



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Luiza Ferreira de Souza Leite

Modos de ler e ser: a poética dos livros ilustrados

Rio de Janeiro

2013

Luiza Ferreira de Souza Leite

Modos de ler e ser: a poética dos livros ilustrados



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause

Coorientadora: Prof^ª. Dra. Maria José Cardoso Lemos

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L533 Leite, Luiza Ferreira de Souza.
Modos de ler e ser: a política dos livros ilustrados / Luiza Ferreira de Souza Leite. – 2013.
216 f.

Orientador: Gustavo Bernardo Krause.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Livros ilustrados para crianças – Teses. 2. Literatura infantojuvenil – Ilustração de livros – Teses. 3. Sentidos e sensações em crianças – Teses. 4. Percepção nas crianças – Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-93:655.533

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luiza Ferreira de Souza Leite

Modos de ler e ser: a poética dos livros ilustrados

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 30 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Maria José Cardoso Lemos

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Washington Dias Lessa

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof^a. Dra. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Escola de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Luís Claudio de Sant'Anna Maffei

Instituto de Letras - UFF

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a Tatiana Podlubny, que me ensina a ver melhor, e a minha avó, Maria Izabel de Araujo Souza Leite, que sempre inicia nossos diálogos dizendo “conta!”.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Gustavo Bernardo, pela disponibilidade e encorajamento ao longo deste percurso, com doses precisas de delicadeza, rigor e bom humor. A sua dedicação, em medidas equivalentes, ao pensamento crítico e à ficção serviu-me de inspiração constante.

À minha coorientadora e amiga, Masé Lemos, que me acompanha desde a elaboração do projeto para ingressar no Doutorado, compartilhando seu tempo, entusiasmo e sensibilidade. Agradeço em especial a sua participação na banca do meu exame de qualificação e a leitura criteriosa do texto apresentado na ocasião.

Ao Ricardo Benevides, por ter integrado a banca do meu exame de qualificação, quando me transmitiu generosamente o seu conhecimento sobre livros ilustrados e me deu sugestões de leitura valiosas.

Aos professores Ana Lúcia Machado de Oliveira, Sílvia Regina Pinto, Masé Lemos e Gustavo Bernardo, que ministraram cursos fundamentais para a formulação de algumas das questões apresentadas neste trabalho.

Aos professores Luís Maffei, Washington Lessa, Gabriela Monteiro e Masé Lemos, pela participação da banca examinadora desta tese.

Aos meus pais, Silvia Ferreira e João de Souza Leite, pelo amor e apoio, e o imensurável entusiasmo que demonstram pela vida.

Ao meu irmão, Sukho Gomes, por ser quem é, sagaz e bem humorado, meu personal mestre zen desde que éramos pequenos.

Às queridas moças Carolina e Mariana Ferman, e Evelyn Grumach, outra mãe da minha vida, pelo convívio com gosto de casa.

À minha avó, Maria Izabel, e às minhas tias queridas, Mariínha e Rosário, pelo apoio amoroso de sempre.

À Tatiana Bacal, a mais doce amiga e companheira de trabalho, com quem compartilho o riso, as belezas e as agruras da vida, bem como o encanto pelas interseções entre arte e antropologia.

À Tatiana Altberg, com quem tive o privilégio de constatar o potencial libertador da narrativa no projeto Mão na Lata, por toda força, inspiração e imensa alegria que me dá continuamente.

À família do meu coração, Karen Akerman (desde sempre comigo), e seus meninos, Miguel e Tontom, que deixam meus dias mais coloridos, amorosos e risonhos.

À Manoela Zangrandi, Isabel Napolitani, Verônica D'Orey, Raquel Tamaio, Marina Fraga, Rodrigo Linares, Terêncio Porto e Adriana Nolasco, infinitamente queridos, por me acompanharem de perto e de longe, rindo comigo em horas mais que precisas.

À Glaucia Saad, por cuidar da minha saúde com tanta delicadeza e senso de humor.

À Tatiana Podlubny, pela presença, parceria e diversão de todos os dias, e por ter diagramado esta tese.

Aos amigos queridíssimos e insubstituíveis, em especial Marcus Reis, Flavia Hasky e Amir Geiger, que ao longo desse tempo, cada um a seu modo, fizeram perguntas essenciais, sugeriram leituras e leram esboços de capítulos.

À Cláudia Bastos e Tania Lopes, da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, por terem sempre se prontificado a solucionar os problemas de ordem prática, mesmo aqueles aparentemente sem solução.

RESUMO

LEITE, Luiza Ferreira de Souza. *Modos de ler e ser: a poética dos livros ilustrados*. 2013. 216f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Esta tese propõe uma abordagem do livro ilustrado (em geral associado ao público infanto-juvenil) que considera as diferentes modalidades de relação entre a imagem e o texto verbal, bem como sua conexão indissociável com o suporte. O livro ilustrado é entendido como objeto estético, polissêmico, capaz de convocar a capacidade sensível do leitor, expandindo tanto sua noção de si como sua visão de mundo. Busca-se problematizar a especificidade desse gênero literário por meio da imbricação de categorias como as de visibilidade e legibilidade, pensadas a partir da reflexão de Vilém Flusser sobre o conflito entre a imagem e a palavra escrita ao longo do tempo. Discute-se também a linguagem do livro ilustrado à luz do pensamento de Giorgio Agamben e Gilles Deleuze, que preferem a noção de intensidade em vez de etapa cronológica para compreender a infância. O livro ilustrado é considerado um devir-criança (ou devir-outro) do autor e/ou ilustrador capaz de desestabilizar o leitor, fazendo aflorar sensações que reconfiguram modos de sentir e estar no mundo.

Palavras-chave: Livro Ilustrado. Infância. Visibilidade. Legibilidade. Literatura Infanto-juvenil. Imagem.

ABSTRACT

LEITE, Luiza Ferreira de Souza. *Modes of reading and being: the poetics of picture books*. 2013.216f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This thesis proposes an approach to the picture book (that is usually associated with young readers) which considers the different modalities of relationship between the image and the written text as well as their non-dissociable connection with the support itself. The picture book is understood as an aesthetic and polysemic object that is able to engage the reader's capacity for sensation, expanding his or her notion of self and worldview. There is an intention to problematize the specificity of this literary genre through the imbrication of categories such as visibility and legibility and Vilém Flusser's reflection on the conflict between the image and the written word throughout time. This thesis also presents a discussion about the picture book's way of communicating in light of the thinking of Giorgio Agamben and Gilles Deleuze, both of whom prefer the notion of intensity instead of chronological stage in order to comprehend childhood. The picture book is considered a process of becoming-child (or becoming-other) of the author and/or illustrator, which can destabilize the reader, making sensations surface and reshaping modes of feeling and being in the world.

Keywords: Picture Book. Childhood. Visibility. Legibility. Children's Literature. Image.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O LIVRO ILUSTRADO E SUA RELAÇÃO COM O SUPORTE	14
1.1	Os componentes do livro ilustrado	16
1.1.1	<u>Formato</u>	17
1.1.2	<u>Capa, guarda e folhas de rosto</u>	30
1.1.3	<u>Papel e encadernação</u>	39
1.2	Aspectos da ilustração tomada isoladamente	39
1.2.1	<u>Cor</u>	40
1.2.2	<u>Estilo</u>	46
1.3	A imagem e o espaço da página dupla	60
1.4	O desenho da letra e a letra-desenho	69
2	O LIVRO ILUSTRADO E O REGIME CONTEMPORÂNEO DE VISUALIDADE	76
2.1	Aprender a ver – as noções de alfabetização ou letramento visual	77
2.2	De onde vêm as imagens?	87
2.3	O livro ilustrado – objeto legível, objeto visível	90
2.4	As culturas orais e sua relação com a imagem	96
3	DA ILUSTRAÇÃO À INTERDEPENDÊNCIA ENTRE TEXTO E IMAGEM	106
3.1	Livro ilustrado – objeto estético	115
3.2	O livro com ilustrações	120
3.3	Texto e imagem – uma relação indissociável	133
3.4	A parceria entre escritor e ilustrador	146
3.5	Quando o escritor é ilustrador	149

3.6	Livro-imagem	155
4	A INFÂNCIA COMO INTENSIDADE E OS PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO	162
4.1	A potência do devir minoritário	165
4.2	Mapas de memórias, sujeitos impessoais	169
4.3	Modos de desestruturação do tempo e do espaço	172
4.4	A linguagem das sensações, da intensidade e das forças	177
4.5	Viajar sem sair do lugar – a linguagem de dois livros ilustrados	180
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
	REFERÊNCIAS	197

Introdução

Qualquer livraria hoje, pequena ou grande, reserva um espaço para a literatura infanto-juvenil, em grande parte constituída de livros ilustrados, publicações em que a visualidade é uma característica marcante, configurando um gênero que Martin Salisbury e Morag Styles denominam “literatura visual” (2012, p. 7). Os livros ilustrados são em geral associados à infância, especialmente como ferramentas para facilitar os processos de alfabetização. Já as publicações com linguagem visual ou temas não considerados adequados para as crianças acabam deslocados nas livrarias uma vez que se diferenciam de outros gêneros literários que conjugam imagem e texto, como as histórias em quadrinhos, que transpõem para o espaço da página as convenções da linguagem cinematográfica (como o close, o plano geral, etc), os romances gráficos, que constituem traduções intersemióticas de obras literárias (fazendo ou não uso dos recursos empregados nas histórias em quadrinhos), e o livro de artista, um objeto estético, plástico e/ou conceitual, na intersecção das artes plásticas e do livro, não necessariamente comprometido com a sequencialidade narrativa e nem sempre reproduzido em série como a maioria dos livros.

A despeito de suas linguagens visuais singulares, os diferentes tipos de publicações que conjugam imagem e texto são demarcados por fronteiras nada rígidas. Cada um desses campos influencia-se mutuamente, revelando recursos visuais híbridos. O livro de artista com frequência se mistura com a ilustração, o livro ilustrado por vezes faz uso da linguagem dos quadrinhos. Experimentos como os *Libros illegibiles* (Livros Ilegíveis, 1949/2009), de Bruno Munari, constituídos de folhas de papel coloridas sem texto algum, sugerem a permeabilidade entre objeto de arte e publicação editorial. Já o trabalho de Shaun Tan, *The Red Tree* (2000) e *The Arrival* (2007), que investiga o potencial polissêmico da sequência imagética, e o livro *Quando meu pai encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), do autor e quadrinista Lourenço Mutarelli, revelam o amplo espectro de possibilidades narrativas do livro ilustrado, fruto do entrecruzamento de linguagens gráficas e visuais diferentes como a ilustração, a pintura, os quadrinhos e assim por diante. Mutarelli criou imagens em tinta acrílica para seu livro, classificado pela própria editora que o publicou como história em quadrinhos (HQ). Mas segundo o autor, trata-se de um livro ilustrado em que ele busca a disjunção entre imagem e texto. Esse tipo de livro, dire-

cionado sobretudo a um público adulto não encontra um lugar específico nas livrarias, pois não é exclusivamente história em quadrinhos, livro infanto-juvenil ou obra de artes plásticas.

Muitos livros em que a imagem é predominante podem interessar a pessoas de qualquer idade apesar das categorias infantil ou infanto-juvenil às quais são atrelados. Como resposta a isso, a editora independente Media Vaca, situada na Espanha, imprime a seguinte frase na contracapa de seus livros: LIBROS PARA NIÑOS... NO SÓLO para niños! (LIVROS PARA CRIANÇAS... NÃO APENAS para crianças!). O livro-imagem *Robinson Crusoe: Una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe* (2009), de Ajubel, editado pela própria Media Vaca, é um exemplo de livro que se destina a pessoas de qualquer idade, embora constitua uma narrativa visual, sem texto verbal algum.

Dos primeiros desenhos feitos nos espaços mais recônditos das cavernas à profusão de pixels produzidos pelas máquinas digitais, a imagem sempre esteve acompanhada de um regime de visualidade específico, relativo ao status da imagem em si e às noções de realidade, verdade e subjetividade vigentes. A atual produção e reprodução massiva de imagens tecnológicas nos impõem um questionamento sobre os diferentes graus de realidade, como indica inclusive parte da produção documental brasileira recente, como *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, que suscita uma discussão sobre as fronteiras tênues entre narrativa, encenação, verdade e ficção, ou *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, que problematiza a natureza construída do gênero documentário, entre outros temas.

Ao longo da história, as diferentes formas de representação suscitaram sentimentos os mais diversos, do fascínio à aversão. Durante toda a Idade Média europeia, a representação tem uma dupla condição. Carlo Ginzburg rastreia os significados da palavra mostrando que, se por um lado a representação alude à ausência da realidade representada, como no caso do costume da realeza de estender um lençol mortuário para representar o morto, por outro convoca a presença dessa realidade, fazendo as vezes desta como, por exemplo, as pequenas réplicas em madeira, couro ou cera em forma humana que eram usadas para substituir os corpos dos soberanos falecidos (Ginzburg, 1998, p. 85). O jogo entre a substituição e a evocação teria persistido até o século XIII, quando a imagem deixa de ser entendida por sua conexão com o objeto ou fenômeno representado e ganha um sentido mais próximo do moderno em que não é mais considerada substituta da realidade

mas imitação desta. O que importa para o propósito desta introdução não é expor o complexo debate sobre a representação mas ressaltar o caráter controverso da noção e o modo como esta definiu em momentos diferentes atitudes específicas em relação às imagens.

Esta pesquisa tem como objeto o livro ilustrado, um gênero de publicação que em geral contempla a relação entre as imagens, o texto verbal e o próprio suporte. Uma série de questões perpassam os capítulos deste estudo. De que modo os livros ilustrados podem, apesar de lineares por terem o formato de códice, contribuir para uma maior familiarização com os diferentes aspectos da linguagem visual tão importante em uma época em que as imagens são produzidas e veiculadas massivamente? Como a leitura desse gênero de narrativa afeta o leitor e contribui para reconfigurar modos de percepção de si e do mundo?

No capítulo *O livro ilustrado e sua relação com o suporte*, faremos uma exposição dos principais componentes do livro ilustrado, ressaltando a importância do suporte como arquitetura que organiza o percurso do leitor. As camadas de sentido desse tipo de livro não são apenas apreendidas a partir da relação entre imagem e texto, mas também de componentes específicos, como as guardas e as folhas de rosto, reveladores de detalhes que prenunciam a atmosfera da narrativa que está por vir. Diferente de um livro só de texto verbal, o livro ilustrado apresenta imagens que podem ser contempladas de um modo não linear, de acordo com o tempo de cada leitor. Por outro lado, o projeto gráfico (que implica escolhas como o formato, a tipografia, o papel etc) e a composição das imagens em cada página estabelecem um determinado ritmo em consonância com a narrativa em questão.

No capítulo *O livro ilustrado e o regime contemporâneo de visibilidade*, busca-se compreender, embora parcialmente, as relações conflituosas entre a palavra escrita e a imagem a partir do pensamento de Vilém Flusser. A expressão plástica e as linguagens visuais vão progressivamente desaparecendo dos currículos escolares à medida que as crianças crescem justamente em um momento em que a internet, os jogos de videogame e outras imagens tecnológicas tornam-se cada vez mais presentes. Se os procedimentos de aprendizagem no Ocidente são acentuadamente logocêntricos e vão aos poucos substituindo a palavra oral pela escrita, com isso desvalorizando a imagem em favor do discurso propositivo, essa tendência se reflete de modo contundente na escola, que desvaloriza o que chamaremos de alfabetização visual, noção definida por Kate Raney como “(...) a história de como se pensa

sobre o significado das imagens e dos objetos, como são compostos, como nós reagimos a eles ou os interpretamos, como podem funcionar como meios de pensamento, e como se situam dentro das sociedades que os engendram” (*apud* Salisbury; Styles, 2012, p. 77).

Embora a pintura e outras linguagens visuais não sejam decomponíveis em elementos isolados de acordo com um esquema de regras convencionais (afinal, são expressões estéticas), ainda assim é possível compreender alguns aspectos de sua linguagem plástica como a cor, a composição, o estilo e assim por diante, pois a familiarização com esses elementos possibilita que o leitor se torne não só mais crítico como mais permeável à experiência de leitura do livro ilustrado como das imagens que fazem parte do nosso cotidiano. Essencial à alfabetização visual é a compreensão da especificidade da leitura do livro ilustrado em um mundo cuja história é calcada nos processos de transmissão de conhecimento legitimados pelos documentos e pela escrita, segundo aponta Michel de Certeau. Terminamos com uma breve análise sobre a linguagem imagética, polissêmica e poética, característica de certas produções orais xamanísticas e indígenas, e sua relação com as imagens como meios imprescindíveis de obtenção de conhecimento.

No capítulo *Da ilustração à interdependência entre texto e imagem*, voltamos propriamente à discussão e análise dos livros ilustrados, primeiro os compreendendo como objetos estéticos cuja experiência de leitura implica a conexão entre a narrativa e o suporte. Às diferentes modalidades de relação entre texto e imagem no espaço da página correspondem momentos específicos da história do livro ilustrado moderno, que começou a ser produzido mais sistematicamente no fim do século XIX, quando a infância se firmou como categoria social. Embora não se pretenda criar categorias rígidas para classificar os tipos de relação entre texto e imagem, apontamos uma diferença fundamental entre os livros com ilustrações, os livros ilustrados propriamente ditos, em que imagem e texto são concebidos como uma unidade indissociável, e os livros-imagem, cujas imagens não vêm acompanhadas de texto verbal. Fazer a distinção entre esses gêneros de livro nos interessa apenas na medida em que nos permite ver como suas características se mesclam e são intercambiáveis em um único livro.

No capítulo final, *A infância como intensidade e os procedimentos de criação*, partimos do pensamento de Giorgio Agamben e de Gilles Deleuze para questionar a noção cronológica de infância, muitas vezes empregada para justificar a produção de livros ilustrados simplistas,

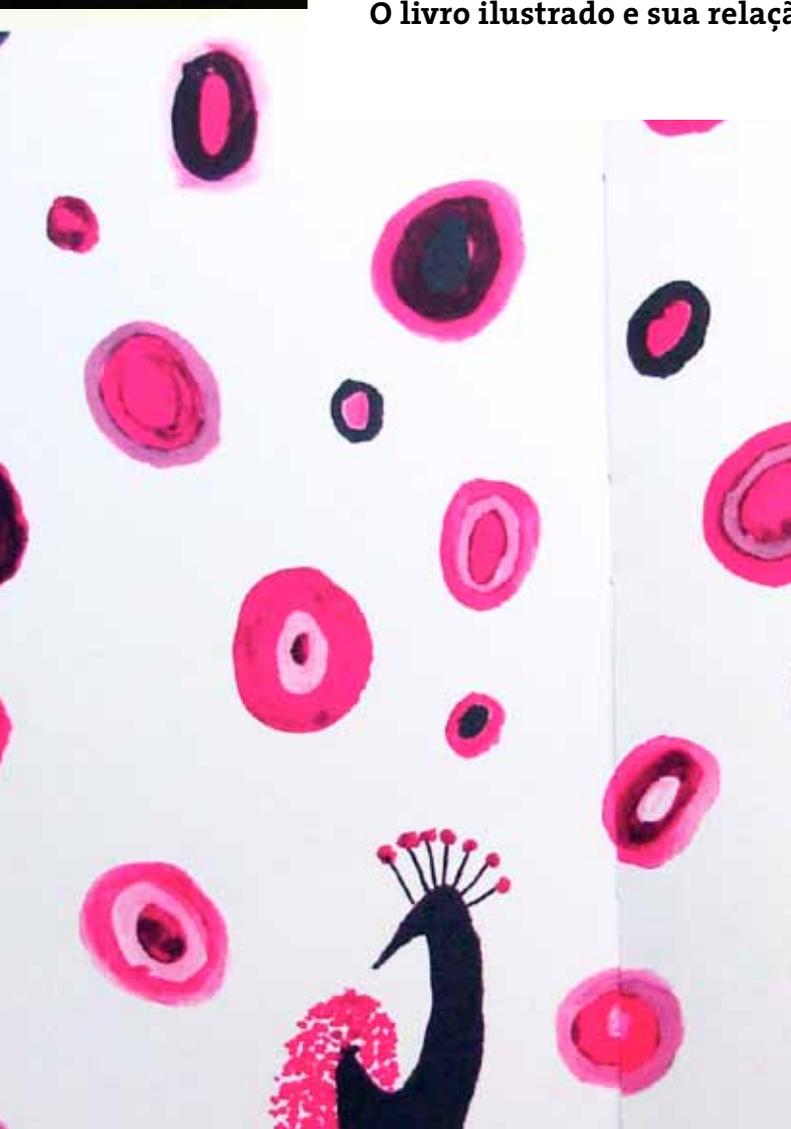
destinados às crianças, tendência, aliás, condenada com veemência por Walter Benjamin, um grande admirador dos livros de imagem e texto. Agamben e Deleuze consideram a infância como intensidade, qualidade cambiante e instável, característica também dos processos criativos e mais especificamente da literatura. Pensamos o trabalho do autor e ilustrador de um livro ilustrado como aquele feito a partir de um processo de devir-criança ou devir-outro, isto é, empreendido por um sujeito poroso o suficiente para se deixar desestabilizar, fundamental para fazer aflorar as sensações, sensações estas importantes para qualquer processo criador. E um processo criador feito a partir de um devir-criança é também capaz de provocar desestabilizações no outro, neste caso o leitor, promovendo a cada leitura aberturas que engendram novas maneiras de sentir e enxergar o mundo. Terminamos o capítulo com a leitura de dois livros ilustrados, *Desertos* (2006), de Roger Mello e Roseana Murray, e *Viagens para lugares que eu nunca fui* (2008), de Arthur Nestrovski e Andrés Sandoval, obras que não por acaso recriam percursos de viagem, metáfora da experiência do sujeito sensível, sempre em vias de deslocar seu ponto de vista.

É importante ressaltar que os livros que fizeram parte deste trajeto de pesquisa foram escolhidos não por terem linguagens homogêneas mas porque, independente dos seus estilos, dos mais figurativos aos mais abstratos, a maioria foi concebida como projeto, ao mesmo tempo legível e visível, capaz de propiciar ao leitor uma experiência estética. Não se pretendeu tampouco fornecer um modelo teórico específico de leitura, como o da semiótica (embora esta tenha sido mencionada), presente em grande parte das dissertações e teses mais recentes sobre o tema do livro ilustrado devido ao seu imenso valor instrumental. Tampouco contemplamos as teorias relativas à recepção dos livros ilustrados pelo público infantil, aos processos de mediação de leitura em ambientes escolares e às análises simbólicas e ideológicas dos significados das narrativas. Ao contrário, buscou-se entender a especificidade do livro ilustrado enquanto objeto estético, cujo conjunto de elementos é capaz de convocar a capacidade sensível do leitor, que, ao se aproximar e se distanciar das narrativas, se põe a caminho, disponível para se deixar afetar.



