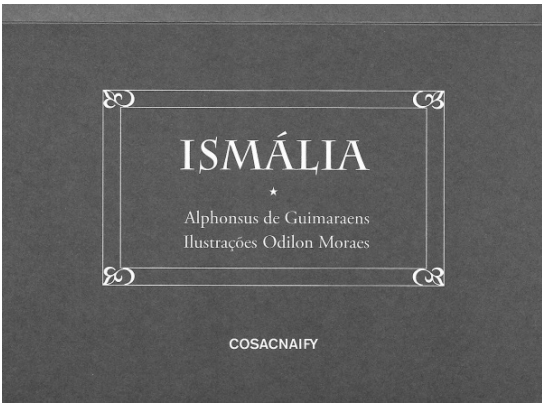

Figura 9. Capa do livro *Ismália* (2006), de Alphonsus de Guimaraens

O poema original, marcado pelo simbolismo e pela musicalidade melancólica, narra o delírio de Ismália entre o céu e o mar, entre a ascensão e a queda, tensionando os limites entre o real e o imaginário. A linguagem de Guimaraens é etérea, construída por repetições e imagens que evocam estados de alma, sobretudo a loucura e o desejo de transcendência.

Na versão ilustrada, Odilon Moraes não se limita a "ilustrar" o texto: ele dialoga criativamente com a obra. As imagens operam em regime de silêncio, muitas vezes sugerindo mais do que mostram. A economia de traços, o uso expressivo dos espaços vazios e a paleta contida reforçam a atmosfera de suspensão e ambiguidade presente no poema. Há uma sintonia fina entre palavra e imagem, em que cada página se torna um campo de tensão entre o visível e o legível.

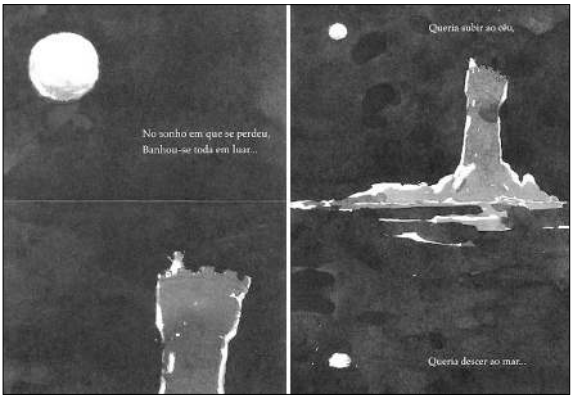

Figura 10. Ilustrações do livro *Ismália* (2006),
de Alphonsus de Guimaraens

Como livro-objeto, a obra se destaca pela atenção ao projeto gráfico: o ritmo de virada das páginas, a disposição do texto, o uso do branco e a relação entre escala e fragmentação contribuem para uma leitura sensorial. O leitor, de um lado e de outro, não apenas acompanha a narrativa, mas a vivencia fisicamente. O gesto de folhear torna-se, portanto, parte do sentido, aproximando-se da ideia de que o livro não é apenas suporte, mas linguagem.

Outro aspecto relevante é a forma como Moraes interpreta a figura de Ismália. Em vez de uma representação precisa, a protagonista surge diluída em elementos visuais - reflexos, duplicações, horizontes, nebulosidades - que remetem ao desdobramento psíquico sugerido pelo poema e enredo. Essa abordagem reforça o caráter simbólico da narrativa e evita qualquer redução ilustrativa.

Esta edição de *Ismália* é, portanto, um exemplo contundente de como o livro-objeto pode ampliar a potência de um texto literário. A aproximação entre Alphonsus de Guimaraens e Odilon Moraes - ainda que distanciada pelo

tempo - resulta em uma obra que articula poesia, imagem e materialidade de forma coesa e profundamente evocativa. Trata-se, assim, de uma leitura que se dá tanto pelos olhos quanto pelo corpo, convidando o leitor a habitar o espaço instável entre sonho e abismo.

Considerações finais

O contato com obras que exploram diferentes linguagens artísticas pode contribuir significativamente para a formação do leitor. O livro-objeto estimula: a curiosidade, a exploração sensorial, a percepção visual, a criatividade, a interpretação crítica. Além disso, a dimensão lúdica dessas obras favorece a aproximação entre criança, adolescente e livro, fortalecendo o vínculo afetivo com a leitura.

