

O sonho que brotou: relações entre enunciados escritos e visuais no livro ilustrado em diálogo virtual

Gisele de Assis Carvalho Cabral (UNESP Marília)*

<https://orcid.org/0000-0002-4885-6874>

Renata de Souza França Bastos de Almeida (UNESP Marília)**

<https://orcid.org/0000-0002-9738-8616>

Andreia dos Santos Oliveira (IFRO)***

<https://orcid.org/0000-0003-4623-9757>

Resumo:

Sabemos que uma das funções da escola é formar leitores, entre eles, o leitor literário. Consideramos que o livro ilustrado pode auxiliar nesta função. Ao unir enunciados escritos e visuais, esse objeto cultural desperta o interesse de leitores de todas as idades. Por isso, faz-se necessário a todos os mediadores de leitura, entre eles, destacamos os professores, conhecer a sua materialidade e como dialogar com todos os elementos presentes no livro. Pensando em auxiliar esses mediadores, elaboramos este artigo que tem o objetivo de apresentar possibilidades de diálogos com o livro ilustrado a partir dos paratextos presentes na obra *O sonho que brotou*, de Renato Moriconi. Os diálogos aqui apresentados foram construídos no dia 25 de novembro de 2021, durante um minicurso virtual ocorrido no *Google Meet*, no qual apresentamos aos professores presentes no evento *on-line* possibilidades para dialogar com os livros ilustrados. Os resultados apontam para a necessidade de conhecer todos os elementos envolvidos na produção do livro ilustrado, a indissociabilidade entre texto escrito e imagens, além de explorar os paratextos para a construção de sentidos.

Palavras-chave: Livro ilustrado; Paratextos; O sonho que brotou.

* Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da FFC – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP Marília); Professora de Escola Municipal de Ensino Fundamental de Marília/SP. <https://lattes.cnpq.br/3054420291335247>. E-mail: gikbral7@hotmail.com

** Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da FFC – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP Marília). Professora de Educação Básica da rede municipal de Londrina/PR. <https://lattes.cnpq.br/1438473738988319>. E-mail: renata.bastos@unesp.br

*** Doutora em Educação. Professora do Instituto Federal de Rondônia. <https://lattes.cnpq.br/4520225185356002>. E-mail: andreia.oliveira@ifro.edu.br

Abstract:

O sonho que brotou: Relations between written and visual statements in the illustrated book on virtual dialogue

We know that one of the functions of school is build readers, one of them is the literary reader. Considering that the illustrated book can help in this function. When we link written and visuals starements, this cultural object arouse interest of the readers of all ages. That's why is necessary for all mediators of reading, we highlight the professors, know their materiality and dialogue with all elements in the book. To assist mediators, we have elaborated this article with the objective to show possibilities in dialogues with the book illustrated as from the paratexts on *O sonho que brotou*, de Renato Moriconi. The dialogues presented in here were built at november 25 of 2021 while a virtual mini curse on Google Meet. In this day, we presented to professors that were participating on the online event, possibilities to dialogue with the illustrated books. The results show the necessity to know all the elements involved in the production of the illustrated book, the inseparability between written text and images, besides that explores the paratexts for the construction of senses.

Keywords: Illustrated book; Paratexts; *O sonho que brotou*.

Introdução

Este texto evidencia um relato de vivência ocorrida durante o nosso percurso acadêmico como doutorandas do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Marília. Em consonância com as pesquisas que desenvolvemos, acerca dos conhecimentos teóricos e práticos sobre as concepções de língua e linguagem, de Literatura Infantil, da formação do leitor literário e da formação de professores que atuam na Educação Básica, principalmente, nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental e na Educação Infantil, propusmo-nos a contribuir com a ampliação do universo de conhecimentos sobre o livro ilustrado e seus elementos composicionais, sobretudo os paratextos, a fim de favorecer aos participantes dessa experiência e aos leitores deste texto uma das possibilidades de escolha e de diálogo com obras literárias.

Na última Jornada Pedagógica, promovida pela instituição referida e realizada no final de novembro de 2021, com o tema “XVIII Jornada Pedagógica - Arte e Cultura: seu espaço na formação de professores”, desenvolvemos um minicurso intitulado “A importância dos paratextos nos livros de Literatura infantil: uma atenção especial às ilustrações”. A proposta deste teve, como objetivo geral, apresentar e dialogar sobre os paratextos nas obras literárias com a intenção de reconhecer a importância desses elementos para a produção de sentidos pelo leitor em desenvolvimento, a fim de favorecer uma compreensão mais profícua da obra. E, como objetivo específico, buscamos atribuir especial atenção aos paratextos constituídos por ilustrações/imagens para compreender as contribuições desses enunciados visuais na composição das obras selecionadas.

Nosso público foi constituído por professoras e gestoras do Ensino Fundamental e Ensino Infantil e alunas da graduação do curso de Pedagogia da mesma Universidade, com as quais dialogamos desde o início porque assumimos uma posição dialógica em que todos poderiam contribuir com seus projetos de dizer realizando apontamentos, comentários, contribuições e outros. Desse modo, procuramos praticar o que Geraldi (2012, p. 22) afirma quando diz que:

Para quem assume uma posição dialógica, que inclui não definir de antemão os pontos de chegada, que inclui não definir de antemão os limites do objeto que absorve como seu, deixando o resto como “resíduo”; que inclui também não definir os corrimãos únicos dos caminhos – um método seguro, composto por um conjunto de regras de descoberta que uma vez seguido leva o pesquisador necessariamente ao novo – são essenciais todas as diferenças superficiais entre um enunciado e outro [...]

Ao nos posicionarmos com vistas a uma perspectiva dialógica, cujo procedimento metodológico adotamos fundamentado na Metodologia das Ciências Humanas, especificamente na heterocientificidade nos estudos linguísticos (GERALDI, 2012), sabíamos que a nossa responsabilidade na condução dessa experiência seria maior. Isso porque, assumindo a concepção anunciada por Geraldi, não delineamos os pontos de chegada e, muito menos, delimitamos as possibilidades quanto aos objetos a serem explorados, o que nos colocou abertas ao diálogo, na escuta dos enunciados alheios, os quais demandaram responsividade de nossa parte. Nessa cadeia de enunciados em que um dirigia a sua palavra a um outro do qual aguardava uma contrapalavra e, assim, sucessivamente, as trocas se tornaram vivas e dinâmicas, acontecendo de acordo com o evento que estávamos criando naquele momento.