Capítulo 1

O livro ilustrado e sua relação com o suporte



1. O livro ilustrado e sua relação com o suporte

Quando eu era criança, os livros ilustrados
constituíam meu espaço particular, só meu.

Eu passava horas virando as páginas,
sentindo o cheiro do papel.
Eles me faziam sonhar.

Beatrice Alemagna

O livro ilustrado é um objeto estético caracterizado pela relação entre o texto e a imagem inscritos no espaço de páginas encadeadas. O significado de um livro ilustrado decorre portanto do modo como o texto e a imagem são dispostos em um suporte específico dotado de uma temporalidade. Mesmo quando se trata de um livro só de imagens, estas em geral guardam uma relação com a narrativa. As múltiplas possibilidades de ilustração, diagramação e formatos fazem dessa forma de expressão um vasto campo de experimentação gráfico-narrativa.

O termo livro ilustrado é em geral empregado no Brasil como tradução de *picture book*, palavra usada nos Estados Unidos e na Inglaterra para designar esse tipo de publicação. A tradução literal de *picture book* poderia ser algo como livro de figura, livro-imagem ou livro-desenho, o que ressaltaria o fato de que se trata de uma narrativa em que a imagem desempenha uma função tão importante quanto a do texto verbal¹. Embora seu uso seja amplamente difundido no Brasil, o termo livro ilustrado talvez não dê conta da plasticidade do gênero, uma vez que pode dar a entender tratar-se exclusivamente dos livros em que a imagem tem função ilustrativa ou decorativa e portanto seria redundante e até mesmo dispensável. É preciso ressaltar então que tal categoria inclui uma ampla gama de relações texto-imagem. Diz respeito aos livros em que as ilustrações acompanham textos não originalmente concebidos para serem publicados com imagens (mas que não obstante ganham novos sentidos uma vez ilustrados), como também inclui as publicações que apresentam uma relação de interdependên-

1 Quando empregarmos a palavra “texto” a partir deste capítulo será sempre para designar o texto verbal. Essa ressalva faz-se necessária uma vez que no livro ilustrado há também um texto visual ligado às imagens.

cia entre texto e imagem e aquelas em que as imagens não vêm acompanhadas de texto.²

1.1 Os componentes do livro ilustrado

O livro ilustrado é composto primordialmente de páginas duplas que se sucedem. Por isso o leitor deve levar em consideração o suporte e todos os seus componentes para a apreensão do(s) sentido(s) da narrativa. A criação de um livro ilustrado requer um projeto que contemple as relações entre todos os elementos – texto, imagens, diagramação, tipografia, capa, guardas, formato do livro, papel, encadernação e impressão. Roger Chartier ressalta a importância do suporte na produção de sentido do texto:

Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação (2002, p. 61-62).

Pretende-se neste capítulo apontar alguns dos principais componentes de um livro ilustrado. Ressaltamos, no entanto, que o potencial expressivo de cada um desses elementos decorre de sua inter-relação, isto é, do conjunto que resulta do trabalho colaborativo entre autores, ilustradores, designers e editores. Diz Odilon Moraes:

Da mesma maneira que um projeto de uma casa não se limita a uma ideia de casa, mas sim à ideia de um *morar* dentro de uma forma particular de disposição de espaços e ambientes, assim também o projeto gráfico de um livro propõe seus espaços, compostos por textos e imagens, e constrói um ambiente a ser percorrido (2008, p. 49, grifo original).

² Embora em inglês *picture book* designe toda sorte de livros com imagem e texto, Lawrence Sipe (2001b) faz uma distinção entre *picture books* e *illustrated books*. Os livros ilustrados seriam aqueles em que as imagens cumprem uma função ilustrativa. Os *picture books*, por sua vez, apresentariam uma relação tão estreita entre texto e imagem que seria praticamente impossível desmembrar seus elementos sem prejudicar o sentido mais amplo da obra. No capítulo 3 discutiremos essas categorias mais detalhadamente. Ressaltamos, no entanto, que o termo livro ilustrado quando empregado ao longo deste estudo, contemplará quaisquer possibilidades de relação entre texto e imagem.

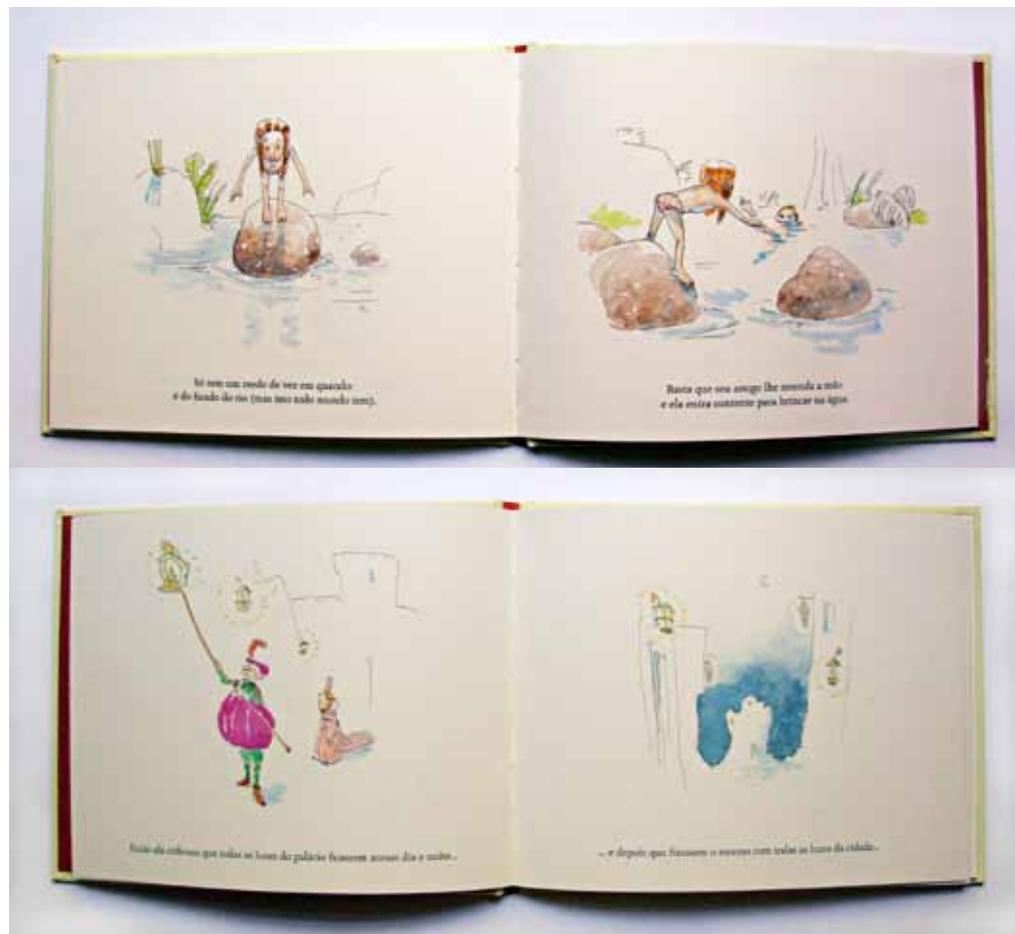
1.1.1 Formato

Raramente nos damos conta de que o formato do livro possibilita uma determinada relação do leitor com a narrativa e seus personagens. O formato diz respeito às dimensões do livro, isto é, ao seu tamanho e forma (quadrada ou retangular, vertical ou horizontal etc).

Livros pequenos, fáceis de segurar e de transportar, tendem a aproximar o leitor da narrativa, apresentando temas delicados e personagens sensíveis, possivelmente envolvidos em situações que suscitem a empatia do leitor. *A princesinha medrosa* (2008), de Odilon Moraes, é um livro ilustrado de 16 x 20cm. Trata-se de uma fábula em que uma princesa tenta controlar os eventos em função dos seus medos. O confinamento da princesa e a sua tentativa de mandar em tudo e em todos – ordenando inclusive que o sol passe a brilhar durante vinte e quatro horas – não são capazes de aplacar seu pavor da solidão, do escuro e da pobreza.

A despeito de suas expectativas, a personagem encontra a solução para seus temores num lugar bem afastado do castelo, na companhia de um menino desconhecido que sabe contar as estrelas e apreciar o

A princesinha medrosa (2008), Odilon Moraes



burburinho de um riacho. As tardes na companhia do amigo, quando ela se liberta do peso das vestimentas de veludo para mergulhar no riacho, revelam-se o melhor antídoto para o medo.

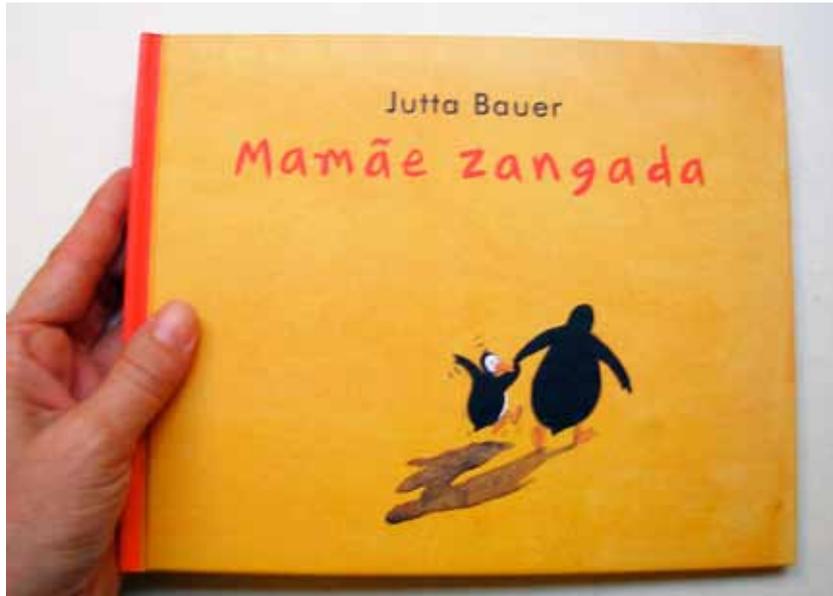
O livro de formato pequeno acolhe aquarelas delicadas de cenas que traduzem a fragilidade, fazendo do leitor cúmplice dos receios mais íntimos da princesa. Em uma entrevista, Moraes relembra uma anedota narrada por um amigo, que o inspirou a criar o livro. Quando acusada pelo terapeuta de não ter medo de nada, uma menina teria declarado: “eu tenho medo puro” (Moraes, 2012). Os medos da princesa seriam traduções possíveis desse “medo puro”, talvez o medo de estar viva.

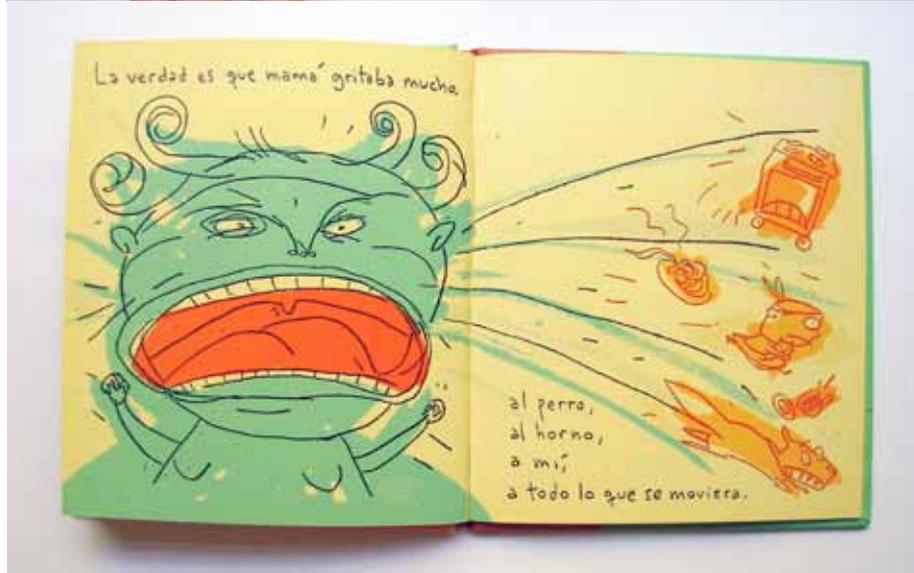
Mamãe zangada (2008), de Jutta Bauer, também tem o formato 16 x 20cm. A primeira página já apresenta o problema do personagem, um pinguim que recebe uma bronca da mãe. Diante da ferocidade materna, o filho literalmente se despedaça e as diferentes partes do seu corpo são lançadas nas mais diversas paisagens. As páginas com ilustrações feitas em aquarela revelam uma série de lugares cuja geografia produz sensações de estranhamento e solidão: o universo, o fundo do mar, a selva, uma cadeia montanhosa, um cenário urbano agitado – espaço da impessoalidade, da multidão e do anonimato. O pinguim tenta se recompor, e suas patas percorrem territórios pouco convidativos, vazios, os confins ermos do mundo. O personagem só consegue sentir-se inteiro novamente com a ajuda da mãe que costura as partes do corpo, finalizando com um pedido de desculpas.

Os livros que apresentam paisagens com frequência têm formatos grandes, por meio dos quais é possível produzir um efeito de amplitude. Aqui, no entanto, os territórios despovoados estão circunscritos dentro do espaço de um livro pequeno. Embora o leitor esteja diante de paisagens (aparentemente) exteriores, o que está em jogo é a sensação subjetiva e íntima da fragmentação. A fragilidade e a desproteção são vertidas em imagens de lugares inóspitos, frios, distantes, desertos ou inundados. Restrita à página, a paisagem assinala por contraste a extensa dimensão sentimental que acompanha todo pequeno corpo, todo corpo de criança.

Se em *Mamãe zangada* a mãe recolhe e recompõe o filho, concedendo-o um afago caloroso, em *El globo* (2002) Isol cria uma personagem que dá uma solução bem diferente para o problema da mãe brava. O livro de 15 x 17,5cm também aproxima o leitor da narrativa, mas pela via da ironia e do humor *nonsense*. Camila deseja que a mãe que grita demais se transforme em um balão “bonito, vermelho e brilhante”.

Mamãe zangada
(2008), Jutta
Bauer





Seu desejo é instantaneamente satisfeito por ninguém em particular. O balão vermelho gritante é uma transmutação súbita do berro em silêncio. Tudo ocorre com muita naturalidade. Não há indícios de que se trata de um delírio da personagem e ninguém desmente essa inesperada transformação.

No parque a menina brinca e protege o seu balão “caladinho”. Uma criança elogia: “Que lindo balão!”. Camila retribui: “Que linda mamãe!”. E cada menina segue para casa pensando: “Bom... às vezes não se pode ter tudo”. A narrativa termina suspensa, pois a mãe de Camila não volta a ser o que era antes. O livro parece ter a medida exata. Páginas grandes talvez produzissem um balão grande demais para ser suportado.

Às vezes a opção pelo formato pequeno pode ser fruto da necessidade de desafiar de um modo bem humorado a suposta grandeza dos personagens. Em *Bob & Co.* (2006), de Delphine Durand, personagens como o céu, o sol, a Terra, a água, Deus e a própria história disputam o espaço em branco da página. A interação dos personagens bojudos no formato quadrado do livro de 17 x 15cm desencadeia uma série de conflitos cômicos.

O tamanho inusitado de certos personagens (supostamente) grandiosos – Deus, por exemplo, é uma pequena esfera cor de rosa – e as situações improváveis que retardam o início da narrativa criam uma atmosfera irreverente e meta-ficcional: “Todos estão atrasados. O céu ainda está no chuveiro e a terra está arrumando os cabelos, e a água, que está nas nuvens e no chuveiro ao mesmo tempo, é forçada a esperar também. E o VAZIO bate o pé impacientemente. E a história espera; a história gostaria de começar...”.

Os livros de formato grande são capazes de exercer um fascínio sobre o leitor. Essa sensação é muitas vezes decorrente das imagens que ocupam as páginas duplas, compondo paisagens extensas e imponentes. É o caso de *Lampião & Lancelote* (2006), de Fernando Vilela, um livro em versos semelhantes aos de um cordel, com ilustrações inspiradas nas xilogravuras, feitas a partir de matrizes em borracha. A história narra o encontro do cavaleiro Lancelote, impresso na cor prata, com Lampião, cujo universo visual é da cor do cobre e do couro. Os dois personagens se enfrentam produzindo um jogo gráfico que toma a página dupla. Em seu ápice, a batalha se expande numa página dupla que se desdobra em mais duas, criando um efeito de explosão no livro cujas dimensões já são bastante grandes e incomuns (18,5 x 26,5cm):

Bob & Co. (2006),
Delphine Durand





Lampião &
Lancelote (2006),
Fernando Vilela



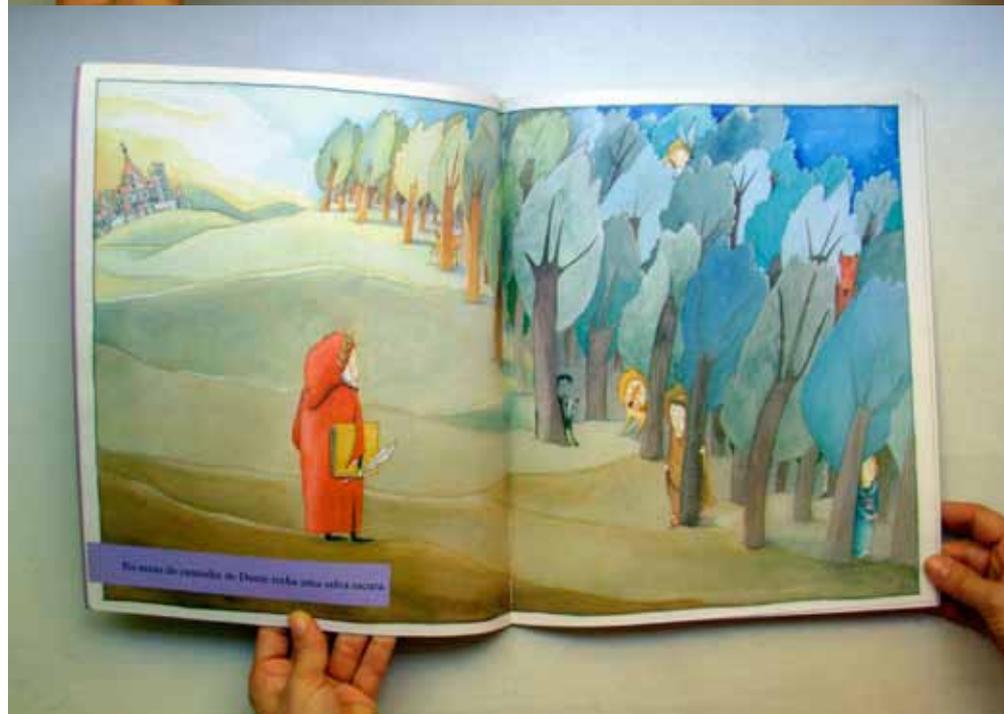
Apesar da narrativa do livro girar em torno de dois personagens, tanto o estilo das ilustrações como a escolha das cores reforçam o pertencimento de cada um deles às paisagens concretas por onde passam e às suas respectivas heranças culturais. A batalha armada logo se transforma em enfrentamento musical. Lancelote se encanta com a sanfona e aprende a dançar o xote. Mais do que conhecer os personagens em si, reconhecemos paisagens distintas: as sombras dos mandacarus no nordeste, as silhuetas dos castelos nos romances de cavalaria. A dimensão individual dilui-se na dimensão coletiva, a escrita do autor mescla-se com a tradição das narrativas populares.

Em *Abrindo Caminho* (2003), de Ana Maria Machado, Elisabeth Teixeira também utiliza a amplitude da página para compor suas paisagens em aquarela. Nesse livro de 19 x 23cm, a autora estabelece um jogo intertextual que faz referência à vida de três célebres desbravadores, Cristóvão Colombo, Santos Dumont e Marco Polo, e três artistas,

Tom Jobim, Carlos Drummond e Dante Alighieri, diante de uma selva, uma pedra e um rio, metáforas condensadas de suas respectivas obras e impasses criativos. O texto extremamente sintético apenas faz alusão à história dos personagens: “No meio do caminho de Marco tinha inimigo e deserto. E tinha muita lonjura pelo caminho de Alberto”. As ilustrações de Teixeira são fundamentais para revelar os percursos de cada personagem, situando-os geografica e temporalmente.

Outra propriedade dos livros grandes é permitir ao artista a reprodução de figuras humanas numa escala semelhante a de um retrato.

Abrindo Caminho
(2003), Ana
Maria Machado e
Elisabeth Teixeira



Em vez de apresentar personagens que se perdem numa paisagem impessoal, *O que é uma criança?* (2008), de Beatrice Alemagna, produz retratos sangrados nas páginas de 18 x 24cm, que acompanham textos com definições da infância:

As crianças têm coisas pequenas como elas mesmas: uma cama pequena, pequenos livros coloridos, um guarda-chuva pequeno, uma cadeira pequena. Mas elas vivem num mundo muito grande; tão grande, que as cidades não existem, os ônibus se erguem no espaço e as escadas não têm fim (Alemagna, 2008).

Se por um lado, o texto diz que a criança é pequena diante do mundo, por outro, ela parece imensa na página. Em vez de ser comparada ao tamanho do adulto, a criança é sua própria medida na ilustração. O jogo entre texto e imagem nos lembra trechos de outras histórias em que as variações de tamanho traduzem os formidáveis problemas de adequação enfrentados pela criança, como *Alice no País das Maravilhas* (2009), de Lewis Carroll, em que a personagem troca de tamanho uma dúzia de vezes, e *Rosa Maria no Castelo Encantado* (2003), de Érico Veríssimo, em que uma criança de um ano enfrenta as dimensões imponentes de um castelo.