Ao proporcionar experiências estéticas significativas e interativas, o livro-objeto amplia o conceito de leitura e contribui para a formação de leitores mais sensíveis às múltiplas formas de expressão artística. O livro-objeto representa uma importante inovação no campo da literatura infantojuvenil contemporânea. Ao explorar a materialidade da obra e integrar diferentes linguagens artísticas, essas produções ampliam as possibilidades de leitura e interpretação.

Mais do que um suporte para o texto, o livro torna-se um objeto artístico que envolve o leitor em experiências sensoriais, visuais e interativas. Nesse contexto, o livro-objeto revela o potencial da literatura infantojuvenil como espaço de experimentação estética e de diálogo entre literatura, artes visuais e *design*. Ao estimular a

curiosidade, a imaginação e a percepção estética e multimodal, essas obras contribuem para a formação de leitores mais críticos, criativos e sensíveis às diversas formas de expressão artística.

Referências:

ARAUJO, Rodrigo da Costa. *Literatura infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite.* Grande Vitória. Opção. 2012.

___. *As Artimanhas sígnicas do Livro Ilustrado Contemporâneo*. In: Araujo, Rodrigo da Costa et al.- Leituras em educação. Rodrigo da Costa Araujo; Cremilda Barreto Couto; Tania Cristina da Conceição Gregório (Organizadores) 1a. ed. São Paulo: Opção livros, 2022. Volume 10.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte. MG. Editora Lê. 1995.

CARRIÓN, Ulises. *A Nova Arte de Fazer Livros*. Belo Horizonte: C/Arte. 2011.

COELHO, Luiz Antonio L; FABIARZ, Alexandre (Orgs.). *Design: olhares sobre o livro.* Teresópolis. Ed. Novas Ideias. 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática.* São Paulo: Moderna, 2000.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador.* São Paulo: UNESP, 1999.

DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.; GONÇALVES, Fernanda. *Livro objeto e suas Arti(e)manhas de construção.* Curitiba - PR. Ed. MercadoLivros. 2020.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

__. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jakson de (org.). *Alma da imagem*. São Paulo: Paulus. 2009.

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

LINS, Guto. *Livro infantil? Projeto gráfico, metodologia, subjetividade*. São Paulo. Rosari. 2002.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução de Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MORAES, Odilon. O livro como objeto e a literatura infantil. *In*: DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil*: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac. 2013.

__. *O projeto gráfico do livro infantil e juvenil*. *In* I. Oliveira (org.), *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*: com a palavra o ilustrador (p. 49-59). São Paulo, SP: DCL. 2008.

__. *Quando a imagem escreve:* reflexões sobre o livro ilustrado. Instituto de Artes. Campinas. São Paulo. 2019.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes. 1981.

____. *Na noite escura*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NAVAS, Diana. O livro-objeto na literatura infantojuvenil: multimodalidade em cena. *In*: NAVAS, Diana e JUNQUEIRA, Maria Aparecida. *Livro-Objeto*: pluralidade, potência. São Paulo. Acadêmica. 2019.

__. *Livro-Objeto e outras artes*. São Paulo. Acadêmica. 2019.

NICOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo. Tradução: Cid Knipel. São Paulo. Cosacnafy. 2011.

NOVA, Vera Casa. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte. Editora UFMG.2008.

OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil.* São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2008.

PIÈGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité.* Paris: Dunod, 1996.

PIVETTI, Michaella. *A Fantasia, o design e a Literatura para a infância. Uma gramática da fantasia para os livros ilustrados.* São Paulo. Limiar. 2019.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *O Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual.* São Paulo. Rosari.2013.

SILVA, T. Vera Maria. *Ler imagens, um aprendizado a ilustração de livros infantis.* Goiânia. Cânone Editorial. 2020.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.* 2ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

__. *A definição do livro-objeto.* In: DERDYK, Edith (Org.). Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac São Paulo, 2013. p. 19-33.

PAIVA, Ana Paula Martins de. *A aventura do livro experimental.* Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Edusp.2010.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. 2009. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf acesso em 27/05/2022.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis:* caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2013.

RAMOS. Ana Margarida. *Livro-Objeto:* metaficção, hibridismo e intertextualidade. Edições Húmus. Universidade de Aveiro. Portugal. 2022.

ROSA, João G. *Zoo*. *Ilustrações e projeto gráfico de Roger Mello*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2008.