A respeito dos enunciados reais e concretos, Bakhtin (2003, p. 271) enuncia que:

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão de fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva [...] é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante [...]

Por ainda estarmos vivendo em contexto de pandemia, que nos impôs isolamento desde março de 2020, nosso encontro dialogado ocorreu por meio do *Google Meet*, portanto, *on-line*. Desse modo, as participantes da sala virtual pediam a palavra, pela ativação do áudio e vídeo ou escrevendo no *chat*, quando consideravam um posicionamento, perguntas, dúvidas ou contribuições. E, assim, o diálogo foi tomando vida e encaminhando-se na direção dos objetivos já explicitados.

No encontro que durou por volta de três horas, possibilitamos o diálogo sobre três categorias de livros ilustrados, a saber: na categoria “livro de imagem”, exploramos a obra *Ida e volta*, de Juarez Machado (2014); na categoria “livro com ilustração maior que o texto”, dialogamos sobre *O sonho que brotou*, de Renato Moriconi (2010), e na categoria “livro com texto escrito maior que a ilustração”, demos atenção à obra *O príncipe que bocejava*, de Ana Maria Machado e ilustrações de Graça Lima (2004). Essas categorias, aqui especificadas, estão baseadas nas concepções descritas na obra *Como usar a Literatura Infantil na sala de aula*, da autora

Maria Alice Faria (2016). No entanto, para este texto, escolhemos aprofundar e detalhar apenas o diálogo constituído a partir da obra *O sonho que brotou*, circunscrita na segunda categoria de classificação das obras.

A seguir, com a intenção de situar o leitor sobre as concepções que aqui serão tratadas e, antes de realizarmos o diálogo com a obra a que nos propusemos, apresentaremos algumas considerações que caracterizam e significam o livro ilustrado e os paratextos, na elaboração de sentidos e nas possibilidades que se abrem ao leitor em desenvolvimento.

Livro ilustrado: de que objeto cultural estamos falando?

Grosso modo, o livro ilustrado pode ser definido a partir da relação estabelecida entre a linguagem escrita e a linguagem visual. No entanto, podemos questionar: e o livro composto somente por imagens/ilustrações? Para estes, há uma designação dentro dos livros ilustrados e que são denominados de livros de imagem, constituídos somente pelo enunciado visual, o que exige do leitor um outro nível de relação (FARIA, 2016; LINDEN, 2011; NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011; SALISBURY; STYLES, 2013). Por ora, o nosso foco é o livro ilustrado constituído por dois níveis de linguagem: a escrita e a visual.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o cenário dos livros infantis se modificou, questões como a morte de ilustradores, a escassez de matéria-prima e a proibição de qualquer imagem de violência ou racismo colocaram as produções infantis em segundo plano. No entanto, mesmo com essas restrições, observou-se o movimento de alguns artistas em “[...] ampliar o espaço e o status da imagem dentro do livro” (LINDEN, 2011, p. 17), e, também, uma preocupação com

“[...] a materialidade do livro e o cuidado dispensado ao conjunto de seus componentes [...]” (LINDEN, 2011, p. 17). A tipografia tornou-se evidente e os elementos visuais ocuparam lugar de destaque nos livros ilustrados contemporâneos.

As reverberações do simbólico e o tratamento dado às imagens dos livros ilustrados contemporâneos causaram uma ruptura, com o que antes era o aspecto mais importante para as produções infantis, “[...] a funcionalidade pedagógica. Em face das imagens denotativas, cópias do real e suportes de aprendizado, emerge uma imagem inesperada com inúmeras ressonâncias simbólicas” (LINDEN, 2011, p. 17). A evolução do livro ilustrado segue ao longo da segunda metade do século XX, e Linden (2011, p. 19) destaca que:

Nos anos 1970 e 80, pequenas editoras exploram novos caminhos para o livro ilustrado, incrementando o uso da fotografia ou de estilos pictóricos ousados, multiplicando livros-imagem ou livros com estruturas não narrativas, ou ainda valorizando o caráter literário, ao buscar uma poética comum ao texto e à imagem.

No final do século XX, originou-se um vasto campo para o desenvolvimento dos livros ilustrados, a partir de iniciativas editoriais avançadas de valorização do texto visual e da sofisticação de técnicas e estilos:

Esse tipo de livro passa por uma ampla eferescência criativa que já não tem limites em termos de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda a sua dimensão visual, inclusive tipográfico, é em geral elaboradíssima. Assim, o livro ilustrado requer uma leitura crítica à altura (LINDEN, 2011, p. 21).

Um breve resgate histórico nos permite observar que o livro ilustrado passou por transformações ao longo do tempo e que as exigências econômicas, sociais e cultu-

rais estiveram presentes, tanto nos avanços quanto nos retrocessos concedidos a esse objeto da cultura humana.

Um dos avanços percebidos é a presença de personagens que desfazem estereótipos. Antes desse avanço, era comum encontrar nas obras ilustradas “[...] estereótipos, estreitadores da visão das pessoas e de sua forma de agir e de ser...” (ABRAMOVICH, 2003, p. 40). A autora argumenta sobre a necessidade de uma análise cuidadosa das ilustrações presentes nos livros que disponibilizaremos às crianças, visto que “[...] preconceitos não se passam apenas através de palavras, mas também — e muito!!! — através de imagens.” (ABRAMOVICH, 2003, p. 40).

Outra transformação percebida é preponderância da linguagem visual na organização de uma obra infantil, pois nem sempre foi assim e, para deixar ainda mais claro nosso diálogo, traremos a seguir duas caracterizações: o livro com ilustração e o livro ilustrado, as quais, conhecidas pelos professores, poderão auxiliá-los na escolha e no diálogo com as obras infantis.

A primeira caracterização versa sobre os livros com ilustração, em que o leitor entra na história e elabora os sentidos pelo enunciado escrito, pois é o texto escrito que sustenta toda a narrativa, bem como predomina espacialmente nas páginas. Por sua vez, as ilustrações somente funcionam como acompanhamento, repetindo, exatamente, pelo enunciado visual o que diz o escrito. Assim, texto e imagem produzem uma relação de redundância, ou seja, o leitor não elabora sentido para além do que está posto, porque ambos conduzem a uma mesma narrativa “[...] estão centrados em personagens, ações e acontecimentos rigorosamente idênticos” (LINDEN, 2011, p. 120). Nessa direção, Nikolajeva e Scott (2011, p. 23-24,

grifos das autoras) destacam que “Uma narrativa verbal pode ser ilustrada por uma ou várias imagens. Com isso, ela se torna uma *história ilustrada*; em que as imagens são subordinadas às palavras. [...] o texto não depende das ilustrações para transmitir sua mensagem essencial.”