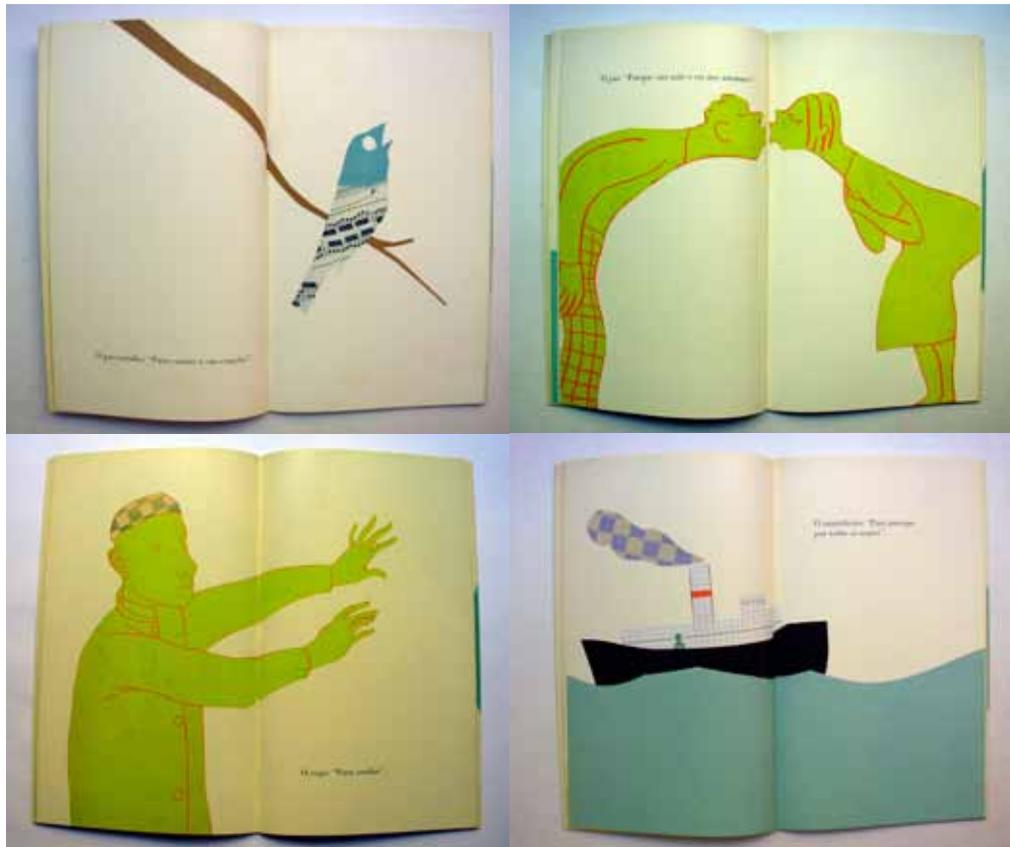
A Grande Questão (2006), de Wolf Erlbruch, um livro comprido e estreito, cujo formato é de 13 x 21,5cm, apresenta em cada uma de suas páginas duplas um personagem que se dirige ao leitor, por meio da palavra “você”. Embora o título faça referência à grande questão, esta não é formulada diretamente mas indicada logo na primeira página: “É para festejar o seu aniversário que você está aqui na Terra”, responde o irmão” (Erlbruch, 2006). Em seguida temos uma série de respostas de diferentes personagens – um gato, uma pedra, um marinheiro, um soldado, um boxeador, um cego e até a própria morte – que explicam porque estão aqui na Terra, revelando o quanto a experiência de estar vivo é de certa forma singular e intransferível. Lê-se nas entrelinhas a dificuldade de estabelecer seja um código de conduta extensível a todos e a qualquer coisa, seja um significado unívoco para a experiência.

Além das respostas que variam segundo cada personagem, há a menção à variação de significados de acordo com a passagem do tempo. Nada é fixo. Não há significados pré-definidos a serem apreendidos do livro. A última página é pautada e traz as palavras “Datas e Respostas” impressas no topo. Na página ao lado, o texto diz: “Quando você crescer, vai encontrar outras respostas para a grande questão”.

O que é uma
criança? (2008),
Beatrice
Alemagna



A Grande
Questão (2006),
Wolf Erlbruch



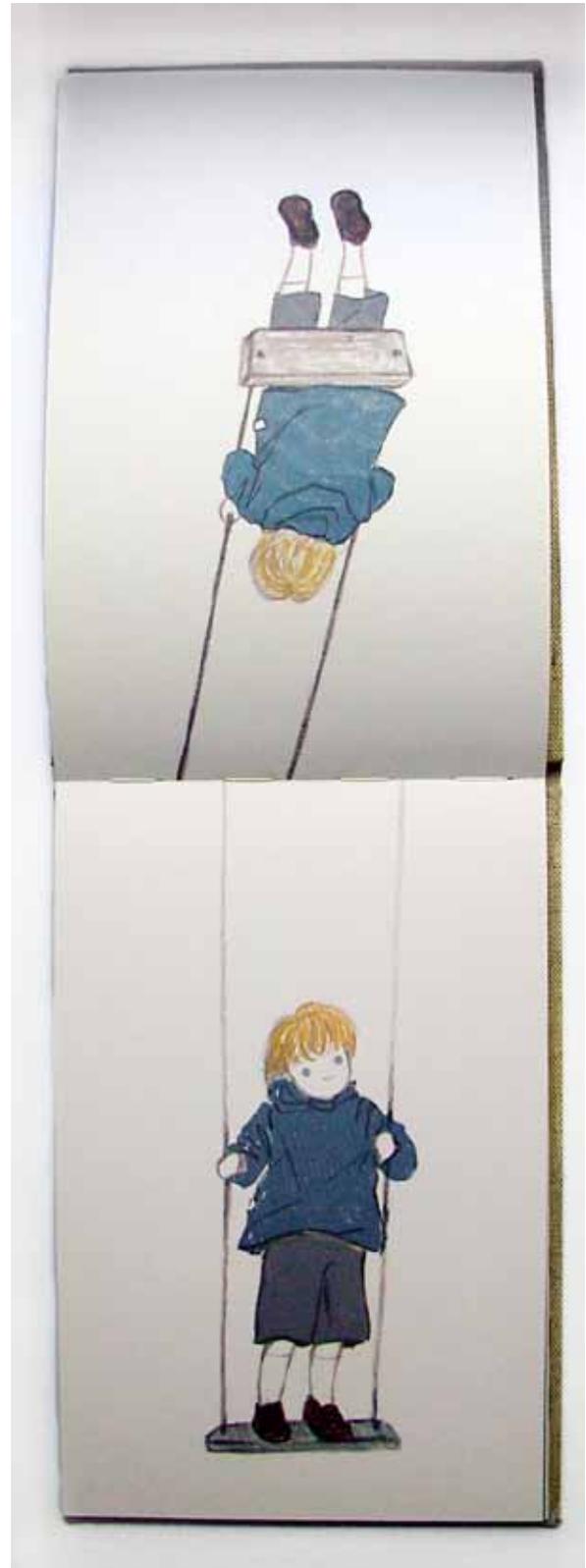
Embora o formato do livro quando fechado seja estreito, as ilustrações são compostas no quadrado formado pela página dupla. É impossível compreender o sentido da ilustração a partir da página isolada.

Mais do que apenas se relacionar com a narrativa, o formato do livro muitas vezes é determinante para estabelecer a dinâmica de leitura e a direção do ato de virar as páginas. A experiência de folhear livros como *Balanço* (2007), de Keiko Maeo, e *Ismália* (2006), de Alphonso de Guimaraens, com ilustrações de Odilon Moraes, é estreitamente relacionada ao suporte escolhido.

Balanço é um livro de 16,5 x 25cm que narra uma história para ser lida na vertical, de modo que as páginas são viradas de baixo para cima, como se a costura entre a página dupla fosse o eixo de um balanço. Trata-se de um texto conciso, semelhante ao de um poema. Podemos ler na página de cima: “A noite se aproxima”. Na página de baixo vemos a silhueta de alguns prédios e casas com as janelas coloridas, iluminadas. Com exceção dos prédios, ambas as páginas são tomadas de um azul claro, que poderia ser entendido como o amanhecer não fosse a presença das palavras. Na dupla seguinte, percebe-se que a cor azul intensificou-se levemente. O texto insiste: “Olhe as luzes, a noite cintila!”. Vemos outra paisagem urbana. Alguns prédios aparecem ao longe, menores e desfocados, pontilhados amarelos sugerem reflexos imprecisos de luz citadina. A luminosidade natural, instável, escoar vagarosa ou apressada pela fresta entre o dia e a noite – a velocidade dessa passagem é determinada pelo ritmo do leitor ao contemplar as páginas. Na terceira página dupla, temos a paisagem panorâmica de um parque, sem texto algum, onde há pessoas desfocadas na penumbra e luzes acesas – um momento de suspensão.

A página seguinte começa a dar sentido ao formato do livro. Um menino aparece em primeiro plano, sentando-se num balanço, no centro da página branca: “Ouça o suave assobio da brisa”, lê-se na página inferior. O menino começa a balançar “... como um pêndulo azul azul”. Seu casaco, também azul, simula a cor do céu. Uma série de páginas duplas vai revelando a brincadeira do menino, que ora aparece de cabeça pra cima, ora de cabeça pra baixo. O movimento de passar as páginas é a própria cadência, o vaivém do balanço: “Pra lá e pra cá... Pra lá e pra cá...”. O texto também nos remete a outros aspectos, externos ao menino, que acompanham a experiência de balançar: “As árvores se mexem de um lado para o outro...”. Os pássaros viram sombras, a brisa sopra, a cidade mergulha no céu que escurece escurece escurece, “... enquanto deixamos

Balanço (2007),
Keiko Maeo



Ismália (2006),
Alphonsus de
Guimaraens e
Odilon Moraes



pegadas no céu. Como um pêndulo azul azul...”(Maeo, 2007).

A progressão do tempo é concretizada pelo passar das páginas e pela mudança do tom de azul ao longo do livro. Numa das últimas páginas duplas, o céu, antes aceso, cede à escuridão, exceto pelas luzes mínimas, à distância. E o silêncio circunda a paisagem da cidade, assinalado pela ausência de texto na página.

Ismália (2006) é uma edição ilustrada do poema homônimo do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens. A capa, revestida com tecido cor de vinho, semelhante ao tom das aquarelas dentro do livro, e o título impresso na cor prata, transmite uma certa sobriedade. Logo na primeira página, entendemos que não será uma história qualquer: “Quando Ismália enlouqueceu, Pôs-se na torre a sonhar...”. A segunda página dupla mostra o porquê da opção pelo formato sanfona, que também deve ser lido na vertical: “Viu uma lua no céu, / Viu outra lua no mar (...)”. A encadernação recria o jogo de reflexos entre o que está no alto e o que está em baixo, mencionado ao longo do poema. O formato impõe uma direção à leitura, icônica do olhar da própria personagem encarapitada na torre: “Queria a lua do céu, / Queria a lua do mar” (Guimaraens, 2006).

As aquarelas de Odilon Moraes conferem à personagem uma fragilidade ao mesmo tempo macabra e luminosa. Não se pode ver com nitidez o seu rosto. Ismália é um sopro, etérea, lâmina de luar, uma aparição em seu vestido branco luminoso. Os olhos e a boca são abismos negros num corpo miúdo. Nas últimas páginas, a personagem se lança ao mar, parece que já era, antes do derradeiro salto, menos humana porque mais próxima da morte.³

1.1.2 Capa, guarda e folhas de rosto

Diferente do que muita gente imagina, a leitura de um livro ilustrado não começa na primeira página. A capa indica a atmosfera da história que o leitor está prestes a conhecer, além, é claro, de apresentar o título. Muitas vezes a capa, a guarda (que é a face interior da capa, que pode

³ *Ismália* é um livro que faz parte do catálogo infanto-juvenil da editora Cosac Naify. No entanto, a estética sóbria, a capa revestida de tecido, sem ilustração, a suntuosidade das aquarelas e os temas ali suscitados podem muito bem despertar o interesse dos adultos, mas o livro muitas vezes passa despercebido. É o caso de *A tabuada da bruxa* (2006), de Goethe, ilustrado por Wolf Erlbruch, que apresenta uma visualidade nada convencional e um poema bastante enigmático. Livros como esses muitas vezes ficam perdidos nas seções dos livros ditos infanto-juvenis, uma vez que nem todo adulto tem o hábito de passar por ali.

ser impressa com uma cor ou com alguma ilustração) e as folhas de rosto (que apresentam o título, o autor, ilustrador e a editora) oferecem indícios dos personagens ou podem até revelar antecipadamente algum objeto ou personagem fundamental na história.⁴

A capa estabelece a estrutura gráfico-editorial do livro. Todas as possibilidades são levadas em conta na criação do projeto da capa, pois se trata de uma espécie de porta de entrada para narrativa. Cartão ou capa dura? Laminado, fosco ou brilhante? Com ou sem orelha? Guarda impressa ou não? É vazada, como no caso de *O guarda-chuva do vovô* (2008), de Odilon Moraes, em que há uma janela recortada, e de *Psiquê* (2010), de Angela Lago, em que pequenos furos nos deixam entrever brilhos prateados? Que ilustração escolher para a capa? Como a tipografia do título se relaciona com aquela encontrada dentro do livro? Todos esses elementos são postos em relação para cativar o leitor.

Mamãe é grande como uma torre (2003), de Brigitte Schär e Jacky Gleich, tem a capa dura e uma ilustração da personagem principal, que ironicamente está sempre ausente do ponto de vista da narradora,



Mamãe é grande como uma torre (2003), Brigitte Schär e Jacky Gleich

⁴ Na Europa e nos EUA, é comum os livros ilustrados terem também uma sobrecapa, especialmente os de capa dura. Às vezes capa e sobrecapa têm composições gráficas diferentes, propondo um jogo lúdico. No Brasil a sobrecapa não é comum uma vez que encarece a publicação.

O guarda-chuva do vovô (2008),
Odilon Moraes



Psiquê (2010),
Angela Lago



uma criança. Na ilustração da capa, a mãe está curvada para caber dentro dos limites do formato do livro, revelando um aspecto sobre essa personagem que só será devidamente compreendido após a leitura do miolo. A imagem da mãe grande como uma torre, como indica o título, é uma representação gráfica de como sua ausência é sentida pela filha e pelo pai, que, ao contrário da mãe, parece sempre pequeno.

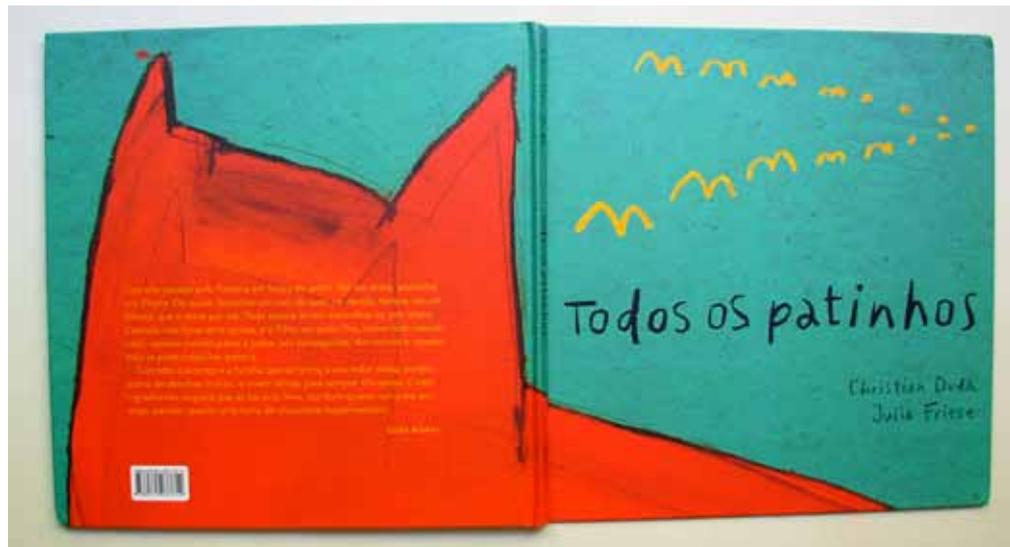
Elementos ou personagens da história são com frequência escolhidos para a capa e contracapa, mas de um modo que não revelem detalhes importantes sobre a narrativa. *Todos os patinhos* (2009), de Christian Duda e Julia Friese, traz na contracapa um dos personagens principais do livro que, a despeito do que sugere o título, é uma raposa. O fato de a raposa estar na contracapa de um modo praticamente irreconhecível pode ser lido como um indício de que sua participação na história será surpreendente.

Muitas vezes o mesmo desenho escolhido para a capa estende-se até a contracapa. Em *Amazonas, no coração encantado da floresta* (2007), a silhueta de um barco compõe uma paisagem noturna e misteriosa. Em *O que é uma criança?* (2010), de Beatrice Alemagna, a capa apresenta uma série de crianças, como se fossem pequenas fotografias, antecipando os retratos que tomam todo o espaço das páginas pares dentro do livro. *Contos para crianças impossíveis* (2007), de Jacques Prévert, e ilustrações de Fernando Vilela, apresenta na capa o mesmo jogo entre as cores amarela e preta encontrado dentro do livro impresso em duas cores. A tipografia do título na capa também é usada como ilustração, pois as palavras são dispostas de modo que formam as meias de um garoto.

Bili com limão verde na mão (2009), de Décio Pignatari e Daniel Bueno, se assemelha a um livro-objeto, pois apresenta uma capa que se desdobra em quatro partes. Quando fechada, a capa revela um desenho moderno geométrico e uma orelha/sobrecapa que envolve o livro. Para ler o título inteiro é preciso abrir essa sobrecapa. Uma vez desdobradas, as orelhas da capa e da contracapa, que isoladas apresentam desenhos geométricos, formam uma imagem única em que se lê em letras grandes o nome da personagem do livro: Bili.

Outros componentes também dão indícios da atmosfera que o leitor encontrará dentro do livro. A guarda é uma folha de papel resistente dobrada para formar duas páginas, uma das quais é colada à capa dura para juntá-la com o miolo do livro. Quando ilustrada, a guarda estabelece um jogo lúdico com o leitor, preparando-o para a

Todos os patinhos (2009),
Christian Duda e
Julia Friese



Amazonas, no
coração encan-
tado da floresta
(2007), Thiago de
Mello e Andrés
Sandoval



O que é uma
criança?,
Beatrice
Alemagna

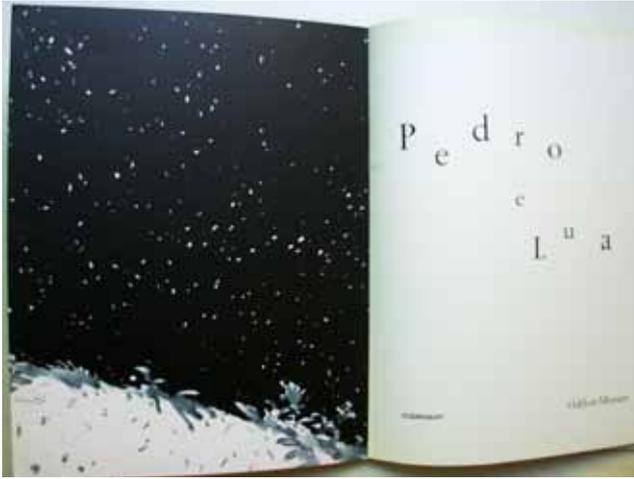


Contos para
crianças impos-
síveis (2007),
Jacques Prévert e
Fernando Vilela

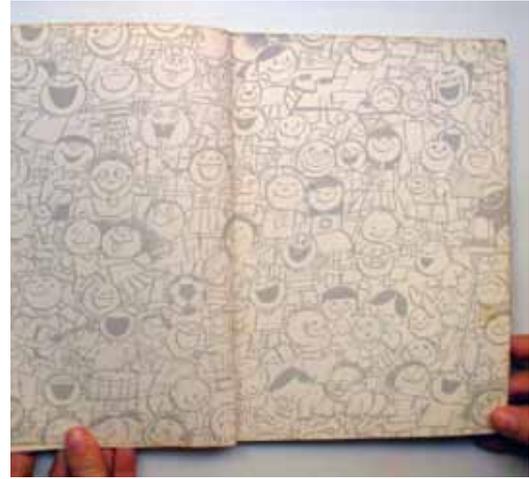


Bili com limão verde na mão (2009), Décio Pignatari e Daniel Bueno

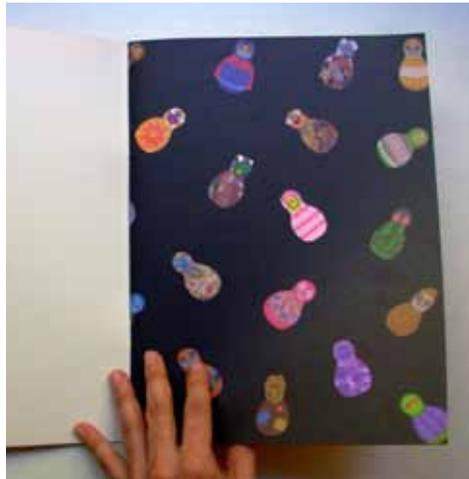




Pedro e Lua
(2004),
Odilon Moraes



O menino maluquinho
(1980), Ziraldo



João Teimoso
(2007), Luiz Raul
Machado
e Graça Lima



Acidente celeste
(2006), Jorge
Luján e Piet
Grobler



Onde vivem os monstros
(1963),
de Maurice
Sendak



Psiquê (2010),
Angela Lago

história que está por vir. Apesar da encadernação em capa flexível não precisar tecnicamente de uma folha de guarda, muitos livros simulam esse efeito.

No livro *Pedro e Lua*, de Odilon Moraes, a orelha desempenha a função da guarda. Às vezes, em vez da guarda, há uma dupla de páginas iniciais que fica entre a capa e as folhas de rosto. Essas páginas assemelham-se às cortinas de um espetáculo uma vez que oferecem um espaço de transição, em geral sem palavras, da capa para o miolo do livro. *Psiquê* estabelece uma atmosfera de encantamento que antecipa uma narrativa mitológica sobre Eros e Psiquê. De um lado, a cor prata nos incita a aproximar o rosto como se estivéssemos diante de um espelho que nos devolve uma imagem difusa, pouco definida. Do outro, a escuridão com pontos brancos mínimos nos transporta para uma dimensão cósmica. Só depois de virar essas duas primeiras páginas e as folhas de rosto que se seguem (uma das quais traz impressa a imagem imprecisa de uma árvore), chegamos à epígrafe que reafirma o sentimento inicial: “Esta história é de encantamento. Traz vida longa e boa sorte a todos que a escutam ou a leem” (Lago, 2010).

Em *Oh no, George!* (2002), de Chris Haughton, as páginas iniciais e finais do livro fazem menção à história de um modo indireto, revelando os móveis arrumados no início e revirados no fim, após a passagem do personagem principal que, apesar de querer “ser bonzinho”, acaba fazendo o que não deve na ausência do dono. Muitas vezes essas páginas oferecem comentários visuais sobre a narrativa por meio de imagens-síntese, como no caso do livro de Haughton.

Nas folhas de rosto conhecemos os nomes do autor e editor, além do título do livro. Com frequência há nessas páginas pequenos elementos



No alto: Viagens para lugares que eu nunca fui (2008), Arthur Nastrovski e Andrés Sandoval

Cabelos (2006), Jeffrey Fisher

Oh no, George! (2002), Chris Haughton



ilustrados que oferecem pistas a respeito da narrativa: um personagem, um objeto importante para a trama e assim por diante. A tipografia e as cores escolhidas, bem como a composição gráfica, revelam-nos muito a respeito não só da história mas também do estilo das ilustrações.

1.1.3 Papel e encadernação

O projeto gráfico também inclui a escolha do papel e a gramatura em função do efeito que se pretende provocar. Papéis brilhosos tendem a impor uma distância entre o leitor e a narrativa, como no caso de *Psiquê* (2010) ou de *Lampião e Lancelote* (2006), duas publicações que fazem uso das cores prata e dourada. Papéis com as superfícies porosas e opacas convidam ao toque e aproximam o leitor.

O tipo de encadernação determina como o livro vai ser apresentado e tem a ver com o tipo de capa. A encadernação de um livro de capa dura é diferente daquela de uma publicação cuja capa é de papel cartão, que permite um acabamento com grampo ou cola e costura. A encadernação com grampo é mais simples. Por outro lado, como o livro fica sem lombada, este tende a desaparecer na estante entre tantos outros.

Todas as decisões que concernem o projeto gráfico de um livro devem levar em consideração o tipo de narrativa em questão. É justamente o estilo empregado pelo ilustrador e escritor que aponta na direção de uma determinada atmosfera. A capa e os elementos de apresentação constituem partes importantes do livro em vez de adornos dispensáveis. O livro deve ser concebido como uma unidade em que o suporte é parte fundamental da fabricação de sentido.

1.2 Aspectos da ilustração tomada isoladamente

As ilustrações num livro ilustrado estão vinculadas ao formato códice, isto é, dispostas em páginas encadeadas e em geral apresentadas em relação com o texto. Mesmo nos ditos livros-imagem, em que não há texto, as imagens guardam uma relação com a narrativa. Portanto, nos livros ilustrados, a apreciação da imagem implica não só a apreensão da relação entre esta e o texto, como entre esta e o suporte. Como aponta Rui de Oliveira: “Sem pretender ser determinista, temos de aceitar que a ilustração se justifica como linguagem própria quando

expressa uma narrativa. Uma viagem temporal” (2008, p. 78). A ilustração é uma arte que se aproxima e se afasta da pintura, nutrindo-se de referências estéticas provenientes desses campos e ao mesmo tempo propondo formas as mais variadas de entender a imagem no diálogo com o texto: “A origem de nossas imagens são as palavras e a literatura” (Oliveira, 2008, p. 83).

Mas justamente porque o livro constitui um conjunto arquitetônico de espaços que se sucedem, temos que visitar cada dupla de páginas para fazer a narrativa avançar, o que torna possível identificar os elementos constitutivos da linguagem visual de cada imagem isoladamente. Embora possamos apontar alguns princípios que regem a composição da imagem na página, estes servem apenas como parâmetros gerais. Cabe lembrar que a ilustração é criada a partir de um diálogo com o texto e que este portanto é capaz de ressignificar a própria imagem no jogo constituído pela leitura. Por isso os elementos apontados em seguida servem apenas de esquema geral. Rui de Oliveira afirma ser possível

encontrar uma lógica na imagem, mesmo que parcial, apesar de sabermos que os amplos significados metafóricos da ilustração não podem estar circunscritos, ou encerrados, em nenhum esquema, em nenhuma receita de leitura (2008, p. 101).

1.2.1 Cor

Uma avalanche de cores perde a força.
A cor só atinge sua plena expressão quando
é organizada, quando corresponde à
intensidade emotiva do artista.

Henri Matisse

O uso da cor é fundamental num livro ilustrado. O esquema de cores proposto pelo ilustrador é um dos meios privilegiados de transmissão não verbal de significados. Nossa reação emotiva aos diferentes tons é em grande parte relacionada aos contextos culturais dos quais parti-

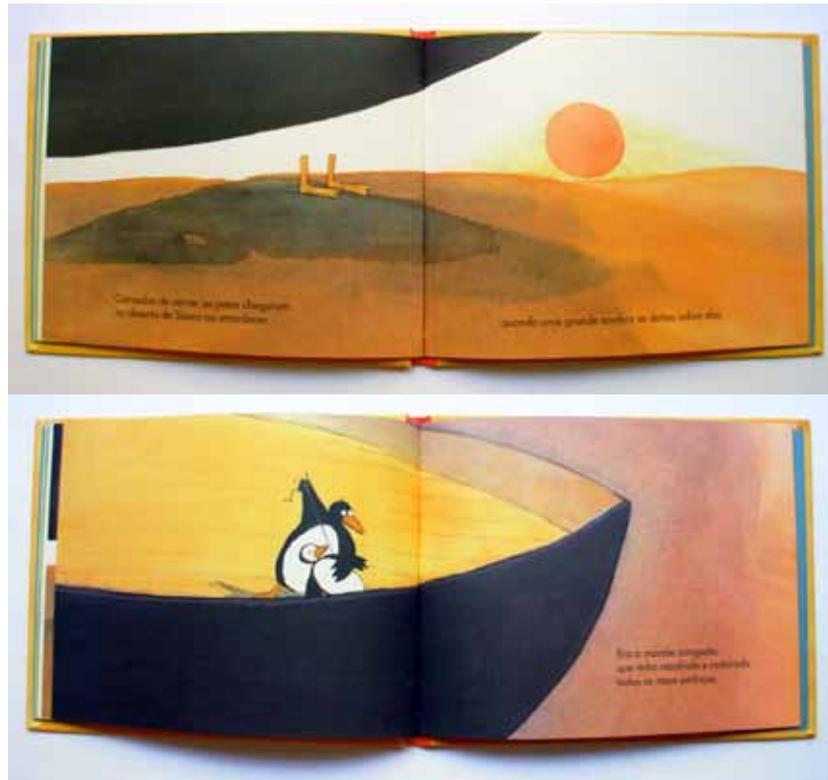
cipamos. Cores similares podem suscitar sentimentos e reações muito diversos. Por isso são elementos expressivos fundamentais para produzir o efeito estético que se pretende obter das ilustrações e sua relação com a narrativa. “As escolhas da maioria dos artistas (...) são baseadas não em uma representação naturalista dos objetos, mas nos efeitos emocionais que as cores geram” (Sipe, 2001b, p. 6).

No livro *Mamãe zangada* (2008), Jutta Bauer utiliza a cor para nos oferecer uma tradução visual dos sentimentos do personagem. As primeiras duas páginas têm o fundo branco, onde se destaca a cena da bronca. Após o “despedaçamento” do pinguim, as paisagens onde cada parte do corpo vai parar são azuladas (universo despovoado), esverdeadas (selva profunda) e brancas (fria neve). A cor laranja aparece apenas no fim da narrativa, quando acontece a reconciliação entre mãe e filho. As patas do pinguim “chegam no deserto do Saara ao entardecer, quando uma grande sombra se deitou sobre elas. Era a mamãe zangada que tinha recolhido e costurado todos os meus pedaços” (Bauer, 2008). Após um afago e um pedido de desculpas da mãe, que encontram tradução visual não apenas no traço mas também nas cores calorosas do poente, os dois navegam em direção ao sol.

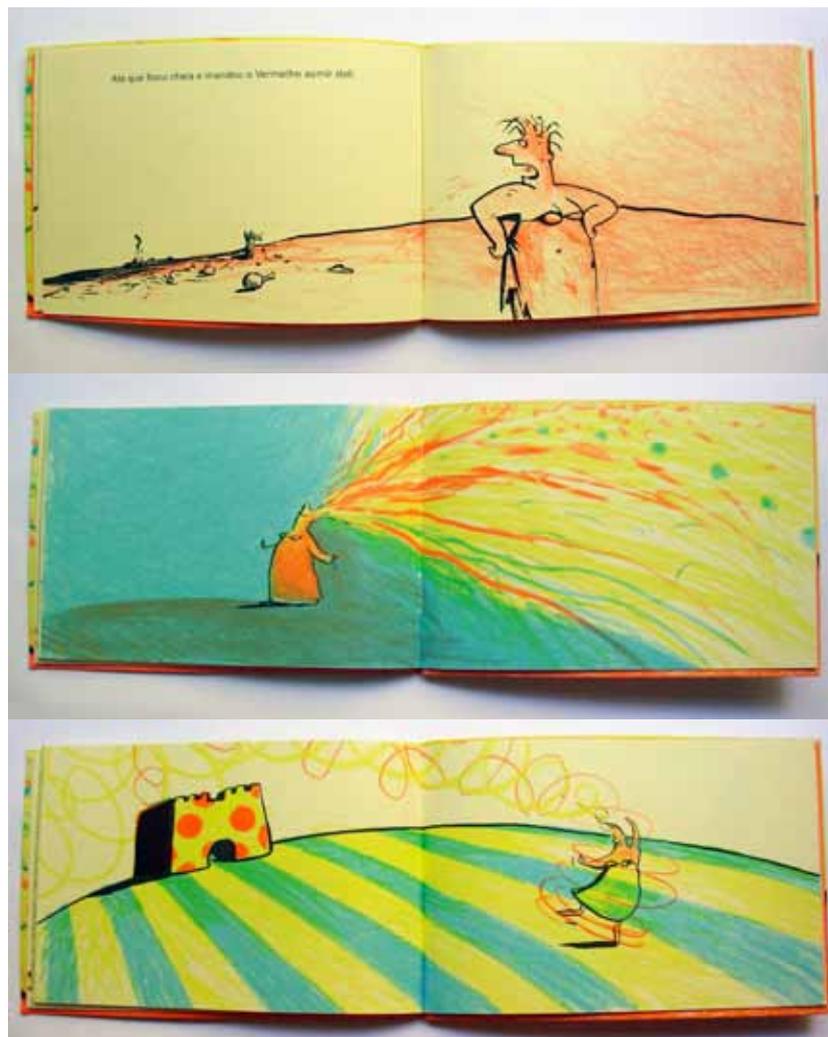
Em um primeiro momento há apenas mãe e filho sobre a página branca. Após as páginas em que a mãe briga com o filho, surge uma sucessão de paisagens. Estas são imagens do corpo-sentimento fragmentado, que busca em vão se recompor. Nas últimas páginas do livro, as cores laranja e preto, que compõem os corpos dos pinguins, formam também um enorme barco cujo contorno se confunde com o corpo da mãe. É como se o espaço de fora (barco) replicasse em outra escala as formas do afago entre mãe e filho.

Em *Mamãe zangada* o esquema de cor é fundamental para transmitir a reação emocional do pinguim à bronca da mãe, mas as cores em si não são personagens do livro como acontece em outro livro da mesma autora e ilustradora, *A rainha das cores* (2003). No livro de Bauer, uma rainha autoritária convoca o azul, o vermelho e o amarelo para satisfazerem seus caprichos. Cada cor transmite um determinado sentimento: “O azul era suave e gentil. Cumprimentou Coralina amigavelmente e tingiu o céu”, “o vermelho chegou com tanta força que quase a derrubou” e o amarelo era “quente e claro” (Bauer, 2003). As cores começam a brigar entre si de modo que o reino fica coberto de cinza. Coralina esbraveja, ordenando que a cor cinza vá embora, mas esta insiste, fica. A rainha só consegue dissolver o horizonte

Mamãe zangada
(2008), Jutta
Bauer



A rainha das
cores (2003),
Jutta Bauer



monocromático quando, exausta, começa a chorar de mansinho.

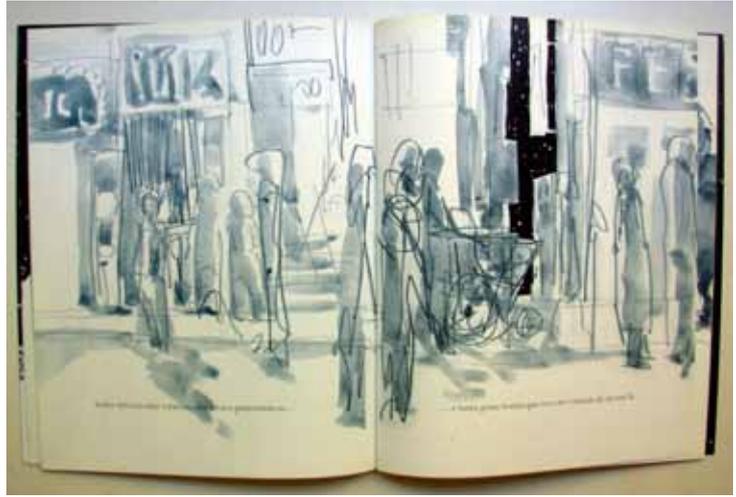
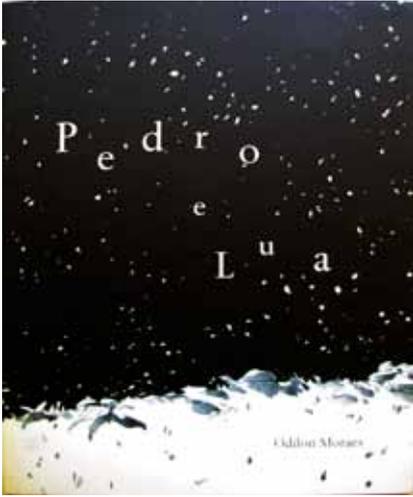
As lágrimas aos poucos lavam a paisagem cinzenta. O desfecho da narrativa se dá, contraditoriamente, sem palavras, quando a rainha dança em meio a uma série psicodélica de tons. Nesse caso, as cores têm proeminência como personagens, lembrando *Flicts* (1969), primeiro livro ilustrado de Ziraldo, feito a partir de formas geométricas coloridas, pioneiro em trazer uma linguagem sintética para a produção destinada às crianças no Brasil.

Em alguns livros há uma economia estratégica no uso das cores ou mesmo a ausência de certos tons.

A ilustração em preto-e-branco possui um leque de significados – até mesmo de ancestralidade na história da ilustração – tão importante quanto a ilustração em cores. Talvez até pelo grafismo e contragrafismo, ou seja, o preto e branco do papel que o ilustrador tem diante de si, sua aparente exiguidade de recursos apresenta uma dificuldade de resolução muito mais complexa do que quando o artista dispõe da possibilidade da cor (Oliveira, 2008, p. 51).

Pedro e Lua (2004), de Odilon Moraes, é um livro em preto e branco que narra a história de um menino e a morte de sua tartaruga. Moraes mostrou os esboços iniciais ao editor, que já considerou o livro pronto. O contraste entre o preto e o branco e os elementos que aparecem nos meios tons cinzentos criam uma atmosfera em que tudo parece banhado na luminosidade da lua, que também é o nome com o qual Pedro batiza sua tartaruga: “Uma noite, Pedro levava um punhado de pedras, quando uma pedra muito bonita cruzou o seu caminho. Pedro logo descobriu que era uma tartaruga, mas como seu casco parecia uma grande lua esverdeada, ele a chamou – Lua” (Moraes, 2004). O tom cinzento do livro transmite a melancolia implicada na perda do bicho de estimação. *Pedro e Lua* é uma história sobre a passagem do tempo e sobre o luto, embora em nenhum momento estes temas sejam de fato mencionados. A distância entre a lua e a Terra, a distância entre Pedro e a tartaruga que se foi, são traduzidas visualmente pelos tons branco, preto e cinza, que por sua vez transmitem os sentimentos de angústia implicados nas despedidas.

Psiquê, de Angela Lago (2010), é outro livro em que o preto, o marrom e outros tons escuros preponderam. Para recontar essa história mitológica de amor, a autora e ilustradora faz uso das sombras, dos reflexos, dos indícios da passagem de Eros, que não pode, nem deve, ser



Pedro e Lua
(2004), Odilon
Moraes



Psiquê (2010),
Angela Lago



visto por Psiquê. Nenhum dos personagens aparece com nitidez nas ilustrações, pois a beleza inexprimível de Psiquê e a interdição desta em relação ao rosto de Eros impedem que ambos sejam representados por meio da imagem:

Ao se ver uma ilustração, a cor não deve ser analisada a partir de seu próprio significado isolado. Ela em si mesma não sustenta qualquer critério de análise. Somente quando se relaciona com a luz, com a sombra, com o momento psicológico dos personagens ou com o atmosférico da cena representada, ela realmente alcança sua plenitude expressiva. Logo, a cor deve ser analisada a partir de sua relação com as outras cores (Oliveira, 2008, p. 51).

A narrativa começa com a capa do livro que, assim como a de *Pedro e Lua*, revela o céu estrelado. É com o olhar voltado para o infinito que o leitor inicia ambas as histórias cujos eixos giram em torno de experiências da ordem do inefável: a morte e o amor. “O amor e a morte estão no limiar de, como dizem os astrônomos, dois horizontes opacos. Dois grandes vazios. Dois precipícios” (Pina, 2013). Um texto publicado no fim do livro menciona a relação entre o desejo da autora de narrar histórias e sua lembrança do céu noturno de quando criança: “Parece-me que tudo o que eu escrever ou desenhar se remeterá sempre, de alguma maneira, a esta experiência, vi um céu cheio de estrelas” (Lago, 2010).

Psiquê é tão bela que a ilustradora preferiu deixar o leitor imaginá-la. As primeiras páginas do livro revelam a silhueta da princesa à beira de um abismo, vagando enquanto aguarda o destino antecipado pelo oráculo de casar-se com uma “fera que voa, queima e fere”. Toda noite ela é visitada por Eros, que só chega quando está escuro e vai embora antes do amanhecer. As portas douradas do palácio, entreabertas, replicam-se formando uma imagem caleidoscópica e etérea, que lembra os padrões das asas da borboleta, um inseto ligado a esse mito.

As paisagens contidas no livro estão sempre imersas na penumbra, com alguns focos de luz. O leitor passeia por essas formas mal definidas, possivelmente enxergando monstros e perigos imaginados. Angela Lago traduz em cor uma sensação de queda iminente, desenhando lugares onde o chão e os elementos ao redor de Psiquê não são facilmente discerníveis. As últimas páginas contrastam com o restante do livro como o dia se opõe à noite. A luz solar traduz uma ideia de acalanto, embora Eros e Psiquê ainda apareçam como silhuetas sem muita definição.

1.2.2 Estilo

O estilo de um livro ilustrado depende das preferências e da formação do artista, mas também do repertório de imagens cujo reconhecimento e leitura são possibilitados pelo regime (ou regimes) de visualidade de uma determinada época. O regime contemporâneo de visualidade, em que proliferam as novas tecnologias, inclui formas híbridas de narrativa que apresentam combinações as mais variadas de imagem e texto:

(...) não podemos tratar a imagem como ilustração da palavra nem o texto como explicação da imagem. O conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral (Schollhammer, 2001, p. 33).

Embora esteja inscrito no códice, um formato que remonta ao século I da era cristã, o livro ilustrado contemporâneo é uma forma de narrar que se insere no regime de representação da alta modernidade por ser constituído justamente por essa interdependência entre texto e imagem.

Uma vez que texto e imagem são imbricados, é necessário que o estilo visual do ilustrador esteja afinado com o texto. O estilo, por sua vez, se relaciona diretamente com a técnica empregada pelo ilustrador, embora nem sempre seja possível discerni-la, uma vez que muitos ilustradores atualmente trabalham com técnicas mistas. Sara Fanelli, Andrés Sandoval e Beatrice Alemagna utilizam uma combinação de técnicas, como a colagem, tinta (óleo, guache, aquarela) e lápis.

As ilustrações feitas por Daniel Bueno para o livro *Bili com limão verde na mão* (2009), de Décio Pignatari, traduzem os princípios de composição propostos pelos poetas concretistas para os quais “a colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas” era fundamental (Pignatari, 2012). Texto e ilustração encontram-se amalgamados nas páginas para criar uma totalidade “verbivocovisual”, o que é possível em função de uma estreita harmonia com o projeto gráfico. Os elementos tipográficos evocam desenhos e os desenhos formam letras, como na página em que a ilustração sugere uma perna e ao mesmo tempo a letra L. Bueno nos oferece uma releitura dessa “totalidade verbivocovisual”, propondo um jogo em que os elementos gráficos são como brinquedos. Os desenhos são feitos a partir da junção de alguns elementos geométricos fundamentais, tais como o círculo e o triângulo, que se equilibram e se desequilibram na página, traçando o percurso instável

Bili com limão
verde na mão
(2009), Décio
Pignatari e
Daniel Bueno



de Bili. O caminho da personagem até o sítio do avô, numa tarde em que ela constata “por tudo aquilo que eu sei e que eu não sei, com quase treze anos, a minha vida não está legal”, é transformado em uma experiência plástico-sonora.

No caso de *Lampião & Lancelote*, temos também uma adequação entre o texto e o estilo que intensifica o efeito estético do livro. As gravuras feitas com carimbos por Fernando Vilela assemelham-se tanto à xilogravura popular do nordeste como às iluminuras encontradas nos livros da Idade Média. O ilustrador foi buscar referência para as roupas de Lampião nos cordéis e nos registros fotográficos e cinematográficos do cangaço, como o longa-metragem *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha.

O estilo visual do livro dialoga com o texto em verso, que por sua vez se relaciona com os registros literários do nordeste brasileiro e os romances de cavalaria espanhóis. Vilela ainda aguça a relação das imagens com os personagens ao atrelar a cor prateada à Lancelote e o tom cobre à Lampião, por lembrar o couro das bolsas, chapéus e sandálias do herói.

O que importa em relação ao estilo é que este se mostre afinado com a narrativa. É preciso que o traço, a técnica e o esquema de cores estejam condizentes com o assunto ou tema do livro ilustrado, ressaltando o significado do texto. As possibilidades de criação para cada livro ilustrado são imensas uma vez que novas ilustrações podem reconfigurar o sentido da narrativa. Rui de Oliveira aponta que em vez de buscar reproduzir o que está no texto, o ilustrador deve criar uma interpretação própria do mesmo. E aquilo que ele cria decorre de uma apreensão dos significados que existem entre as palavras:

(...) a arte de ilustrar se localiza mais na sombra do que nos aspectos simbólicos da palavra. O olhar pergunta mais para o que está na escuridão do que para o que está nos significados dos objetos representados à luz. A ilustração não se origina diretamente do texto, mas de sua aura (Oliveira, 2008, p. 32).

A questão é delicada pois pressupõe um trabalho de leitura do texto por parte do ilustrador que contemple o que está nas entrelinhas. O ilustrador desenha imaginando dar forma àquilo que nem sempre está dito. Trata-se de uma tarefa criadora, que pressupõe uma capacidade de apresentar imagens que de alguma forma não sejam meros espelhos do texto, até porque muitas vezes o texto pode ser compreendido sem a imagem: “(...) a ilustração – sendo arte – não

pode ser subordinada exclusivamente ao texto literário, à relação texto-imagem” (Oliveira, 2008, p. 101).

Embora a especificidade do ilustrador de livros seja criar uma visualidade que esteja em diálogo com a palavra, seu trabalho está inserido dentro de um contexto de referências visuais e estéticas específicas provenientes não só do seu tempo como também da sua trajetória. As preferências estéticas dos ilustradores acabam influenciando os seus estilos. Rui de Oliveira, por exemplo, transpõe para muitos trabalhos os princípios do pré-rafaelismo e da pintura medieval. Embora Oliveira seja defensor do ponto de vista de que o ilustrador deve dominar as técnicas clássicas de desenho para realizar um trabalho de qualidade, ele também ressalta que “o desenho tem como função tornar perceptíveis os objetos, e não dar formas acabadas a eles” (Oliveira, 2008, p. 118). Existe sempre a tensão entre o que o texto sugere e a tradução visual realizada pelo ilustrador.