Por outro lado, a segunda caracterização trata sobre as obras infantis em que a linguagem visual é prevalente em relação à linguagem escrita e, entre essas duas linguagens, há um vínculo de colaboração para a produção de sentidos, o que “[...] significa considerar de que modo se combinam as forças e fraquezas próprias de cada código” (LINDEN, 2011, p. 121). Tem-se que nem texto e nem imagem produzem sentidos sozinhos, mas na relação colaborativa que ambos estabelecem para a construção de uma mensagem singular. Portanto, considerando a força que exerce a colaboração, “Quanto mais as respectivas mensagens parecem distantes uma da outra, mais importante será o trabalho do leitor para fazer emergir a significação” (LINDEN, 2011, p. 121).

Em outras palavras, a primeira caracterização partiu da concepção de ilustração como decoração e como repetição dos enunciados presentes nas obras, ou seja, o conteúdo abordado pelo enunciado escrito era, exatamente, duplicado pelo enunciado visual, ou vice-versa, o que, certamente, não gera confronto e, conseqüentemente, acesso do leitor às camadas mais profundas de uma obra.

Na contramão dessa concepção, há dois níveis combinados de linguagem: o visual e o escrito, que se relacionam para além do que pode ser visto e lido, e alcançam “[...] dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 13), os quais possibilitam uma compreensão da narrativa.

Dessa forma, da relação visual e verbal depreendeu, respectivamente, dois signos: o icônico e o convencional, utilizados extensivamente pelos livros ilustrados. Enquanto o signo icônico e, portanto, visual trabalha sem um padrão preestabelecido e de maneira não linear, o signo convencional e, portanto, verbal, trabalha na dimensão da palavra, da linearidade e da relação com o conhecimento específico para que seja lido e compreendido (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Exemplificando essa relação, Faria (2016, p. 40) afirma que:

Na leitura da escrita, o olho percorre a linha impressa da esquerda para a direita e de cima para baixo, linha a linha, e a leitura se efetua pela trajetória do olhar. Mas, numa imagem, a trajetória do olhar não é linear: o olho percorre a ilustração em diversas direções, orientadas pelas características da imagem. Nessa leitura, componentes da imagem são hierarquizados segundo a intenção do ilustrador e o olho é guiado por essa hierarquia.

Assim, quando trata da imagem, a autora destaca que não há um sentido único para interpretá-la, um começo e um fim, o que temos é um movimento dialógico a ser produzido pelo leitor com a obra, em busca das relações de sentido e das suas próprias interpretações a respeito dela. Sentidos e interpretações que serão potencializados com os conhecimentos sobre os paratextos, assunto do nosso próximo tópico.

A importância dos Paratextos para a construção de sentidos

Um caminho para a produção de sentidos e importantes elementos dos livros ilustrados são os paratextos de uma obra, pois os textos que compõem os livros, de uma forma geral, e as obras literárias, em específico, não se apresentam “[...] em estado

nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não [...]” (GENETTE, 2009, p. 9). Pelo contrário, estão sempre assistidos por um conjunto de elementos, que conferem a ele, o texto, um prolongamento proposital, para além da narrativa, a fim de “[...] *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo [...]” (GENETTE, 2009, p. 9, grifos do autor).

A ideia de reforço, acompanhamento e prolongamento indica que há elementos, nas obras, para além da narrativa em si e, como diz Genette (2009, p. 9), “[...] batizei de paratexto da obra [...]”. O autor esclarece:

[...] para nós o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou retroceder. Zona Indecisa entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto) [...] (GENETTE, 2009, p. 9-10).

Os paratextos, materializados na obra, não podem ser encarados como adornos ou enfeites, mas, como elementos que possuem traços característicos, que o circunscrevem em um “[...] estatuto de uma mensagem paratextual [...]” (GENETTE, 2009, p. 12), providas de propriedades espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais, que possibilitam ao leitor acesso à obra.

Assim, os paratextos ocupam um lugar, um espaço em relação à obra, e podem ser categorizados, segundo Genette (2009, p.12), de acordo com essa localização como peritexto ou epitexto.

[...] em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título e o prefácio, e, às ve-

zes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de peritexto essa categoria espacial, com certeza a mais típica [...] Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situa, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral em um suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros). A essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de epitexto.

O diálogo com a obra literária, aqui proposta, preocupou-se em desenvolver uma análise pautada nos elementos do peritexto “[...] a capa, a página de rosto e seus anexos [...]” (GENETTE, 2009, p. 21), os quais serão explorados extensivamente no subtítulo a seguir, quando relacionaremos cada um dos elementos do peritexto presentes na obra em questão às descrições minuciosas realizadas por Genette (2009).

Para o livro ilustrado, os paratextos são relevantes e merecem destaque, como afirmam Nikolajeva e Scott (2011), visto que, em muitas obras, eles participam da narrativa, sobretudo, quando envolvem as ilustrações das obras, seu posicionamento e o diálogo que realizam com o enunciado escrito. As autoras destacam que pouco se produziu sobre a relação de sentido dos paratextos na relação com as linguagens visual e escrita de um livro, isso decorre pela falta de conhecimento desses elementos na apresentação de uma obra, prevalentemente no espaço da escola.

A teorização em torno da definição dos paratextos talvez confunda o leitor e dificulte a sua compreensão a respeito desses elementos materiais e, também, espaciais que compõem o livro, mais exatamente, a obra literária infantil, objeto do nosso estudo. Por isso, iremos direto ao ponto nominando

e dialogando com os principais paratextos da obra intitulada *O sonho que brotou*, a fim de auxiliá-lo na identificação, caracterização e na forma como eles se relacionam com a obra em questão na criação de sentidos para uma leitura mais aprofundada.