Há muitos tipos de relações possíveis entre o texto e a ilustração. No caso dos contos de fada, e outras narrativas como *Alice no País das Maravilhas*, que ao longo do tempo foram ilustrados pelos mais diversos artistas, o texto se sustenta por si só. Nesses casos, o estilo da ilustração é capaz de reconfigurar o significado do texto, traduzindo aquilo que o ilustrador foi capaz de deduzir das entrelinhas: “Justamente pelo poder cristalizador da imagem, o ilustrador deve ser o mais aberto possível em seu trabalho” (Oliveira, 2008, p. 50). A polissemia das ima-

Alice no País das Maravilhas (2009), Lewis Carroll e Luiz Zerbini



gens é fundamental para não reduzir o texto a um significado unívoco: “Penso que o ato de criação de imagens se origina não diretamente na palavra, mas no entre palavras” (*idem*, p. 149).

A percepção do que é apenas indicado ou sugerido pelas palavras depende da sensibilidade do ilustrador e do tipo de atmosfera que este pretende criar com as ilustrações. Podemos tomar o conto popular *Chapeuzinho Vermelho* como exemplo de como a ilustração pode reconfigurar o texto. No caso de narrativas como essa, cuja transmissão dependeu da tradição oral, a escolha das palavras por quem pretende recontá-la e das ilustrações é responsável pela criação de uma determinada atmosfera.

Ao longo dos séculos XIX e XX, alguns detalhes da história *Chapeuzinho Vermelho* foram progressivamente amenizados (ou omitidos) por serem considerados inadequados para o público infantil. Muitas versões modernas do conto excluem a parte narrada por Charles Perrault em que Chapeuzinho Vermelho se deita na cama com o lobo e é devorada por ele. Mas, independente dos detalhes da narrativa, os diferentes tipos de estilos de ilustração atribuem ao texto sentidos muito singulares. As imagens de Gustave Doré (1867) revelam um lobo assustadoramente realista. Beni Montresor (1991) (a partir do texto de Perrault) e Rui de Oliveira, no livro-imagem *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* (Sandroni; Schwarz, 2002), oferecem versões que dialogam com as imagens de Doré.

Oliveira nos apresenta imagens em preto e branco de um lobo antropomórfico e ao mesmo tempo mitológico. As pernas poderiam pertencer a um homem forte enquanto o torso musculoso nos lembra o minotauro. Além disso, a folhagem da floresta assemelha-se à vegetação encontrada na mata atlântica, o que ancora a narrativa em terras tropicais.

A versão de Montresor, além de ser, segundo o ilustrador, uma homenagem ao trabalho de Gustave Doré, apresenta um elegante lobo vestido de terno branco e chapéu. Chapeuzinho claramente vive em uma cidade vitoriana, fato atestado pelo estilo arquitetônico das construções em uma das páginas duplas no início do livro. A ilustração do lobo literalmente devorando a menina, no entanto, desmente a aparente civilidade da fera. A narrativa chega ao fim com uma série de três páginas sem texto em que Chapeuzinho flutua dentro da barriga do lobo como se fosse um bebê em gestação. A silhueta de um caçador na última página apenas sugere a possibilidade de um resgate, coisa

Chapeuzinho
Vermelho (1867),
Gustave Doré



Chapeuzinho
Vermelho e
outros contos por
imagem (2002),
Luciana Sandroni
e Rui de Oliveira



Chapeuzinho
Vermelho (1991),
Beni Montresor



Chapeuzinho Vermelho (1875), Walter Crane

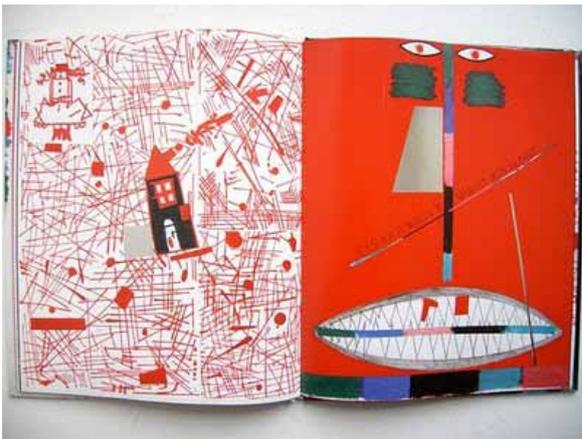
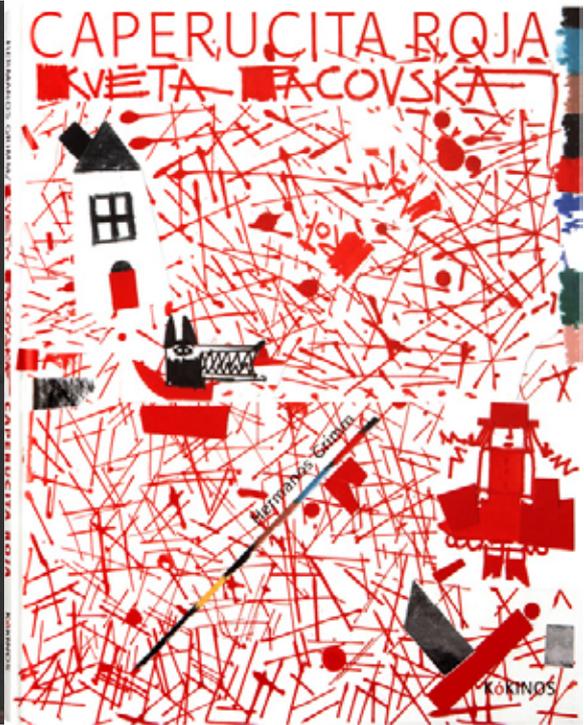


que não acontece antes do livro terminar.

Walter Crane, um dos pioneiros na concepção do livro ilustrado como uma arquitetura em que a relação entre a ilustração, o texto e o design são fundamentais, também desenhou uma versão de *Chapeuzinho Vermelho* (1875) com as cores vibrantes que ele julgava adequadas às crianças. O seu lobo se parece com o de Gustave Doré, um animal que anda sobre quatro patas, devora a avó de Chapeuzinho e depois é morto por um caçador, como acontece em muitas versões modernas do conto.

As versões de *Chapeuzinho Vermelho* inspiradas nos movimentos modernos de pintura são muito diferentes dessas obras que apresentam cenários (Montresor foi afinal um cenógrafo notório) onde se desenrola a ação. Kveta Pacovská, por exemplo, apresenta um estilo gráfico que nos remete ao trabalho dos pintores Joan Miró, Henri Matisse e Paul Klee. A ilustradora trabalha a partir da versão dos irmãos Grimm (2008) e o seu uso das cores e das formas geométricas contrasta com a economia cromática e o estilo mais clássico de Doré e Oliveira. Tanto o lobo quanto Chapeuzinho são personagens desenhados a partir de quadrados. Pacovská utiliza o espaço da página em branco e nos oferece uma floresta feita a partir de pequenos riscos vermelhos. Todos os elementos ocupam o mesmo plano na página, desarticulando a noção clássica de perspectiva. O lobo é construído a partir de traços minimalistas: dois olhos, um traço colorido na vertical e os dentes ressaltados. As formas geométricas que não replicam o real acabam por convocar o leitor a participar da fabricação de sentido de um modo lúdico.

Os livros de Pacovská apresentam linguagens gráficas mais sintéticas, afastando-se dos modelos clássicos representacionais, segundo os quais a ilustração se apresenta como cópia das figuras no mundo:



Chapeuzinho
Vermelho (2008),
Kvetta Pacovská

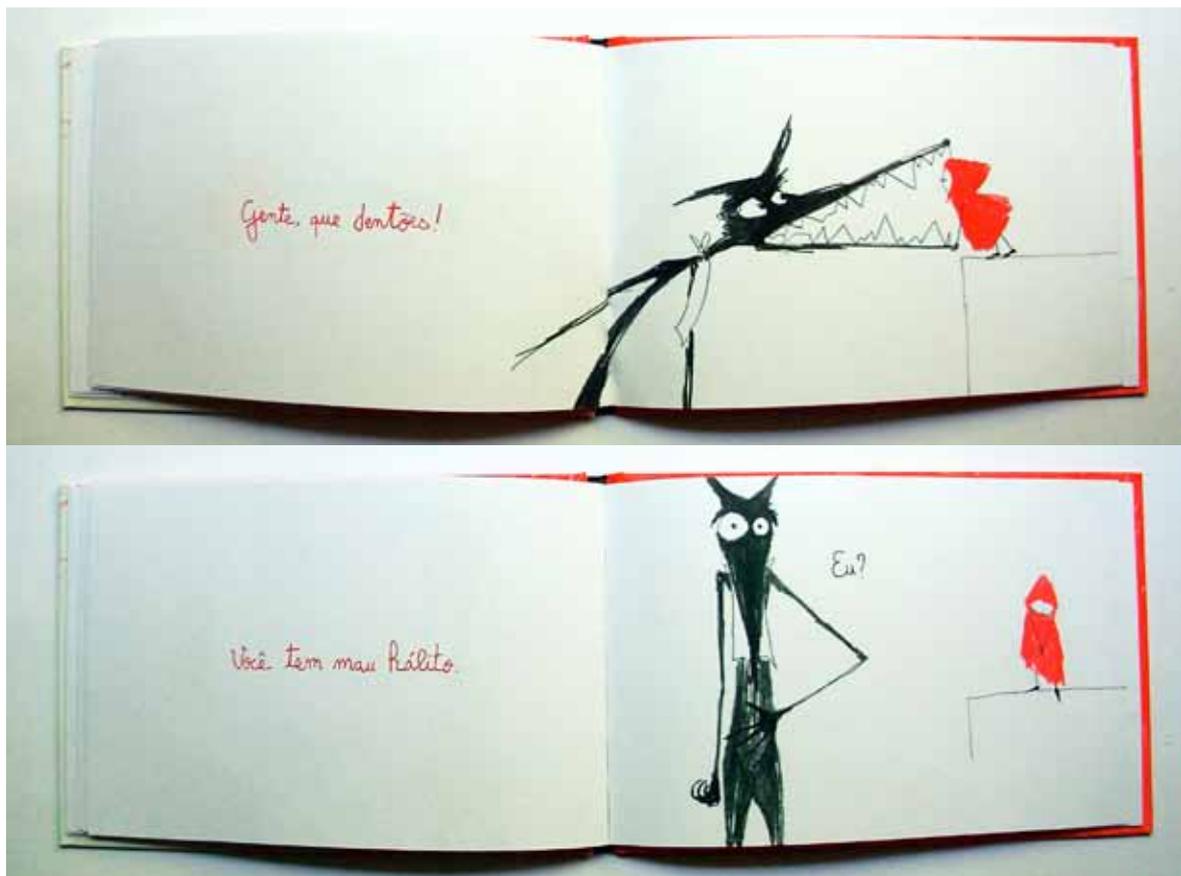
A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica conduz facilmente, e com toda razão, para a abstração. O modo esquemático e fabuloso do caráter imaginário se oferece e ao mesmo tempo é expresso com grande precisão. Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto maior a ênfase sobre os elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriado será o aparato para a apresentação realista das coisas visíveis (Klee, 2001, p. 43).

Essa redução a formas elementares relaciona-se com um processo mais amplo, decorrente das transformações no campo da arte no começo do século XX, em que o construtivismo é um dos reflexos mais radicais. Trata-se de um estilo em que as formas geram efeitos e aludem às coisas do mundo em vez de representá-las. Essa ênfase na forma, na incompletude da imagem, que não se apresenta na página como uma paisagem descritiva mas como fragmentos indiciais (no sentido empregado por Pierce ao falar de índice) é também uma característica do trabalho de designers que criaram livros ilustrados com linguagens gráficas apuradas e sintéticas, como Bruno Munari (2007), Paul Rand (2007), Leo Lionni (2005) e, mais recentemente, Katsumi Komagata (1997).

Warja Lavater radicaliza a ideia de criar imagens não representacionais ao compor narrativas constituídas por um jogo de ícones, em que cada personagem ou cenário é representado por uma forma geométrica. Na sua versão sem texto de *Chapeuzinho Vermelho* (1965), em formato sanfona, o lobo é um círculo preto, o caçador um círculo marrom, a floresta círculos verdes e a Chapeuzinho, evidentemente, o único círculo vermelho.

Independente do estilo utilizado pelo ilustrador ao recontar a história de Chapeuzinho Vermelho, o que importa é que a narrativa seja de algum modo reconhecível, mesmo que por meio de recursos como o da ironia, que provocam estranhamento. Aliás, é o fato de ser uma história muito conhecida que possibilita ao ilustrador fazer um contraponto às vezes cômico ou irônico às versões tradicionais. É o caso de *Uma Chapeuzinho Vermelho* (2008), de Marjolaine Leray, em que Chapeuzinho surpreende o lobo bem como o leitor. Primeiro, assim como em muitos livros mais recentes, em que há uma economia formal na linguagem, Leray trabalha com a síntese gráfica. Ao longo do livro, vê-se apenas o lobo e Chapeuzinho, dispostos sempre, com exceção da primeira dupla, na página par de cada dupla. O texto aparece na página ímpar, com uma tipografia que parece ter sido manuscrita e assemelha-se à grafia

Chapeuzinho Vermelho (1965),
Warja Lavater



Uma
Chapeuzinho
Vermelho (2008),
Marjolaine Leray

de uma criança. As falas de Chapeuzinho são sinalizadas com uma tipografia vermelha. Quando o lobo se manifesta, temos letras em preto.

Além do lobo e de Chapeuzinho, não há nenhum outro elemento “em cena” exceto duas linhas pretas que sugerem a quina de uma mesa. Como os cenários em geral vinculados à narrativa – casa da mãe, floresta, casa da avó, caçador e assim por diante – estão ausentes, toda a emoção da história é provocada pelo traço preciso que caracteriza os personagens. O lobo, que parece ter sido feito de grafite, é esguio, tem as patas longas (mesmo as dianteiras que parecem mãos) e olhos extremamente expressivos. Chapeuzinho, por sua vez, é miúda, praticamente um capuz ambulante, com pernas feitas com um risco finíssimo, que lembram aquelas de um pássaro.

A narrativa apresenta um recorte da história, ou seja, condensa toda a ação em apenas um encontro do lobo com Chapeuzinho, sem a presença da avó. Começamos com o lobo pegando Chapeuzinho pelos ombros e levando-a no colo até uma mesa. Começa então uma série de ameaças enfáticas por parte do lobo que pretende comer “Um pedaço de carne bem vermelha e sangrenta!”. Chapeuzinho reage à situação fazendo comentários aparentemente casuais a julgar por sua postura corporal e gestual: “Ulalá! Que orelhas enormes você têm!”, “E tem uns olhos bem grandes, sabia?” ou “Gente, que dentes!”. A conversa mole de Chapeuzinho posterga o momento em que ela será devorada e desestabiliza o lobo em suas tentativas de assustá-la. Ela apresenta seu último recurso, diz que ele não poderá comê-la porque tem mau hálito. Meio constrangido, o lobo aceita uma bala, sem se dar conta de que se trata de um doce fatal. “Tolinho”, resume Chapeuzinho na última página dupla.

Outra releitura contemporânea da história narrada por Perrault é *Akazukin* (2008), de Yukari Miyagi. Trata-se de um livro de imagem com pouquíssimo texto (em forma de breves diálogos). *Akazukin* aproxima-se do livro de Marjolaine Leray na medida em que apresenta um traço cujo estilo à primeira vista lembra aquele dos desenhos infantis. Mas as imagens parecem feitas por crianças só à primeira vista, pois o rigor da ilustradora na composição confere uma força singular às páginas. Não há consenso entre os ilustradores em relação ao que consideram uma ilustração de qualidade. O ilustrador Rui de Oliveira ressalta que o artista precisa conhecer as técnicas clássicas de desenho:

Pela própria característica de sua profissão – interpretar textos diversos –, o ilustrador tem que dominar corretamente a figura humana, ter noções

seguras de anatomia, dominar a representação do espaço, da perspectiva, da luz, das sombras etc (2008, p. 39-40).

O livro de Miyagi contradiz a posição de Oliveira uma vez que a autora e ilustradora faz uso de recursos na composição que não incluem a representação clássica da figura humana, mas nem por isso geram um resultado menos impactante. Nelson Cruz, por sua vez, afirma que “para um livro nascer, não se necessita da técnica apurada de ilustradores experientes, e sim de uma boa história e fluência para contá-la” (Cruz *apud* Oliveira, 2008, p. 189). Podemos entender por “fluência” a capacidade do ilustrador de engajar o leitor por meio de uma coerência estética (mesmo que tal coerência seja uma linguagem visual aparentemente incoerente!), que não se reflete exclusivamente na ilustração virtuosa segundo parâmetros clássicos do desenho, e é muitas vezes inspirada na arte moderna que rompe com o imperativo da representação e da perspectiva.

Miyagi reconta Chapeuzinho por meio de uma técnica pouco comum nos livros ilustrados, desenho com canetinhas hidrocor (geralmente usadas por crianças). A paleta de cores das ilustrações é aquela que se pressupõe existir em um conjunto de canetas – cor de rosa, azul piscina, azul marinho, verde claro e escuro e assim por diante – e as cores não se misturam como fariam se a ilustradora empregasse aquarela ou qualquer outra tinta. O traço característico da caneta hidrocor, falhado, é usado para criar diferentes texturas na imagem. O lobo, por exemplo, aparece bem esmaecido em uma das ilustrações, como acontece com os desenhos feitos com pilots velhos, praticamente sem tinta.

A história começa antes mesmo da folha de rosto, com uma espécie de guarda em que o título *Akazukin* aparece múltiplas vezes dentro de um desenho que sugere uma boca grande com dentes. Em seguida, temos um prólogo, que também funciona como uma espécie de guarda solta, em que o lobo caminha em meio à floresta. A folha de rosto na dupla de páginas em seguida apresenta o título mais uma vez em letras garrafais manuscritas. Há elementos da história dispostos em torno do título, que parecem esmaecidos como se tivessem sido desenhados do lado inverso do papel, por onde se entrevê a sombra do pilot. Não há nenhuma tipografia sistematizada, o título tem tipografias diferentes na capa, na guarda e na folha de rosto. Aliás, uma das características singulares do livro é que, apesar da aparente falta de padronização, seja das letras, da continuidade da personagem Chapeuzinho, do estilo

de desenho dos elementos que compõem a cena, o livro transmite uma harmonia surpreendente.

Na primeira página dupla, uma paisagem panorâmica situa o leitor em relação à história que está prestes a começar. Temos aí uma série de recursos estilísticos bastante variados, uma casinha que poderia ter sido desenhada por uma criança, algumas plantas de estilos e texturas diferentes, um céu em que as nuvens são grafismos a princípio nada relacionados ao que reconhecemos como nuvens. Além disso, um corte na imagem do terreno feito de listras, que parecem ter sido feitas com uma régua, revela dois buracos que abrigam animais, uma cobra e um bicho agreste qualquer. Na página dupla seguinte o leitor é convidado a se aproximar da imagem, passamos da casa à distância ao interior da mesma. Um zoom na imagem revela fragmentos do que reconhecemos como Chapeuzinho e sua mãe. Uma janela no lado direito da página mostra a paisagem do lado de fora. A menina se despede da mãe rumo à floresta, uma floresta nada canônica, feita de árvores as mais diversas. Miyagi desenha elementos disformes que compõem a página como se integrassem o cenário, traços sem forma reconhecível, pequenas manchas de cores, desenhos a meio caminho de se completarem.

Eis então o encontro com o lobo. Antes de podermos reconhecê-lo, o vemos, pelos olhos de Chapeuzinho, em um super close. Estranhamente, a própria Chapeuzinho se vê refletida nos olhos do lobo, o que funciona graficamente como a própria tradução da expressão “estou de olho em você”. A página dupla na qual os dois conversam revela um corte e uma perspectiva que dá continuidade ao uso que a ilustradora faz do enquadramento. Tudo parece estar indo bem. Uma página dupla revela uma imagem idílica da floresta. Nessa perspectiva de cima para baixo, vemos o lobo e Chapeuzinho à distância olhando para o alto, enquanto os pássaros voam. É quase como se olhassem para o leitor. Chapeuzinho então segue seu caminho, encontra tempo até para colher flores. Enquanto isso, o lobo, desdobrado em três numa mesma página dupla, aparece, atento, no alto das rochas. No cinema, a ilusão do movimento é criada pelo fluxo veloz de fotogramas. No livro ilustrado há um lapso temporal mais descontínuo entre cada virar de página, e não há nenhuma maneira direta de retratar o movimento. Entretanto, ao contrário da arte decorativa, o suporte livro ilustrado é narrativo e sequencial e pretende transmitir uma sensação de movimento e de duração (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 195). A velocidade da sucessão de imagens é definida pelo leitor. Nas páginas isoladas, no



Akazukin (2008),
Yukari Miyagi

entanto, é impossível ver a passagem de tempo. Uma técnica utilizada para indicar o movimento e o fluxo do tempo numa mesma página é a sucessão simultânea, um recurso presente na arte medieval.

Nos livros ilustrados, a representação de um personagem diversas vezes na mesma página ou página dupla sugere uma sucessão de momentos distintos com relação temporal – e às vezes causal – entre eles: uma imagem precede outra e pode ser a causa dela (*idem*, p. 196).

Esse recurso é também usado pela ilustradora para mostrar a entrada do lobo na casa da avó e o momento quando este devora Chapeuzinho. Temos em seguida um lobo imenso, que ocupa a página dupla, com a vovó e Chapeuzinho na barriga. O uso da escala ao longo do livro também não segue um parâmetro rígido e tanto o lobo como Chapeuzinho mudam de tamanho (e de aparência) diversas vezes⁵. Por fim temos uma panorâmica da casa da vovó e um caçador que se aproxima enquanto podemos entrever pela janela o lobo deitado. À medida que o caçador se aproxima da casa, podemos vê-lo de costas como se fôssemos uma câmera. O caçador salva a vovó e Chapeuzinho, e sai arrastando o lobo pelo rabo. Temos no fim do livro uma espécie de epílogo em que Chapeuzinho, em um desenho muito mais elaborado e estilizado, aparece em close com o lobo passando entre as árvores ao fundo.

1.3 A imagem e o espaço da página dupla

Como aponta Rui de Oliveira, a singularidade do trabalho do ilustrador se deve ao fato de que as imagens produzidas necessariamente guardam uma relação com a temporalidade narrativa. Não importa se o ilustrador está trabalhando em um projeto que inclui texto ou apenas ima-

⁵ Surpreende no livro de Miyagi a sua liberdade em mudar o modo como retrata Chapeuzinho (que aparece de diversas formas, como uma silhueta toda preenchida de cor de rosa ou até de azul, sem detalhe algum, com o corpo feito só de um contorno fino, ou com o rosto detalhado e as tranças loiras) sem causar tanto espanto por parte do leitor. No cinema, a figurinista e a continuísta são encarregadas de preservar a coerência visual dos personagens ao longo do filme. Descontinuidades radicais na aparência dos personagens em geral atendem às demandas do roteiro, como é o caso de *Não estou lá (I'm not there)* (2007), filme dirigido por Todd Haynes que narra a vida de Bob Dylan, acentuando a sua capacidade de transformação por meio da mudança dos atores que interpretam o músico, entre outros recursos. No caso de *Akazukin*, parece que a personagem, por ser muito conhecida desde a Idade Média, é capaz de preservar uma unidade enquanto personagem a despeito das variações radicais na sua aparência seja de livro para livro, seja em um mesmo livro, como é o caso da criação de Miyagi. É como se houvesse, entre o leitor e as imagens, um amplo espaço imaginativo em que a história encontra respaldo a cada ato de leitura.

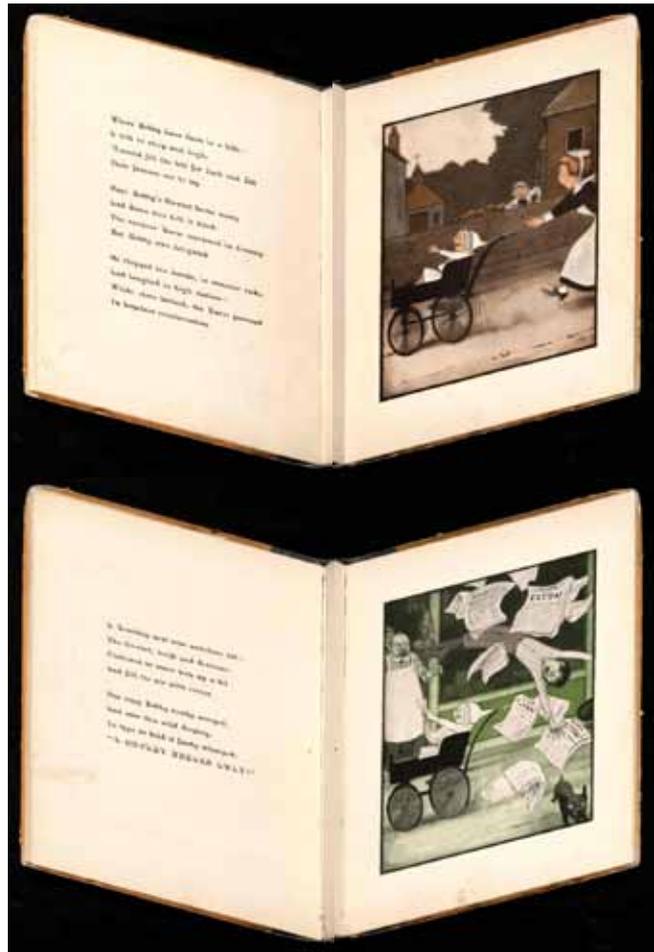
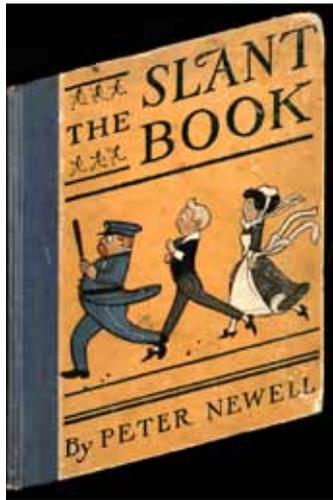
gens, trata-se sempre de um exercício que se dá no suporte livro, isto é, de uma narrativa que se desdobra no espaço específico da página: “(...) tanto a compreensão do *discurso literário* quanto a do *discurso visual narrativo* necessitam da ordem e da composição para que sejam apreciadas e entendidas” (Oliveira, 2008, p. 67, grifos originais). É preciso levar em consideração a composição dos elementos na página, que por sua vez implica um determinado tipo de enquadramento, às vezes com ou sem sangramento, para entender como esses recursos criam uma determinada atmosfera: “A arte de compor não é para o ilustrador um jogo estético unicamente (...). A composição está para o ilustrador em função de suas pretensões narrativas, descritivas, da atmosfera lírica ou dramática, e assim por diante” (*idem*, p. 68).

Como o livro constitui um suporte em que as ilustrações e o texto são dispostos de modo sequencial, todos os elementos ali presentes contribuem para estabelecer um ritmo para a narrativa. O ritmo decorre não apenas das relações entre os elementos em cada página como da relação mais ampla entre as páginas. “O verdadeiro sentido de ritmo aqui proposto está na concepção de montagem geral, na justaposição de elementos antagônicos ao longo de todo o livro” (*ibidem*, p. 58). O ritmo é fruto das relações entre todos os elementos que compõem a página como as manchas de texto, a tipografia, os espaços em branco, as vinhetas de abertura de capítulos e as ilustrações.

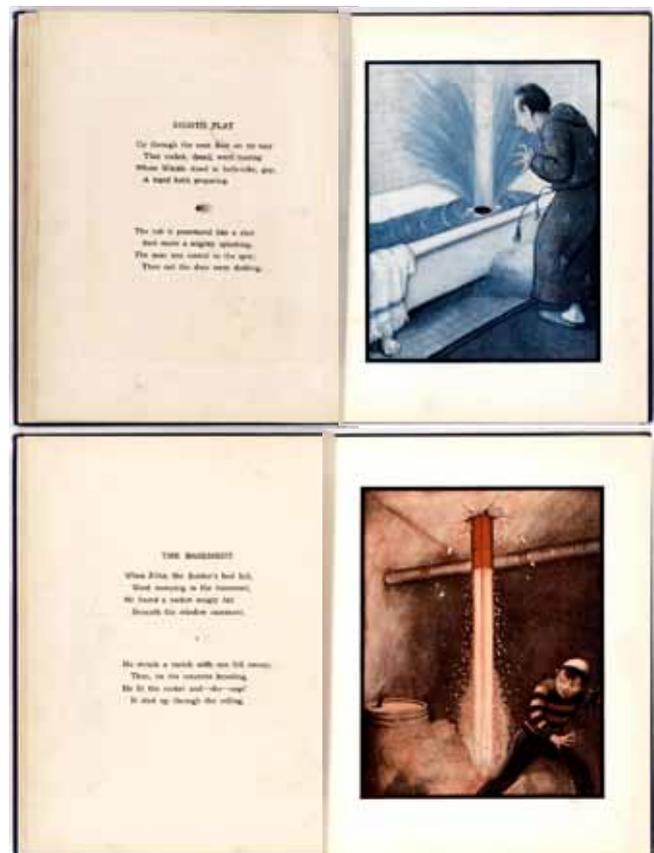
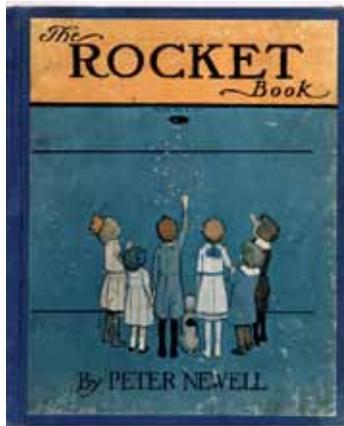
É impossível considerar a página isoladamente uma vez que estas não só se encontram encadeadas como a maioria está disposta no livro em dupla. O efeito provocado pelo ato de virar a página também contribui para estabelecer o ritmo. *The Slant Book* (1910 / 2009) e *The Rocket Book* (1912), ambos de Peter Newell, são exemplares nesse sentido, uma vez que apresentam situações iniciais que se desenrolam ao longo das páginas. No primeiro livro, um foguete lançado por um menino que se encontra no porão de um prédio provoca situações inusitadas ao passar por todos os andares. No segundo livro, um carrinho de bebê desgovernado passa de página em página conforme a direção da inclinação sugerida pelo formato. Os mesmos elementos (o foguete e o carrinho de bebê) apresentados em todas as páginas em situações diferentes traduzem a experiência de movimento.

O ilustrador faz uso de uma série de recursos análogos à linguagem cinematográfica, como, por exemplo, o ponto de vista e o enquadramento:

The Slant Book
(1910/2010),
Peter Newell



The Rocket Book
(1912), Peter
Newell



O livro é uma arquitetura móvel. A sucessão de elementos que o constitui poderia até ser denominada *expressão cinética* do livro. Essa sinestesia gráfica, essa inter-relação dinâmica de todas as partes, do início ao fim, é o objetivo e o significado mais amplo de ritmo na arte de ilustrar e analisar um livro. Conceber e ilustrar um livro é criar um eixo, uma linha aglutinadora entre os elementos díspares (Oliveira, 2008, p. 58, grifo original).

É possível destacar um elemento na página a partir do close ou apresentar uma imagem que ocupa o espaço de uma página dupla para situar o leitor quanto ao lugar onde a narrativa acontecerá. O ilustrador define um determinado ponto de vista, que por sua vez, efetua um recorte temporal. Se após três páginas um personagem encontra-se praticamente no mesmo lugar, cria-se um efeito de lentidão. Em *Todos os patinhos* (2009), de Duda Christian, Julia Friese intercala imagens sangradas e desenhos em pequenos boxes que parecem estar fixados na página com pedacinhos de fita adesiva, assinalando a passagem do tempo e a convivência pacífica (e improvável) entre os dois protagonistas, uma raposa e um pato.

O enquadramento é um recurso utilizado pelo ilustrador para aproximar ou afastar o leitor. Quanto mais espaço em branco existe em torno da ilustração, mais distante esta parece do leitor. Quando acontece o contrário e a imagem é sangrada, isto é, ocupa toda a extensão da página, tem-se a sensação de estar mais próximo da imagem, quase como se o leitor estivesse dentro da página. Em *Onde vivem os monstros* (2009), de Maurice Sendak, o clímax da narrativa, quando os monstros dançam com Max, o personagem principal, estende-se por três páginas em que a ilustração é sangrada e não há texto. O mesmo acontece com todas as imagens de paisagens no livro *Lampião & Lancelote* (2006), de Fernando Vilela, dando a impressão de estarmos participando da cena.

Em *Casal Verde* (2009), de Índigo, ilustrado por Mariana Zanetti, um dos personagens, um flamboyant chamado Walter, aparece várias vezes sangrado na página de modo que podemos visualizar apenas uma parte de sua copa florida. O fato de vislumbrarmos um recorte do flamboyant enfatiza o tamanho e a natureza selvagem da árvore invejada pela outra personagem, uma fícus chamada Sílvia, que vive num jardim onde as árvores são sistematicamente podadas.

Zanetti utiliza recursos como o close e o sangramento em outros livros, como *Zoo* (2005), de Fabrício Corsaletti, que apresenta uma série de poemas sobre animais, nos moldes de um bestiário. O jogo de aproximação e distanciamento dos animais (conhecidos como *zoom-in*

Todos os patinhos (2009),
Christian Duda e
Julia Friese



Onde vivem os monstros (2009), Maurice Sendak



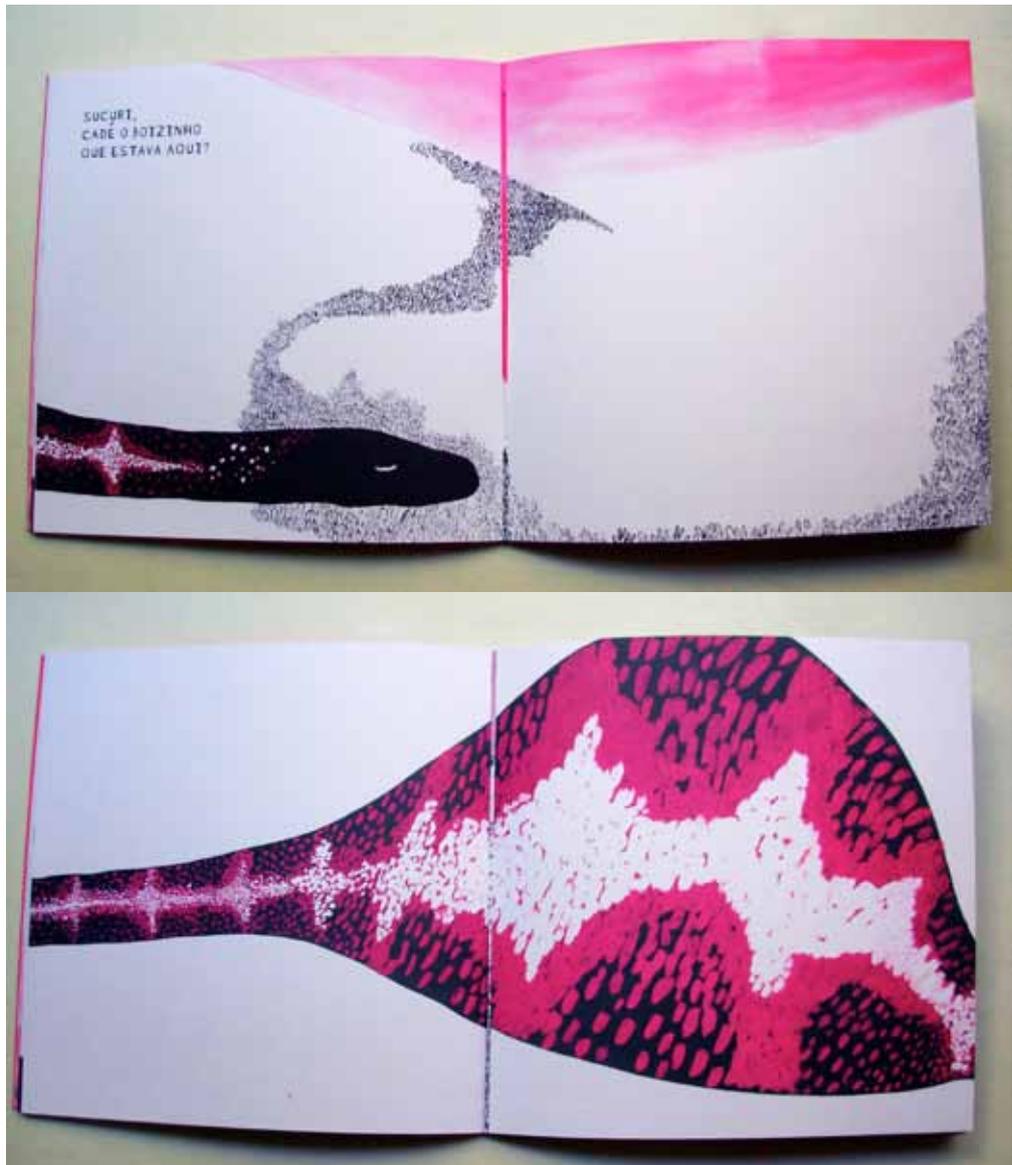
Lampião & Lancelote (2006),
Fernando Vilela



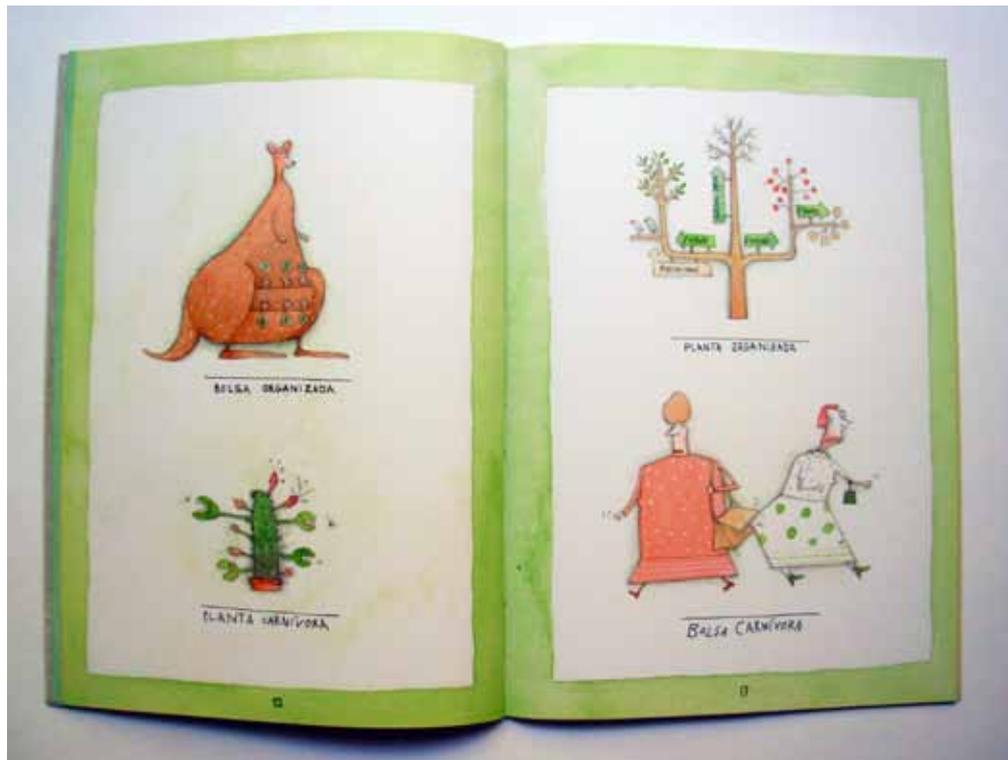
Casal Verde
(2009), Índigo e
Mariana Zanetti



Zoo (2005),
Fabrício
Corsaletti e
Mariana Zanetti



Zig Zag (2006),
Eva Furnari



e *zoom-out* no cinema) proposto por Zanetti não revela de imediato o animal desenhado. Aos poucos se percebe que uma série de esferas coloridas corresponde à cauda aberta do pavão e que uma forma bojuda é um bezerro recém-ingerido por uma jiboia.

Alguns livros têm uma moldura desenhada ou pintada que delimita o espaço da ilustração. Essas molduras parecem nos remeter às iluminuras medievais e às vezes são usadas em livros em que não há uma narrativa encadeada e por isso as ilustrações são relativamente autônomas em relação umas às outras, como em *Zig Zag*, de Eva Furnari. Há ainda outros tipos de relação do espaço da página com o perímetro da imagem. O ilustrador pode propor uma quebra

No kiss for
mother (1973),
Tomi Ungerer



na moldura que separa a ilustração da borda da página, gerando uma espécie de tensão entre a ficção e a realidade, uma vez que algo extrapola o espaço delimitado do quadro como se estivesse escapando para fora do próprio livro como é o caso desta imagem do livro *No kiss for mother* (1973), de Tomi Ungerer. Em geral, esse recurso enfatiza algum momento

na narrativa em que há uma transgressão por parte do personagem, quando este se liberta de alguma situação que se dava dentro de um espaço circunscrito.

A senhora Meier e o melro (2006), de Wolf Erlbruch, conta a história da senhora Meier, preocupada e pessimista, que acaba ensinando um filhote de melro encontrado na horta a voar. Na maioria das páginas em que vemos a senhora Meier e seu marido, que, ao contrário, é inteiramente despreocupado, há uma fina moldura feita com um traço vermelho a lápis. Essa moldura desaparece em três momentos. Primeiro, uma mancha de tinta preta toma a página dupla em que se lê:

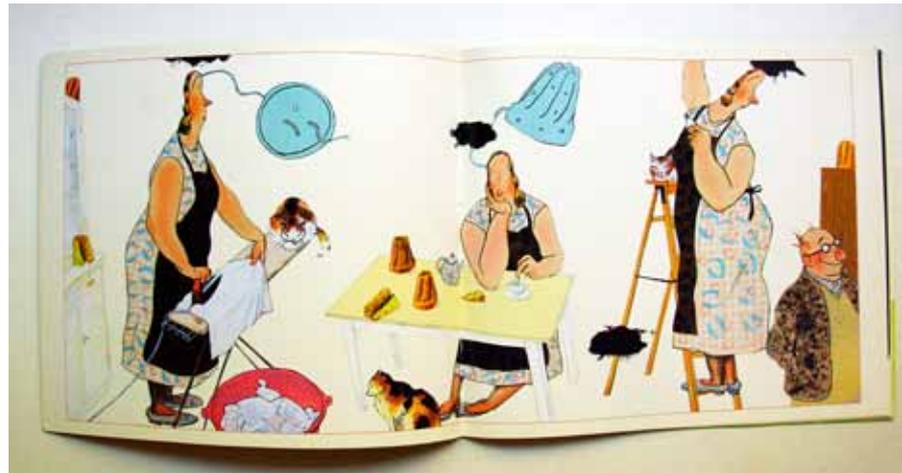
Uma bela manhã, a senhora Meier estava em seu jardim, preocupada em saber se o sol nasceria outra vez no dia seguinte – se não, como ela faria para distinguir no escuro a hortelã das ervas daninhas? Isso se ainda crescesse algo ali, porque sem o sol, com certeza o frio seria grande, o frio e a escuridão... e lá estava ela com sua expressão preocupada, pensando se os Meier tinham luvas e casacos quentes o suficiente, se não deveria tricotar uma ceroula de lã para o senhor Meier, ou, melhor ainda, fazer logo duas (Erlbruch, 2006).

Num segundo momento, a moldura desaparece quando a senhora Meier encontra o melro, e no fim da história, quando ela ensina o melro a voar, libertando-se de suas preocupações, o que encontra tradução visual na descontinuidade repentina da moldura na página. O livro termina com duas páginas duplas sangradas que mostram a senhora Meier voando livremente pelo céu. A imagem sangrada na página dupla assemelha-se a uma tela de cinema, dando a entender que há mais para além da própria imagem:

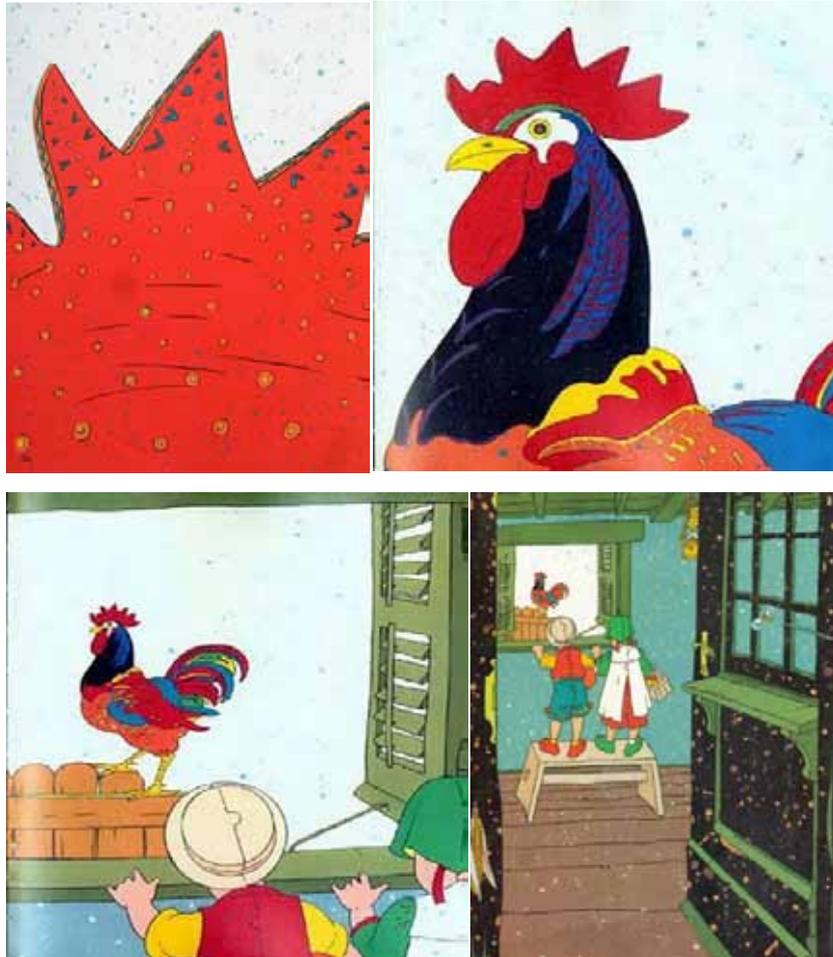
Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico pode às vezes sugerir, a moldura da imagem, e sim um esconderijo que pode revelar apenas parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro; e, ao contrário tudo o que é mostrado na tela supostamente deve se estender indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela é centrífuga (Bazin *apud* Van der Linden, 2011, p. 74).