Dialogando sobre os paratextos da obra *O sonho que brotou*, de Renato Moriconi

A obra sobre a qual dialogaremos a partir de agora foi a última a ser apresentada ao público presente no encontro virtual dialogado. Para melhor compreender o diálogo efetuado, especificaremos como M a ministrante e P cada uma das participantes, sendo P1, P2 e sucessivamente, todas as vezes que uma nova participante trouxe a sua palavra à discussão. Iniciamos com a apresentação da obra e sua materialidade, momento em que a ministrante apresentou a especificidade do livro por ter o exemplar físico em mãos, e as participantes apenas contavam com a projeção digitalizada na tela de seus dispositivos eletrônicos, seja celular ou computador. Transcrevemos alguns trechos de falas de momentos considerados importantes para discutirmos sobre os paratextos.

Em tempos de pandemia, que nos levou ao trabalho remoto nas escolas, restou ao professor procurar novas maneiras de atuação, sobretudo nas questões metodológicas. Uma delas deu-se a partir da inserção de diferentes mídias e materiais digitalizados no espaço da escola que, antes exigia envolvimento com os materiais físicos e, nesse momento, exigiu do professor aprendizagens para o trabalho virtual.

O livro de Literatura Infantil, objeto que ganhou força e ocupou rapidamente outros suportes, como as telas do computador, ta-

blets e celulares, para além das suas páginas físicas, recebeu tratamento diferenciado, pois, se antes era manuseado, explorado e lido pelos alunos a partir do seu suporte original, agora é recebido por eles virtualmente, pela proferição do professor e pelas imagens na tela.

Contudo, mesmo reconhecendo que o momento pandêmico aspira cautela, não podemos deixar de registrar que acreditamos no trabalho com o livro físico a partir do seu suporte original, sendo explorado, tocado, sentido e tendo a sua materialidade, formato, tamanho, capas, páginas, enunciado escrito e ilustrações em contato direto com os alunos.

A respeito da materialidade, trata-se de uma obra publicada pela Editora Difusão Cultural do Livro (DCL) em fevereiro de 2010, no formato quadrado, com cerca de 25,5 cm, cuja capa dura é muito mais

grossa que o papel usado no miolo com a lombada sem escrita. Encadernado em brochura, contém 48 páginas não enumeradas, cujo folhear se dá de baixo para cima, como se fosse um caderno de desenhos com enunciados visuais e enunciados escritos do mesmo autor Renato Moriconi. Em sua maioria composto por páginas duplas, o enunciado escrito é apresentado na página superior, enquanto as ilustrações estão na página inferior, bem delimitadas. Algumas vezes, a página superior está em branco, contendo apenas a ilustração na página de baixo.

Em seu projeto gráfico, apresenta como paratextos: as capas, as guardas, a falsa folha de rosto, a folha de rosto, a ficha catalográfica, a dedicatória, a autobiografia do ilustrador e o seu autorretrato e, por fim, a sinopse do livro, sobre cada qual trataremos no decorrer deste tópico.

FIGURA 1: Quarta capa e primeira capa da obra *O sonho que brotou*, de Renato Moriconi.



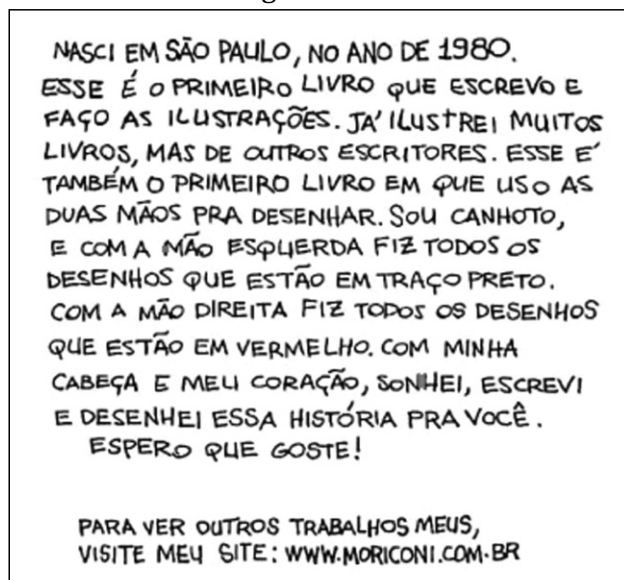
Fonte: (MORICONI, 2010, s/p.)

Julgamos pertinente inserir uma informação sobre o formato quadrado do livro, não muito comum, mas um diferencial adotado por algumas editoras, como afirma Linden (2011). Na obra em questão, inferimos

que o formato quadrado do livro se deu pelo contexto da narrativa quando lemos, “[...] uma menina que adorava desenhar”, (MORICONI, 2010), relacionada às informações registradas pelo próprio autor no paratex-

to reservado à sua autobiografia (Figura 2). Momento este em que conta ser o primeiro livro que utilizou as duas mãos para realizar as ilustrações, portanto, a mão direita e a esquerda, e o caderno tipo “prancheta” em formato quadrado e abertura para cima, e não para o lado, facilita a realização de desenhos das pessoas canhotas, uma característica do autor, e talvez um motivo para a escolha do formato do livro.

FIGURA 2: Autobiografia do autor



Fonte: (MORICONI, 2010, s/p).

A obra convida o leitor, em especial a criança que tem as mãos pequeninas, a apoiá-la sobre uma superfície — mesa, carteira, chão, sofá, cama — para virar as páginas e ter a dimensão exata de cada página dupla — página superior e inferior como um caderno de desenhos. Apoiamos essa afirmação no seguinte argumento de Linden (2011, p. 55):

O formato também abrange a questão do tamanho do livro. Os manuais de diagramação distinguem três categorias de tamanho em função da mão do leitor: livros que abertos são segurados facilmente com uma mão, como os de bolso; livros que podem ser pegos com uma mão quando fechados, mas que seguramos com as duas durante

a leitura; livros que pegamos com as duas mãos e devem ser lidos com algum suporte. Essa distinção permite determinar espaços e margens que precisam ser reservados para as mãos do leitor.