Zoom (1995), de Istvan Banyai se relaciona diretamente com o que Bazin afirma sobre a tela. Cada página mostra uma ilustração que se revela fazer parte de uma outra imagem que a engloba, num efeito análogo ao de *zoom-out* em que o ponto de vista distancia-se progressivamente do quadro na página. Assim, por causa da falta de contenção que seria dada por uma moldura, parece sempre haver algo para além da ilustração.

A senhora Meier e o melro (2006),
Wolf Erlbruch



Zoom, (1995),
Istvan Banyai



1.4 O arranjo tipográfico e a letra-desenho

A imagem está na origem da
palavra, a palavra produz imagens,
é uma cobra que morde o próprio rabo.

Roger Mello

Até agora se enfatizou a diferença e descontinuidade entre as linguagens da imagem e texto. No entanto, é preciso também apontar que embora constituam linguagens diferentes há também, por outro lado, uma relação inegável entre imagem e texto. Além do seu significado abstrato e convencional, as letras têm um aspecto gráfico. Antes da invenção dos tipos móveis por Johannes Gutenberg na Alemanha, no início do século XV, os livros eram extensões do gesto, escritos à mão. A fabricação de

letras fundidas a partir de um molde facilitou a produção em massa dos livros, pois os tipos (reutilizáveis) eram organizados, e posteriormente rearranjados, para formar as frases ou manchas de texto para impressão.

A origem das palavras está nos gestos do corpo. As primeiras fontes foram modeladas diretamente sobre as formas da caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita. A história da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Essas tensões, que marcaram o nascimento das letras impressas há mais de quinhentos anos, continuam a energizar a tipografia hoje (Lupton, 2006, p. 13).

Os designers estudam os princípios da tipografia, desenvolvem *layouts* tipográficos e desenham letras (o desenho de um alfabeto é chamado de fonte). Isso sugere que há aspectos expressivos fundamentais ligados à forma das letras. A tipografia pode transmitir uma série de significados para além daqueles convencionados pelo signo linguístico representado. A palavra portanto é também imagem. O uso que se faz da tipografia, isto é, o tamanho, a cor e a espessura da letra, bem como a composição na página, pode fazer da escrita um texto verbovisual. Em alguns livros ilustrados, o aspecto legível da letra apoia-se nas características do visível para tornar inteligível a leitura, acentuando o significado do texto ou mesmo o sentido mais amplo do livro.

Ao mesmo tempo, a imagem, em interação com o texto, também, além de ser visível, é legível. “Imagens podem ser lidas (analisadas, decodificadas, isoladas) e palavras podem ser vistas (percebidas como ícones, formas, padrões)” (*idem*, p. 73). Se a palavra é desenho, pode-se dizer que a imagem tem aspectos narrativos. A partir do momento em que observamos um desenho, um quadro, estamos de alguma forma produzindo um (possível) texto sobre o que está implícito ali. Diz Roger Mello: “Quando se tenta diferenciar as duas (linguagens) se percebe que a diferença não é tão fácil de ser definida. Tem sempre uma convergência, usam a palavra para explicar a imagem e vice-versa” (*apud* Moraes, 2012, p. 217).

A transposição da palavra oral para a página implica a criação de recursos fundamentais para a inteligibilidade que são de natureza visual:

Embora as quebras entre as palavras nos pareçam naturais, a linguagem falada é percebida como fluxo contínuo, sem vazios audíveis. No entanto, o espaçamento tornou-se crucial para a escrita alfabética. Ele foi adotado depois da invenção do alfabeto grego para tornar as palavras inteligíveis como unidades distintas.

Tentelerumalinhadetextosemespacejamentoparapercebersuaimportância
(Lupton, 2006, p. 67).

Masse por um lado, a palavra escrita, linear, vem substituir o mundo da oralidade e da imagem, a poesia vem restituir o reconhecimento dos aspectos imagéticos (e sonoros) dessa escrita. *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* (1897), de Mallarmé, enfatiza justamente o espaço em branco como parte fundamental da escrita poética, transformando a poesia do século XX, e a produção de Ezra Pound, e.e. Cummings e James Joyce. O emprego de tipos diversos, a posição das linhas na página, o espaçamento preciso entre as letras e linhas e o uso do espaço proporcionado pela página dupla conferem ao poema atributos semelhantes àqueles de uma partitura musical, segundo Mallarmé. Nesse “poema-partitura circular”, como classifica Haroldo de Campos (1977, p. 17), as pausas dão ritmo à leitura e as palavras dispostas em páginas duplas emergem não apenas como veículos de significados mas como sentidos corporificados, matéria (in)visível de som. Diz Augusto de Campos:

A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que é o espaço gráfico a pontuação essencial, o elemento “negativo” de uma versificação estrutural que vem fazer caducar o mero e linear verso-livre (1974, p. 179).

O Futurismo italiano e Apollinaire deram continuidade às experiências iniciadas com *Um lance de dados*. No entanto, em *Calligrammes*, Apollinaire opta pela representação figurativa do próprio tema dos poemas (gerando formas de gravata, coroa, relógio, coração etc), evidência de uma ideia equivocada e de certa forma literal do procedimento de criação de Mallarmé. Foi só mais tarde que o poeta Ezra Pound retomou a trilha mallarmeana, trabalhando com uma ideia de poema não ligada à forma mas à estrutura verbovisual nos moldes da música e do ideograma chinês. Partindo das considerações do orientalista Ernst Fenollosa no ensaio *Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia*, sobre a estrutura do ideograma (*kanji* em japonês), Pound reiterou as relações subjacentes entre os componentes de um ideograma: “Neste processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas” (Fenollosa *apud* Campos, 1977, p. 64). A extrema economia de meios requer uma capacidade de fazer surgir esse significado latente, não explícito, mas construído a partir da leitura:

(...) compreenderemos que um ideograma isolado pode ser, em si próprio, pela alta voltagem obtida com a justaposição direta dos elementos, um verdadeiro poema completo. O ideograma em chinês *ming* ou *mei* = sol + lua, ou como interpreta Pound, 'processo de luz total' (em japonês, na forma adjetiva, *akurui* = brilhante) (...) (Campos, 1977, p. 56-7).

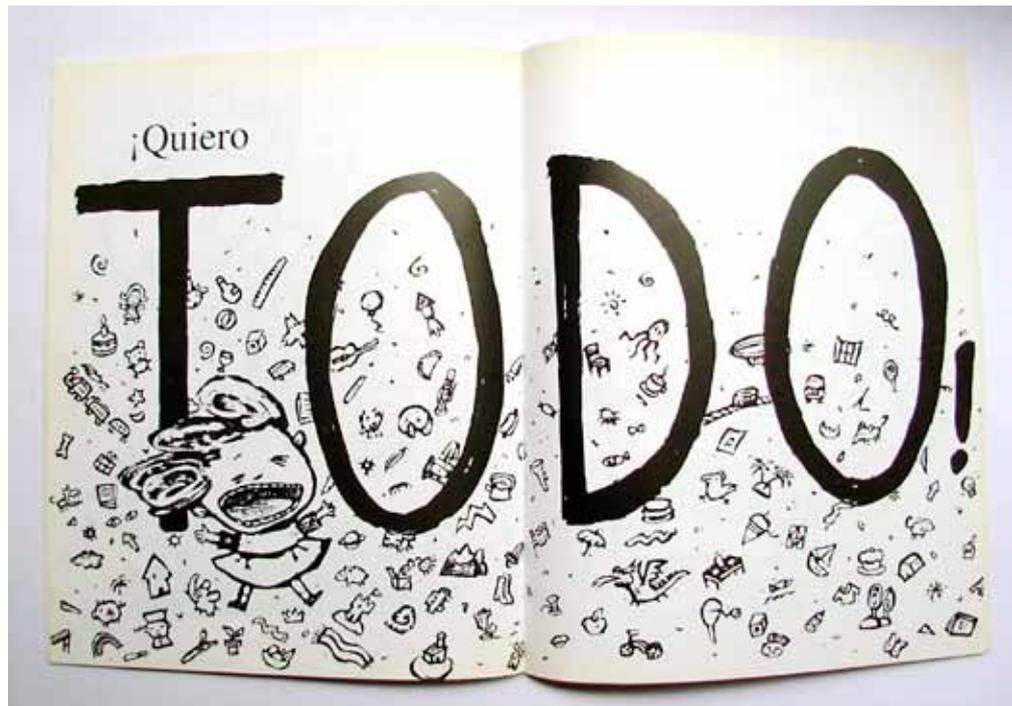
O poeta e.e. cummings também transpôs a estrutura ideográfica para seus poemas. Se o figuratismo aparece em cummings este é muito mais sutil do que o de Apollinaire. O poeta decompõe o léxico por meio de contrapontos estratégicos. Para transmitir a ideia de uma noite estrelada, por exemplo:

(...) cummings obtém um efeito muito mais impressionante fazendo uma letra maiúscula movimentar-se dentro das palavras bright (brIght, bRight, Bri-ght, briGht), yes (yeS, yEs, Yes) e who (wHo, whO, Who), a fim de conseguir simbolicamente uma expressão visual do movimento e do brilho estelar (Campos *apud* Campos e Pignatari, 1974, p. 185).

O livro ilustrado nos oferece uma experiência de leitura ideográfica, uma vez que o significado da obra muitas vezes está implícito, a ser decodificado pelo leitor, que deve ser capaz de perceber a "relação fundamental", como diz Fenollosa, entre os elementos ali presentes. Trata-se de uma leitura circular, que se reinicia novamente uma vez terminada, propiciando a descoberta progressiva dos significados que emergem do espaço entre as páginas e entre as imagens e o texto.

O uso da tipografia e dos espaços em branco nos livros ilustrados é muitas vezes fundamental para compor uma atmosfera e reiterar o sentido da narrativa. A tipografia pode fazer as vezes de imagem ao ser incorporada à ilustração ou ser usada como elemento gráfico significativo no layout, com espessura, cor, tamanhos e desenho que se destacam das fontes menos chamativas. É o caso dos livros *Coisas que eu queria ser* (2003), de Arthur Nestrovski, ilustrado por Maria Eugênia, e *O menino que vendia palavras* (2007), de Ignácio Loyola Brandão, ilustrado por Mariana Newlands. Em *Cosas que Pasan* (2007), de Isol, a palavra TODO em letras garrafais transmite a agonia da personagem que se vê diante da difícil tarefa de ter que escolher um desejo, apenas um, concedido por um gênio, e escolhe "tudo". O uso da tipografia de um modo exagerado acentua a comichão do livro. O gênio, apressado, declara não poder atender ao pedido da personagem e diz: "Fique com esse coelho cinza que é o que tenho à mão".

A tipografia artesanal produz um efeito de aproximação uma vez



que transmite a imperfeição do traço humano. Em vários dos livros que escreveu e ilustrou (ou melhor, “rabiscou”, como ela mesma prefere dizer nas capas), Sylvia Orthof emprega a tipografia manuscrita como contraponto à narrativa. Escritos nos cantinhos das páginas, os comentários de personagens às vezes periféricos, como ratos, aranhas, pássaros e gatos, se tornaram marcas distintivas da irreverência de muitos dos seus livros. Em *A Bruxa Fofim* (2002), todo o texto é escrito à mão pela autora, que emprega várias técnicas nas ilustrações, como aquarela, lápis de cor, canetas hidrocor e papeis rasgados.

Talvez como contraponto à presença cada vez maior das técnicas digitais de ilustração e composição gráfica, muitos ilustradores contemporâneos, como Sara Fanelli, também fazem uso da tipografia





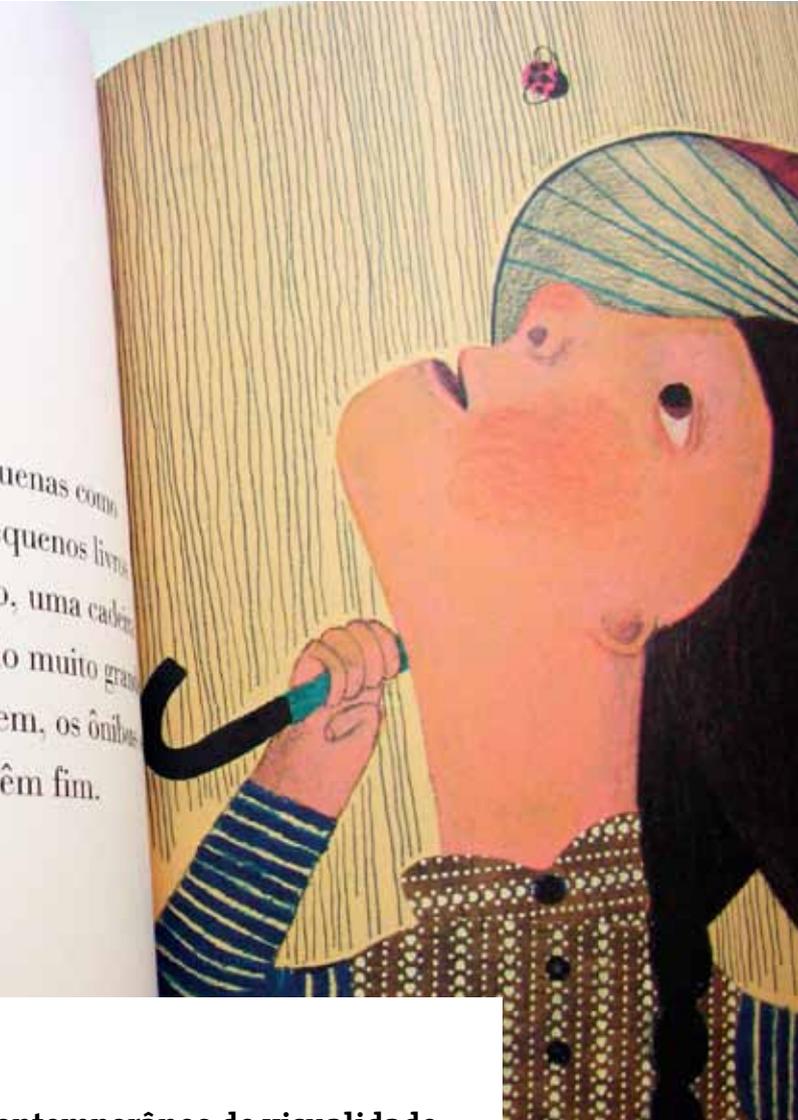
Mythological monsters (2002), Sara Fanelli

manuscrita, em ilustrações cujo rigor da composição gráfica se mescla à informalidade do traço. No livro *Mythological Monsters* (2002), as manchas de palavras desenhadas pela própria autora e ilustradora ajudam a compor a imagem da página. Interessante pensar que Fanelli utiliza um recurso semelhante àquele empregado por Sylvia Orthof, escrevendo à mão pequenos comentários distribuídos nas páginas, que oferecem mais detalhes acerca dos personagens.

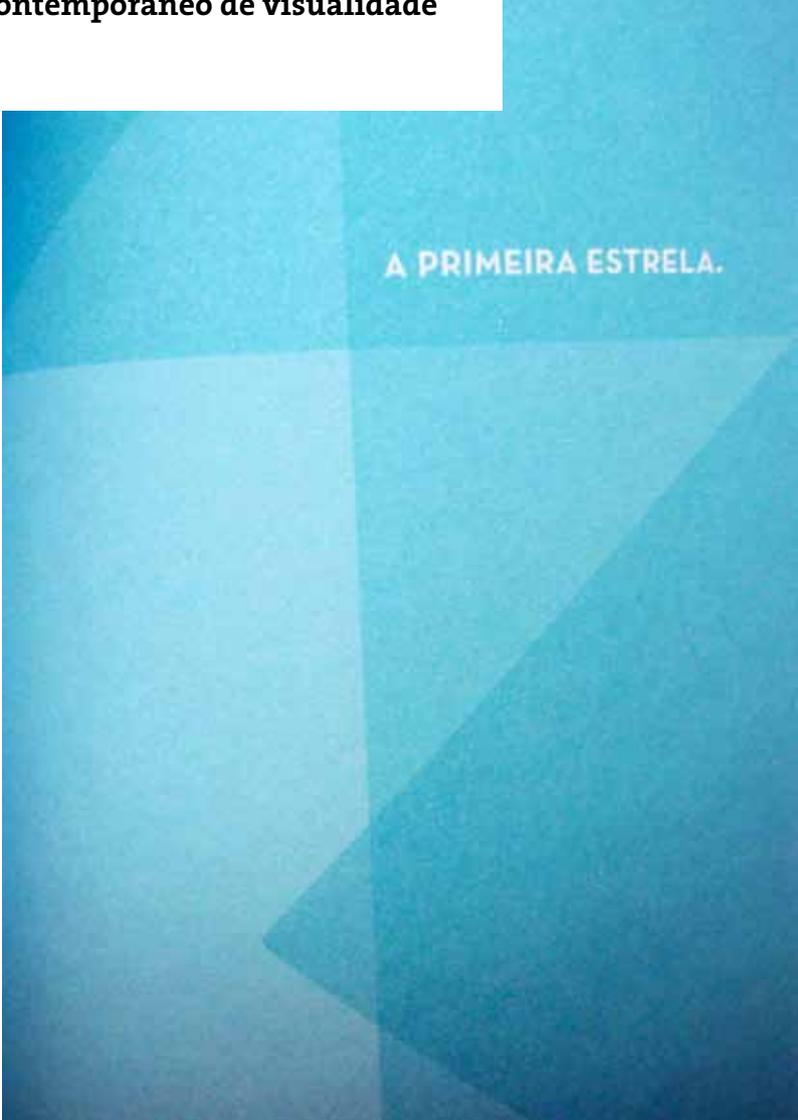
Em *Cacoete* (2008), de Eva Furnari, uma cidade extremamente organizada vai aos poucos sofrendo uma estranha desarticulação. Núr-cia, uma bruxa exigente e perfeccionista é obrigada a rever seu modo de se relacionar com as pessoas e com as coisas por causa da perturbação provocada pela visita inesperada de um menino. A irritação da bruxa é transmitida por meio da tipografia tremida, usada nas suas falas, que lembra os raios de uma tempestade.

Cacoete (2008),
Eva Furnari





Capítulo 2
O livro ilustrado e o regime contemporâneo de visualidade



2. O livro ilustrado e o regime contemporâneo de visualidade

Alice estava começando a se aborrecer de ficar sentada ao lado da sua irmã num recosto do jardim, sem nada para fazer. Dava uma ou outra olhadela no livro que a irmã lia, mas implicava: “De que serve um livro sem figuras nem diálogos?”

Lewis Carroll

2.1 Aprender a ver – as noções de alfabetização ou letramento visual

O livro ilustrado é um campo de possibilidades, pois, por um lado, se desdobra no tempo em função da narrativa constituída pelo encadeamento das páginas, e, por outro, é não linear, já que cada imagem (ou dupla de imagens) implica um procedimento de leitura distinto daquele que a escrita linear impõe. Caracterizado pela relação da imagem com a palavra, o livro ilustrado demanda do leitor um exercício de fabricação de sentido singular, em que a capacidade imaginativa é fundamental.

Embora sejam com frequência associados à idade anterior à alfabetização, os livros com imagens não se destinam necessariamente às crianças. Além de evidenciar um equívoco em relação ao status da imagem em si, a existência de uma categoria editorial infantil muitas vezes faz com que livros com estilos gráficos ou temas pouco usuais sejam considerados inadequados para as crianças. Vicente Azcoiti, fundador da Media Vaca editora, faz uma crítica à categoria restrita e estanque de literatura infantil: “Nada de (...) condenar as crianças ao canto mais isolado das livrarias. Nada de dedicar-lhes textos pouco exigentes e desenhos que não são nada além de uma caricatura triste do que elas mesmas fazem” (2012).

O contrário também acontece. Alguns livros ilustrados que são destinados ao público infantil, mas que poderiam interessar leitores de qualquer idade, muitas vezes passam despercebidos. As fronteiras que demarcam a própria categoria infantil são discutíveis. Como aponta o crítico Peter Hunt, para discutir os livros ilustrados e problematizar a categoria infanto-juvenil, é necessário levar em consideração a concepção vigente do que é infância, que varia de acordo com

a época e com a cultura: “(...) a infância não é hoje (se é que alguma vez foi) um conceito estável. Por conseguinte, não se pode esperar que a literatura definida por ela seja estável” (Hunt, 2010, p. 94). Os livros ilustrados são com frequência sujeitos aos parâmetros do que se entende por infância como uma etapa a ser superada. Mas se partirmos do pressuposto, como aponta Giorgio Agamben, de que a infância é a condição do homem e não apenas uma etapa cronológica, podemos considerar que qualquer livro ilustrado constituído a partir da relação estreita entre imagem e texto tenha o potencial de atrair pessoas de qualquer idade. Trata-se de uma experiência que se dá sobretudo pela via da imagem:

(...) mesmo em um estágio bastante avançado de socialização, as crianças percebem coisas de modos diferentes dos adultos; no entanto, paradoxalmente, pode ser que com o livro ilustrado adultos e crianças estejam em seu ponto de maior proximidade (Hunt, 2010, p. 236).