Após a apresentação da obra, como já descrita, a ministrante passou a levantar algumas problematizações a respeito de determinados aspectos dos paratextos, chamando a atenção do público para certos detalhes e elementos na tentativa de “movimentar todo o seu acervo cultural para dar sentido ao que as marcas gráficas sugerem” (ARENA, 2010, p. 240). A concepção de leitura que defendemos é a de leitura como produção de sentidos, assim, quanto mais o leitor levar conhecimento para a obra, mais sentidos conseguirá produzir e chegar à compreensão. Desse modo, “A literatura implica diálogo, interação com o texto, com a estética e, por isso, requer para si leitores e não ledores. A literatura exige do leitor uma interlocução, envolvimento, esforço para atuar no texto e com o texto [...]” (SILVA; ARENA, 2012, p. 7).

A partir do exposto, faremos alguns destaques quanto ao diálogo efetuado. A conversa foi sendo construída por meio de questionamentos dirigidos ao público numa atitude intencional, que vai ao encontro da ideia de Foucambert (2008, p. 64, grifos do autor) ao afirmar que:

Ler é ter escolhido procurar alguma coisa; dissociada dessa intenção, a leitura não existe. Já que ler é encontrar a informação que escolhemos, a leitura é por natureza flexível, multiforme, sempre adaptada à pesquisa. Não há graus de leitura, leituras que sejam melhores que outras; saber ler é poder fazer tudo, quando se quiser e quando o texto se prestar a isso. Aprender a ler é então aprender a explorar um texto, lentamente quando o quisermos, muito rapidamente quando quisermos: *é aprender a adaptar a nossa busca ao nosso projeto.*

Podemos inferir que ler é fazer perguntas ao texto e procurar as respostas nele, ou seja, a leitura é um diálogo entre o leitor e o autor por meio da obra. Nessa perspectiva, estávamos o tempo todo fazendo perguntas ao autor por meio dos enunciados escritos e visuais e procurando respondê-las de acordo com as nossas necessidades do momento, de acordo com nosso projeto de leitura que, nesse contexto, foi compreender a obra selecionada. O intuito foi de construir significados que nos auxiliassem a ler livros ilustrados e, por conseguinte, mostrar quais comportamentos leitores são possíveis aos alunos contribuindo para a sua formação leitora.

Procuramos demonstrar como, a partir do diálogo efetivado com a transcrição de alguns enunciados, as relações entre os paratextos foram sendo estabelecidas para a construção de sentidos pelas leitoras presentes. Na impossibilidade de transcrever e discutir sobre todos os momentos do diálogo, pensamos discorrer sobre a articulação entre os paratextos da obra e o que pensamos ser o projeto de dizer do ilustrador. Vamos ao início do diálogo:

M: Então, o livro está aberto. Nós vemos a quarta capa e a primeira capa (Fig. 1). Na primeira capa, nós temos o título *O sonho que brotou*, nós temos uma ilustração e o nome do ilustrador que é o Renato Moriconi. (novembro, 2021).

Para contextualizar, abriremos um parêntese para destacar o que Genette (2009, p. 27) diz sobre a capa impressa “[...] em papel ou papelão, é um fato bastante recente, que parece remontar ao início do século XIX”, pois o que antes recebia encadernação em couro e contava com o título e, às vezes, o nome do autor na lombada do livro, agora

[...] Uma vez descobertos os recursos da capa, parece que muito depressa começou-

se a explorá-los. [...] assinalando-se que todas essas possibilidades nunca foram exploradas ao mesmo tempo e que hoje as únicas menções praticamente (senão legalmente) obrigatórias são o nome do autor, o título da obra e o selo da editora.” (GENETTE, 2009, p. 27).

E é exatamente isso que acontece na capa do livro de Renato Moriconi: os registros do nome do autor, do título da obra e do selo da editora, como podemos acompanhar na Figura 1. Sobre a capa, Linden (2011, p. 57) observa:

Primeiros olhares, primeiros contatos com o livro. Lugar de todas as preocupações de marketing, a capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como levá-lo para uma pista falsa.

O título disposto na capa, é outro elemento que pode causar no leitor uma “[...] forte expectativa em relação ao conteúdo [da obra]” (LINDEN, 2011, p. 58), podendo, até mesmo, antecipar ao leitor o conteúdo da narrativa. Contudo, mesmo que se deva considerá-lo “em ressonância com o conjunto dos demais elementos da capa: nome do autor, da editora, da coleção ou série, subtítulo, imagem, tipografia, diagramação etc.” (LINDEN, 2011, p. 58), o título pode gerar divergências na compreensão do leitor quando este, por exemplo, não se relaciona, as demais representações existentes na capa. Assim, capa, quarta capa e título fazem parte do primeiro contato do leitor com o livro, e é deste ponto que retomamos o diálogo.

M: Na capa, encontramos a ilustração de uma menina [...] Vejam que este tipo de ilustração é bem diferente das ilustrações

que nós vimos anteriormente [...] Essa ilustração lembra o quê para vocês, assim olhando para ela?

P1: Uma ilustração de criança.

M: Isso. Uma ilustração de criança. Por que o Renato Moriconi fez dessa forma? (novembro, 2021).

A quarta capa, considerada por Genette (2009, p. 28) como “[...] outro importante lugar estratégico [...]” e, no caso dessa obra, ela contém: um release (uma espécie de apresentação do conteúdo da obra, que convida o leitor a ler o livro), um número de ISBN e o código de barras, e também pode ser reservado aos editores que podem inserir informações ou uma chamada para despertar interesse no leitor. A partir dessa ilustração, solicitamos dos leitores a elaboração de inferências.

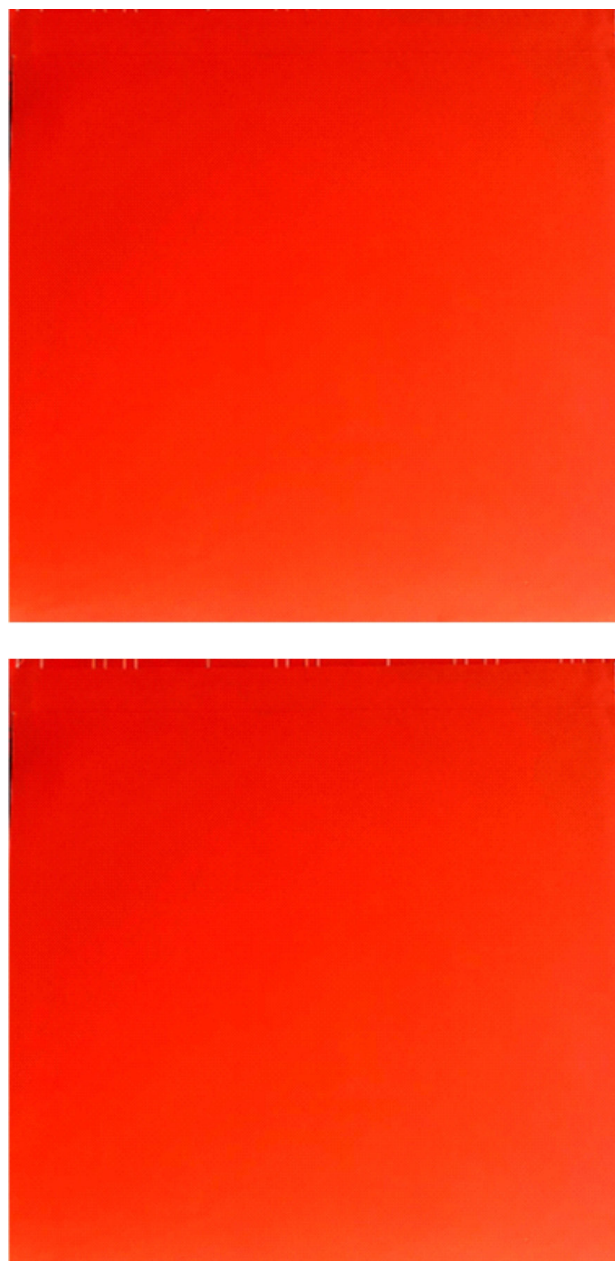
Giroto e Souza (2010, p. 76) argumentam que “Quando os leitores inferem e predizem, criam uma interlocução com o texto, usam os seus conhecimentos prévios e o texto com a finalidade de estabelecer expectativas do que vai acontecer ou que informações o texto irá conter”. Ou seja, quando lemos, mobilizamos diferentes estratégias de leitura, entre elas a inferência, e explorar os paratextos pode ser uma boa oportunidade para os leitores fazerem previsões sobre o texto, para as quais encontrará as respostas na leitura do miolo do livro, como pode ser observado no diálogo transcrito abaixo:

M: Aqui vejam [...] a fonte que foi utilizada [...] É caixa alta [...] Por que será que ele fez um livro assim em caixa alta? Aqui então é só a primeira capa, *O sonho que brotou*, tem uma árvore e ela está toda em vermelho. Por que será? Aqui tem uns frutos, que frutos são esses? [...] Vejam que o contorno da árvore não está preenchido, o espaço da árvore não está todo colorido, é só o contorno.

E o rosto da menininha, tem uma maçã no rosto dela que é vermelhinha, o que será? E o livro é vermelho, né? O que será que ele quer nos dizer com essas cores? Aqui então são as guardas (Figura 3) (novembro, 2021).

As guardas que habitualmente ficam em branco, mas, neste caso, aparecem na cor vermelha e sem texto algum, legitimando o que Linden (2011, p. 59) ressalta “[...] são em geral coloridas. [...]”, harmonizam com o conjunto dos componentes do livro e com as cores do miolo da obra.

FIGURA 3: Guardas



Fonte: (MORICONI, 2010, s/p.).

FIGURA 4: Falsa folha de rosto



SONHO
QUE BROTOU

Fonte: (MORICONI, 2010, s/p).

Giroto e Souza (2010) prosseguem o pensamento sobre a importância de mobilizar a estratégia de leitura denominada “inferência” ao explicitarem que essa estratégia pode ser realizada a partir de “[...] conhecimento sobre vocabulário, um conceito, organização do texto, sobre o autor ou outras conexões que é preciso ter para com o texto” (2010, p. 77-78). Desse modo, usamos a forma como a página foi constituída para incentivar os leitores a fazer inferências.

M: Uma terceira página também é vermelha. E aí entra *O sonho que brotou* desse jeitinho [...] tem uma linha e abaixo da linha está escrito *O sonho que brotou* e o restante em branco (Figura 4). Gente, por que será que tem uma linha e *O sonho que brotou*?

P2: Parece que está embaixo da terra como se estivesse brotando mesmo.

M: Hum... Verdade, né? Parece que é uma sementinha. Essa linha é a linha do horizonte, está para baixo e aí vamos então ver o que vai brotar? Que sonho é esse que brotou? Então vamos lá. Aqui é a ficha catalográfica. Vejam a letra que foi usada, essa fonte se aproxima do quê? Vocês se lembram de alguma coisa? [...] Não lembram nada? Depois eu posso voltar, tá, para a gente responder [...] Aqui a gente tem a folha de rosto com as informações da capa [...] E a gente continua, uma página em branco e depois são todas páginas também duplas [...] Aqui tem uma dedicatória [...] Aqui [*referindo-se à próxima página superior*] tem um castelo todo vermelho, e como dito no começo lembra rabiscos, traços de criança [...] A página de baixo está em branco. E aí na próxima página, o que é isso, o que vocês veem aí? O que está representando?

P1: Prédios, antenas, tem uma janelinha vermelha, só uma janelinha vermelha, por que essa janela vermelha?

M: Por que essa janela vermelha? Eu pergunto. Por quê? Alguém tem alguma ideia? A gente já falou tanto de vermelho até agora, né?

P1: É a casa da menininha?

M (*a ministrante devolve a pergunta*): A casa da menininha? E o que ela está fazendo aí que está diferente?

P2: Acho que agora ela está sonhando. Será?

M: Será que ela está dormindo e sonhando? Então vamos lá, vai começar aqui o texto escrito. Vejam que os elementos que vieram anteriores (a capa, as guardas [...]) já vão nos dizendo algo sobre a narrativa. Daí começa. “Era uma vez uma menina que adorava desenhar.” [...] (novembro, 2021).

Quanto à dedicatória, paratexto presente na obra e citado no diálogo, na Roma antiga, já é possível encontrar dedicatórias nas obras e, no período medieval, segundo

Genette (2009, p. 109), elas se alinham à ideia de “[...] homenagem a um protetor e/ou benfeitor (adquirido ou esperado e que se tenta conquistar pela própria homenagem), função à qual exatamente Mecenas vinculará seu nome”. Isso as aproxima de uma homenagem remunerada e com conteúdo bajulador, constituídas por um enunciado com poucas palavras ou por um enunciado bem desenvolvido, mas sempre com o propósito de receber pelo trabalho realizado, uma vez que “Nesses tempos [...] a literatura não é considerada uma verdadeira profissão, e quando a prática dos direitos autorais com porcentagem sobre as vendas é quase totalmente desconhecida (GENETTE, 2009, p. 110).”

Essas formas de conceber as dedicatórias foram com o tempo sendo progressivamente abandonadas e, mesmo que permanecessem as remunerações, elas foram se tornando cada vez mais discretas, sobretudo para a composição dos textos, conforme descreve Genette (2009, p. 112):

A progressão [...] é, na verdade, inapreensível, visto que, de um lado, a epístola dedicatória pode estiolar-se gradativamente até tornar-se simples menção à maneira moderna sem perder sua função diferente, e que, enfim, muitas remunerações, mesmo propriamente financeiras, permaneceram demasiado discretas para que se possa fazer uma história econômica e social da bajulação.

Na obra analisada *O sonho que brotou*, o lugar que a dedicatória assume é, exatamente, na primeira página ímpar após a página da folha de rosto (Figura 5), lugar que, conforme destaca Genette (2009, p. 116-117) “[...] O lugar canônico da dedicatória de obra, a partir do final do século XVI, é evidentemente no começo do livro [...]”.

No rodapé, do lado direito da página, delicadamente, o autor traçou um coração na

cor vermelha e inscreveu dentro dele, com a cor preta, duas palavras, “PARA MARCELLY E BIBI”, provavelmente, dois nomes de pessoas próximas, os dedicatórios, sobre os quais explicou Genette (2009, p. 120-121):

[...] No caso de considerarmos obsoleta a prática antiga da dedicatória de solicitação, subsistem dois tipos distintos de dedicatório: os privados e os públicos. Entendo por dedicatório privado uma pessoa, conhecida ou não do público, a quem uma obra é dedicada em nome de uma relação pessoal: de amigo, de família ou outra.

Ao que tudo indica e considerando que a prática da dedicatória por solicitação encontra-se ultrapassada, a dedicatória da obra em análise seria do tipo privado, feita a pessoas próximas, sobretudo pelo tipo, cor e contorno que o autor utilizou para formatá-la.

As explicações atribuídas e destacadas por Genette aos dedicatórios como pessoas próximas ao autor da obra são potencializadas quando recorremos a Lluch (2003, p. 43) que enfatiza: “*Las dedicatorias mayoritariamente destacan una relación afectiva entre el autor y la persona a quien va dirigida, que pertenece habitualmente al círculo familiar con lo que se explícita más el tipo de autor-instructor*”¹.

Ainda, se tentarmos relacionar a formação da dedicatória ao conjunto da obra em análise, indo para além do que está posto na página da dedicatória, as cores vermelha e preta se relacionam à narrativa desenvolvida pelo autor, visto entendermos que nos momentos em que utiliza a cor vermelha ao longo das páginas do livro, ele se refere ao sonho, no entanto, o mesmo não ocorre com

1 “As dedicatórias destacam principalmente uma relação afetiva entre o autor e a pessoa a quem se dirige, que geralmente pertence ao círculo familiar, o que torna mais explícito o tipo de autor-instructor” (tradução nossa).

a cor preta, que se liga à realidade. Se utilizarmos a mesma analogia para interpretar as cores na dedicatória, podemos atribuir aos nomes em destaque como algo que foi sonhado.

FIGURA 5: Dedicatória



Fonte: MORICONI, 2010, s/p.

Como parte do paratexto editorial, ou seja, dos elementos paratextuais que constituem o livro materialmente e espacialmente e, “[...] da maneira mais clara possível, todas as primeiras e todas as últimas páginas, em geral não-numeradas. [...]” (GENETTE, 2009, p. 34), antes de alcançar a narrativa propriamente dita da obra, exatamente na página 4, tem-se a ficha catalográfica, composta por importantes informações técnicas, as quais destacam Genette (2009, p. 34) como:

[...] As páginas 4 e 6 recebem às vezes diversas indicações editoriais, como o título da coleção, [...] algumas menções legais (*copyright*, que fornece a data oficial da primeira publicação, número ISBN, menção da lei sobre as reproduções, [...] e, às vezes, muito raramente, descrição da composição tipográfica [...]

Seguindo a descrição do autor, constatamos que é o que de fato ocorre na obra em análise. No espaço da página 4, deparamo-nos com a ficha catalográfica e as disposições técnicas da obra. Contudo, não encontramos elementos que designam a sua composição

tipográfica, e isso responde exatamente ao que Genette (2009) destacou na citação acima, quando diz não ser comum encontramos essas descrições no corpo da obra, mesmo que sejam consideradas importantes e necessárias para a organização do livro.

O leitor não tem a obrigação de conhecer as especificidades tipográficas do livro, no entanto, insistimos com esses elementos porque deliberadamente participam da materialidade da obra e podem colaborar para a sua apresentação e recepção. As escolhas que envolvem o tipo e a gramatura do papel, o formato e o tamanho das letras, o formato do livro, as cores, os arranjos visuais das palavras e das ilustrações, dentre outros, são capazes de enredar o leitor e fornecer pistas intencionais e entrelaçadas à narrativa. A esse respeito, Genette (2009, p. 35-36) salienta que:

[...] A composição, isto é, a escolha dos caracteres e de sua diagramação, é o que dá forma de livro a um texto [...] Nenhum leitor, na verdade, deveria ser indiferente à apropriação das escolhas tipográficas, mesmo que a edição moderna tenda a neutralizá-las por um pendor quase irresistível à uniformização [...] existem casos em que a realização gráfica é inseparável do propósito literário [...]

Observamos que a materialidade do livro foi pensada para produzir determinados sentidos, mesmo que o sentido seja “potencialmente infinito” e não possa “haver um sentido único (um)” (BAKHTIN, 2003, p. 382). Como leitoras da obra, a partir de todas as ideias que compartilhamos, uma das possibilidades de leitura que podemos fazer ao relacionar os paratextos abordados é que o projeto de dizer do ilustrador, somado aos responsáveis pelo projeto gráfico do livro, foi produzir uma narrativa para contar como iniciou o seu percurso como autor de Literatura Infantil.

FIGURA 6: Ficha catalográfica

COPYRIGHT © 2010 DO TEXTO: RENATO MORICONI
COPYRIGHT © 2010 DAS ILUSTRAÇÕES: RENATO MORICONI

EDITORA EXECUTIVA: OTACÍLIA DE FREITAS
EDITORAS: DANIELA PADILHA
PÉTULA LEMOS

ASSISTENTE EDITORIAL: AINE MENASSI
PREPARAÇÃO DE TEXTO: ANA PAULA DOS SANTOS
REVISÃO DE PROVAS: BRUNA BALDINI DE MIRANDA
PROJETO GRÁFICO E ILUSTRAÇÃO: RENATO MORICONI

TEXTO EM CONFORMIDADE COM AS NOVAS REGRAS ORTOGRÁFICAS DO
ACORDO DA LÍNGUA PORTUGUESA.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. SP. BRASIL)

MORICONI, RENATO
O SONHO QUE BROTOU / RENATO MORICONI;
ILUSTRAÇÕES DO AUTOR. -- SÃO PAULO : DCL, 2010.

ISBN 978-85-368-0386-9

1. LITERATURA INFANTOJUVENIL I. TÍTULO.

09-02374 CDD-0285

ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:
1. LITERATURA INFANTIL 028.5
2. LITERATURA INFANTOJUVENIL 028.5

1ª EDIÇÃO · FEVEREIRO · 2010

EDITORA DCL DIFUSÃO CULTURAL DO LIVRO
RUA MANUEL PINTO DE CARVALHO, 80 BAIRRO DO LIMÃO
CEP 02712-120 SÃO PAULO SP
TEL: (0xx11) 3932 5222
WWW.EDITORADCL.COM.BR
DCL@EDITORADCL.COM.BR

Fonte: (MORICONI, 2010, s/p.)

Assim, com as informações apresentadas pelo criador da obra na sua autobiografia em que escreveu se tratar do primeiro livro no qual produziu os enunciados escritos e os visuais, sendo um projeto totalmente concebido por ele, diferentemente dos anteriores em que apenas produziu as ilustrações, enfatizamos que está contando a sua própria história no universo das ilustrações. A menina que adorava desenhar pode ser ele mesmo quando descobriu o que mais gostava de fazer desde a infância. Desse modo,

decidiu conceber as ilustrações como se fosse uma criança, da época quando começou a desenhar, por conseguinte, as ilustrações lembram traços infantis.

A materialidade definida como se fosse um caderno de desenhos remete à ideia do suporte usado por quem desenha. O uso da cor vermelha pode simbolizar o mundo dos sonhos, enquanto a cor preta pode representar o mundo real. A menina é a única personagem com a bochecha vermelha, o que pode indicar que foi contaminada pelo

sonho e, a todo o momento, pensa em realizá-lo, em fazê-lo brotar. Ao considerar mais um paratexto — ao final da narrativa — o autor se desenhou com as duas bochechas vermelhas (Figura 7).

FIGURA 7: Autorretrato do autor



Fonte: (MORICONI, 2010, s/p.)

Todas essas ideias associadas aos elementos paratextuais observados durante a leitura como: a cor vermelha predominante na primeira capa, nas guardas, nas maçãs do rosto da menina, nos traços que correspondiam aos sonhos da personagem, na janela da casa onde morava e na janela da casa onde a avó morava e nas bochechas no autorretrato; o formato do livro; a fonte caixa alta em todos os enunciados escritos do livro; os grandes espaços em branco; e a sinopse da obra na quarta capa, tudo isso agregado, a nosso ver, confirma o que já dizemos: o projeto de dizer do ilustrador endereçado ao seu público leitor, por meio da narrativa, é contar como o seu sonho de

infância brotou e cresceu transformando-se em uma grande floresta de obras criadas e publicadas.

Considerações finais

A análise dos paratextos da obra em questão trouxe diferentes possibilidades no que se refere aos conhecimentos sobre o livro ilustrado e os paratextos, bem como as relações que podem emergir da combinação entre eles. Uma espécie de simbiose fundamental para obras dessa natureza e para a formação do leitor literário em desenvolvimento.

Por isso, defendemos que, no espaço da escola, para além das teorizações, existam práticas pedagógicas intencionais, dialógicas, conscientes e que potencializem o trabalho com a literatura infantil, que acessem e explorem as camadas mais profundas das obras, a partir das vivências e experiências dos alunos com os livros.

Percebemos a importância de iniciar a leitura de uma obra pelos paratextos, pois “[...] os formatos, as capas, guardas, folhas de rosto e páginas do miolo devem na maioria das vezes ser vistas como um conjunto coerente (LINDEN, 2011, p. 51).

Ainda, acreditamos que essas ações passem, necessariamente, por professores bem formados, tanto na universidade como no trabalho, pois é função desse mediador ensinar as crianças a explorar o objeto cultural livro ilustrado para a ele atribuir sentidos.

Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil**: Gosturas e bobices. 5. Ed. São Paulo: Scipione, 2003.
- ARENA, Dagoberto Buim. O ensino da ação de ler e suas contradições. **Ensino em Re-vista** (UFU. Impresso), v.17, 2010. p. 237-247.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, Maria Alice. **Como usar a literatura infantil na sala de aula**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FOUCAMBERT, Jean. **Modos de ser leitor: Aprendizagem e ensino da leitura no ensino fundamental**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERALDI, João Wanderley. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. *In*: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras: enfrentando questões da metodologia Bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012 (vol. IV). p.19-39.

GIROTTI, Cyntia Graziella Guizelim Simões Giroto; SOUZA, Renata Junqueira. Estratégias de leitura: para ensinar alunos a compreender o que leem. *In*: MENIN, Ana Maria et al. **Ler e compreender: estratégias de leitura**. São Paulo: Mercado das Letras, 2010, p.45-114.

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

LLUCH, Gemma. **Análisis de narrativas infantiles y juveniles**. Gemma Lluch.- Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

MACHADO, Ana Maria. **O príncipe que bocejava**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

MACHADO, Juarez. **Ida e volta**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

MORICONI, Renato. **O sonho que brotou**. São Paulo: DCL, 2010.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SALISBURY, Martin; MORAG, Styles. **Livro Infantil Ilustrado: a arte da narrativa visual**. São Paulo: Rosari, 2013.

SILVA, Greice Ferreira da; ARENA, Dagoberto Buim. O pequeno leitor e o processo de mediação de leitura literária. **Álabe 6**, 2012, p.1-14.

Recebido em: 25/07/2022
Aprovado em: 02/09/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.