A crítica dos livros ilustrados ainda é pouco expressiva e nem sempre se leva em consideração a especificidade desse tipo de produção. Como diz a ilustradora Celia Berridge:

(...) o verdadeiro motivo de os livros ilustrados obterem tratamento tão sintético nas resenhas não é por serem considerados deficientes a partir de uma avaliação séria, mas por serem *todos* considerados a parte menos importante do universo do livro (*apud* Hunt, 2010, p. 233 grifo original).

Não é apenas a crítica que demonstra pouca familiaridade com a linguagem dos livros ilustrados, mas os professores, pais, mediadores de leitura e leitores em geral também desconhecem os procedimentos de criação desses livros, o que seria necessário para reconhecer a especificidade desse tipo de linguagem em que a imagem é preponderante. Livros ilustrados contemporâneos, em especial aqueles cujo estilo gráfico e construção poética recusam a referencialidade, com frequência considerados abstratos, complexos e inapropriados para crianças. Como nos lembra Vicente Azcoiti:

É importante educar o gosto daqueles que começam a se aproximar dos livros, e, em um mundo em que a imagem tem tanto destaque, é necessário aprender a ler e a criticar as imagens. É um longo caminho que é preciso percorrer desde muito cedo (2012).

O que está em questão nos livros ilustrados é a disponibilidade do leitor, adulto ou criança, de destrinchar as relações entre imagem e texto, ou seja, de aprender a compreender o que está em jogo na leitura das imagens. Muita gente contrapõe a dificuldade de ler um texto à facilidade de compreensão de uma imagem. Mas a leitura de imagens não é instintiva e tampouco instantânea. Trata-se também de uma linguagem que precisa ser aprendida. O campo de experimentação aberto pelo livro ilustrado é imenso uma vez que não se trata de um gênero tradicional. Em geral se destina a um leitor duplo, com referências e intertextualidade que podem ser reconhecidas tanto pelas crianças quanto por adultos, pois o que está em jogo é de natureza distinta da leitura de um texto escrito (Colomer, 1996).

O livro ilustrado precisa ser lido a partir de uma competência pouco explorada numa sociedade que progressivamente passou a depositar muito valor sobre a escrita, isto é, aquela que inclui critérios provenientes de outros campos como o das artes plásticas e da poesia. Se comparados à literatura tradicional, continuarão relegados ao segundo plano:

(...) a observação de que vivemos num momento de quebra de parâmetros, de tensão entre linguagens que se constituem e convivem em um mesmo espaço narrativo, indica que esse é um debate contemporâneo e que se devem enfrentar questões de fundo, como a instabilidade dos gêneros e dos seus diferentes usos (Belmiro, 2008, p. 9).

Os livros polissêmicos, que não estão a serviço de significados unívocos e denotativos, têm por mérito convocarem as crianças, adolescentes e adultos ao exercício da leitura de imagens em uma perspectiva mais ampla, já que estas são, sem dúvida, inescapáveis no mundo contemporâneo. No entanto, a imagem é comumente considerada auxiliar para a aquisição da linguagem escrita e vai aos poucos perdendo espaço nos livros uma vez que se dá a alfabetização. Livros ilustrados são frequentemente reservados às crianças, como se a narrativa por meio das imagens não tivesse uma especificidade para além dos quadrinhos ou livros de artista, gêneros mais conhecidos e difundidos entre os jovens e os adultos. Essa mesma concepção encontra eco no fato de que as crianças pequenas são encorajadas a desenhar, isto é, a produzir imagens, nos primeiros anos de escola, mas essas atividades tendem a diminuir drasticamente ou cessar após a alfabetização. Em vez de meio de comunicação cujas regras de

funcionamento precisam ser aprendidas e exercitadas, o desenho é considerado uma forma de expressão espontânea e pessoal, não passível de sistematização. A ação de desenhar é progressivamente substituída pela escrita e deixa de ser enfatizada como parte importante do currículo escolar. É como se a imagem fizesse parte de uma etapa a ser ultrapassada, infantil, “primitiva”.

Outro problema presente nas tentativas de familiarização das crianças com a linguagem da imagem é que mesmo o desenho e outras modalidades de exercício da visualidade são com frequência realizados a partir de modelos padronizados de representação, o que compromete a capacidade da criança de criar representações do mundo ancoradas em sua própria experiência e experimentação. Muitas vezes os professores oferecem modelos normativos às crianças em vez de possibilitarem o contato destas com um repertório expressivo múltiplo que desenvolva o imaginário de cada aluno, valorizando sua singularidade e capacidade sensível:

Os modelos predominantes do ensino da arte na educação infantil oscilam entre o diretivismo técnico (saber fazer) e o *laissez-faire* (expressar livremente sem interferência do professor). Ambas as abordagens, uma por considerar a criança como tábula rasa e a outra por considerá-la como portadora de potencialidades expressivas/criativas inatas, esvaziam o sentido da aprendizagem em arte (...) (Cunha, 2007, s/n).

Os livros ilustrados propiciam não só o contato com a escrita como a ampliação do repertório imagético do leitor, independente de sua idade, uma vez que constituem pontos de partida para a discussão sobre as diferentes técnicas de ilustração e os exercícios de experimentação, essenciais para o desenvolvimento de uma capacidade de expressão cujo fundamento é a sensibilidade. É preciso também, além de explorar os caminhos do desenho na história da arte, conhecer as possibilidades materiais que escapam dos limites da página, pois o desenho está “presente em muitas modalidades, matérias, espaços, alcançando um sentido maior e mais expansivo que escapa do entendimento do desenho apenas como ‘coisa de lápis e papel’, segundo Mário de Andrade” (Derdyk, 2012, p. 7). É isso que faz com que uma pessoa se sinta capaz de desenhar mesmo sem dominar as técnicas do desenho clássico. Outras simplesmente buscam adequar suas imagens a um modelo exterior, declarando-se frustradas por não terem o dom do traço, uma tendência que tem suas origens:

numa ideia de desenho calcada em modelos clássicos representacionais, onde o desenho se realiza como cópia duplicada das figuras do mundo, mais do que a possibilidade da experimentação. (...) A cópia tem origem num modelo anterior de desenho onde a criança, o adolescente e mesmo o adulto desenhavam uma ideia de desenho distante de si mesmos (...). A imitação sinaliza outra direção: significa apropriação, mimesis, pantomina (mímica), onde o sujeito que desenha, desenha de dentro, desenha com o corpo inteiro e não isento de sua subjetividade (Derdyk, 2012, p. 7).

Em *Reading Images: The Grammar of Visual Communication*, Gunter Kress e Theo van Leeuwen ressaltam a necessidade de se criar uma “gramática” da visualidade, ou seja, a sistematização de regras relativas à imagem, como espacialidade, proporção, enquadramento etc: “O problema que enfrentamos é que as culturas letradas têm sistematicamente suprimido os meios de análise das formas visuais de representação, de modo que não há, no momento, referenciais teóricos estabelecidos segundo os quais as formas visuais de representação possam ser discutidas” (2006, p. 23). Defender a necessidade de uma gramática da visualidade ou letramento visual (*visual literacy*) pode soar paradoxal uma vez que a operação realizada pelo leitor diante de um texto é completamente distinta daquela exigida pela imagem. A demanda por uma gramática da visualidade portanto seria ao mesmo tempo uma forma de resistência ao predomínio da escrita e um atestado deste. Apesar da adequação ou não de termos como alfabetização visual para estabelecer um sistema de critérios referentes à produção e recepção da imagem, o que os autores ressaltam é justamente a necessidade de se valorizar a particularidade dos processos inerentes à leitura da imagem, situando-a no mesmo patamar de importância da escrita.

Seria importante que todos pudessem ter acesso aos princípios básicos da composição para poderem “encontrar uma lógica na imagem, mesmo que parcial, apesar de sabermos que os amplos significados metafóricos da ilustração não podem estar circunscritos, ou encerrados, em nenhum esquema, em nenhuma *receita* de leitura” (Oliveira, 2008, p. 101). Rui de Oliveira nos oferece um esquema básico para a decodificação de algumas características estruturais da ilustração, pois, “é inegável que a imagem possui uma anatomia, composta de valores visíveis e mensuráveis. São essas medidas e valores que esta lista pode revelar” (*idem*, p. 102,

grifo original).¹

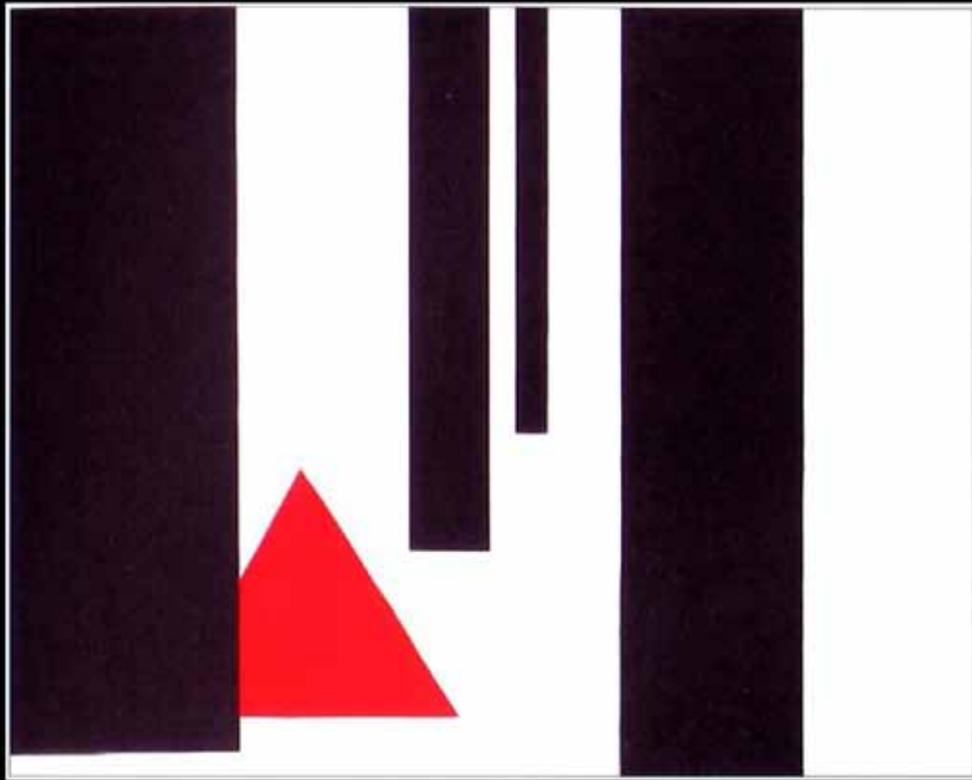
No livro *How pictures work?* (Como as imagens funcionam?), Molly Bang mostra, por meio de uma série de cartelas com diferentes elementos geométricos, como a cor, o tamanho, o contorno e a posição das formas na página são capazes de produzir sensações muito diferentes no leitor. Pequenas mudanças tornam uma imagem mais dinâmica, acolhedora, apaziguadora ou assustadora. Essas escolhas fazem parte do repertório do ilustrador na criação de uma determinada atmosfera.

O desafio de criar parâmetros de leitura da imagem é interessante na medida em que se busca estimular uma prática sintonizada com as particularidades dos códigos visuais. A sensibilidade quanto à relação entre texto e imagem é pouco desenvolvida pelos jovens uma vez que há (pelo menos no que diz respeito à educação formal) uma progressiva substituição das imagens pela palavra. O desenho aos poucos desaparece do trabalho das crianças e passa a assumir uma função técnica e informativa na forma de mapas, diagramas e fotografias que têm por fim ilustrar os textos dos livros didáticos.

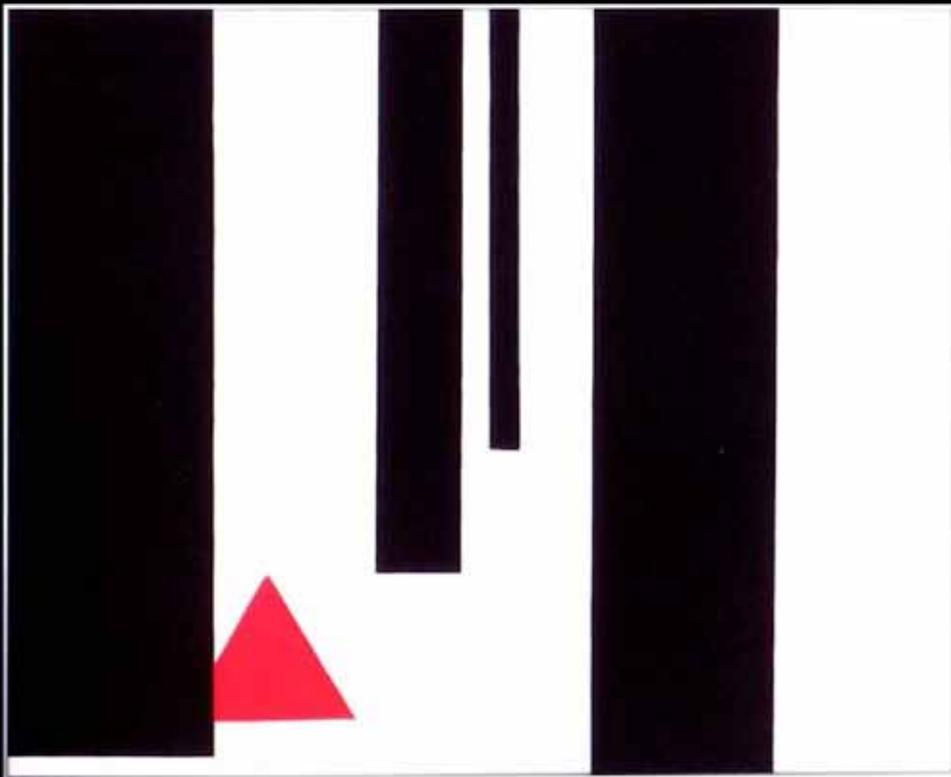
É como se, aos poucos, durante a trajetória de uma pessoa na vida escolar, ela se “desalfabetizasse” das imagens. Não é por acaso que muitos adultos não se sentem estimulados a visitar museus, galerias de arte ou bienais. O que se faz ao ler um livro de imagens – observar, deduzir, inferir – é o mesmo diante de uma obra de arte. O receio de não entender o que está vendo ou de sentir despreparado para analisar e, principalmente, opinar sobre o que vê, desencoraja muito o adulto a ver obras de arte (Castanha *apud* Oliveira, 2008, p. 145).

Em vez de reconhecerem nas imagens meios de expressão legítimos, que funcionam segundo princípios de composição singulares, distintos da linguagem escrita, passa-se aos poucos a considerar as imagens como elementos funcionais que servem sobretudo para iluminar o texto escrito, especialmente, embora não exclusivamente, nas

¹ Composição estática (simétrica) ou dinâmica (assimétrica), tipo de contorno (linhas grossas, esfumadas, com traços), de perspectiva (aérea, linha do horizonte baixa, linha do horizonte alta, fundo neutro) e técnica (aquarela, gravura, colagem, óleo, lápis de cor ou de cera, colorização digital), gênero e origem de luz (noturno, diurno, de baixo pra cima, de cima pra baixo, frontal), esquema tonal (cores sombrias, monocromia, cores suaves e claras, cores rebaixadas), movimento artístico com que a ilustração apresenta semelhanças (clássico, impressionista, expressionista, cubismo, arte naïf), linhas predominantes (inclinadas, verticais, horizontais, radiantes, quebradas, sinuosas) e sentimento despertado pela ilustração (medo, tristeza, lirismo, amor, ódio, alegria) (para lista completa, ver Oliveira, 2008, p. 103-107).

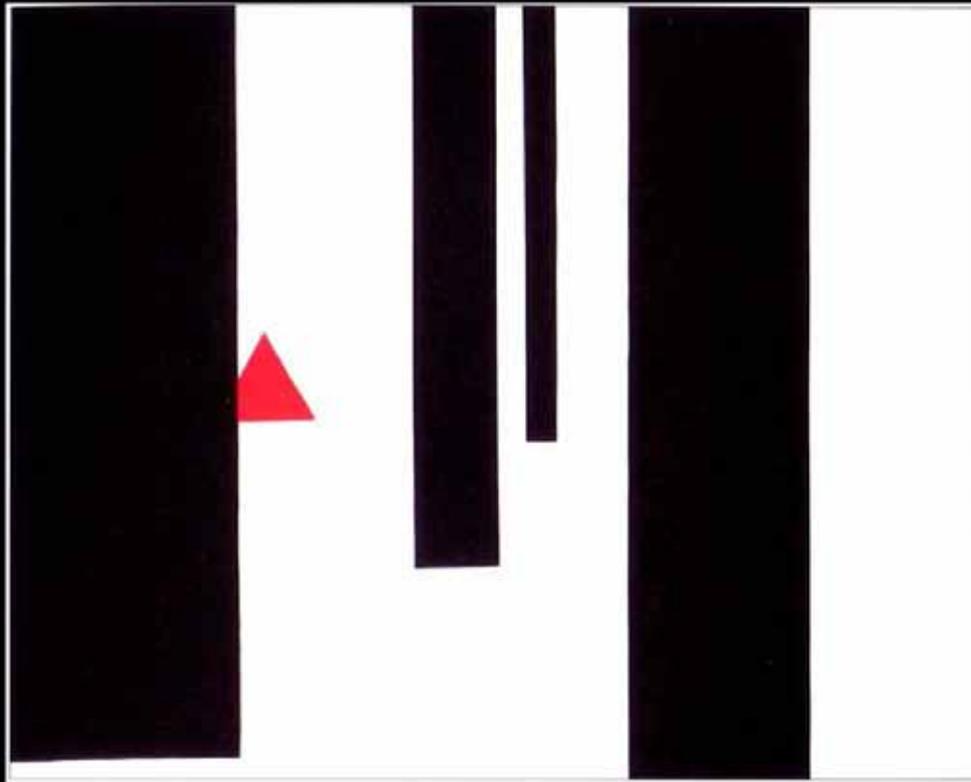


O que posso fazer com Chapeuzinho Vermelho – apenas com o triângulo – para tornar a imagem mais assustadora?

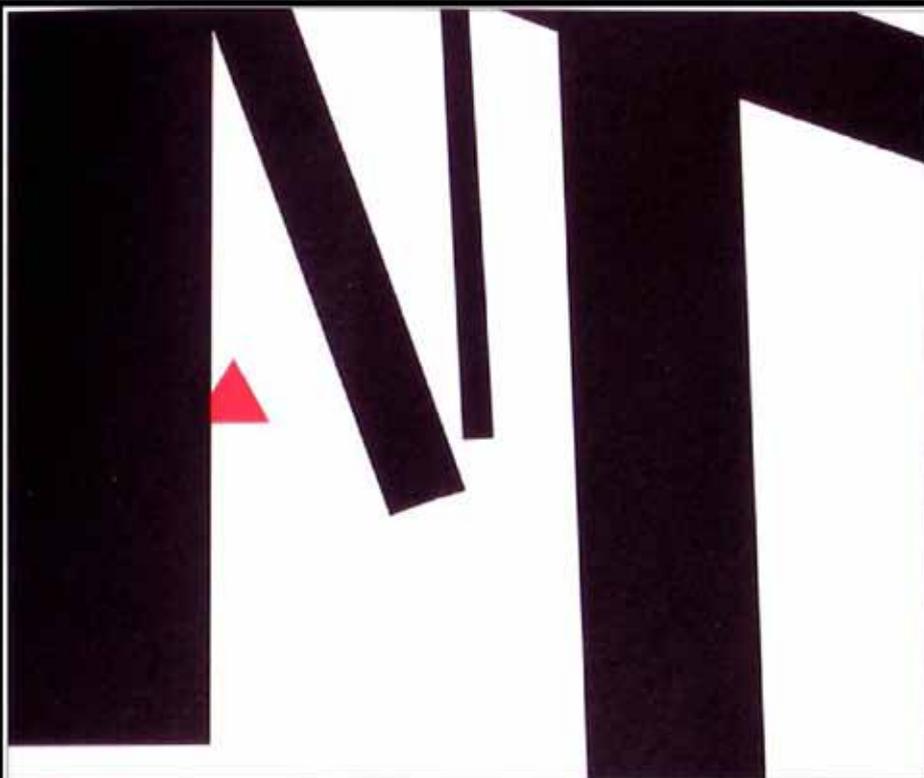


Por que parece mais assustador quando Chapeuzinho é proporcionalmente menor?

How pictures work? (Como as imagens funcionam?), Molly Bang



A imagem não parece tão assustadora como a anterior. Por quê?
Como posso tornar as árvores mais ameaçadoras?



Linhas diagonais conferem uma sensação de movimento e tensão à imagem.

How pictures work? (Como as imagens funcionam?), Molly Bang

obras cuja função é pedagógica. Segundo Rui de Oliveira, a imagem informativa “possui objetivos específicos, sendo compromissada com o conhecimento e a clareza de informações, não permitindo ambiguidade de interpretações. Por exemplo, as ilustrações sobre questões de medicina, botânica ou até mesmo o manuseio de aparelhos de DVD” (Oliveira, 2008, p. 44).

A produção gráfica requintada, possibilitada pelo aprimoramento das técnicas de impressão, por si só não garante a qualidade das imagens uma vez que estas devem ser articuladas cuidadosamente com o texto de modo que contribuam para a construção do sentido em vez de se mostrarem redundantes. Diz Celia Belmiro a respeito do uso inadequado da imagem nos livros didáticos:

Em todos os diferentes usos e funções da ilustração nos livros didáticos, percebe-se que o eixo ilustração – texto – leitor não se constitui de forma simples, nem caminha na mesma direção. A suposição inicial de complementaridade nessa relação nem sempre é confirmada e, em muitos casos, a ilustração ultrapassa o texto, atrapalha o texto ou, mesmo, nada lhe acrescenta. Pior, continua como mero indicador de modernidade, sem lidar com as possibilidades de sensibilização para leituras de mundo (2000, p. 23).

O escritor e ilustrador Anthony Browne critica a pressa com que os pais querem que seus filhos deixem para trás os livros ilustrados, equivocadamente associados à primeira infância, para passarem a fazer a leitura de livros de texto. Deixa-se assim de lado uma vasta gama de histórias que podem ser apreciadas pelos pais junto com as crianças. Diz Belmiro:

(...) as imagens podem e devem ser absorvidas como uma tecnologia mental de que se utiliza o indivíduo para realizar atividades cognitivas e metacognitivas. É a sua ferramenta da percepção. Esse aspecto merece uma maior valorização dentro do sistema escolar, visto que ele amplia o campo de variedades de habilidades de leitura e escrita, não só de textos verbais, mas também visuais (Belmiro, 2008, p. 56).

Browne ressalta também que muitas vezes os adultos viram as páginas do livro rapidamente, uma vez lido o texto, quando na verdade há muito a ser observado e dito a respeito das imagens. As crianças, ao contrário, são capazes de perceber minúcias que com frequência passam despercebidas pelos mais velhos. Orientados sobretudo pela leitura do texto, os adultos não têm a prática de ler/ver as camadas conti-

das nas imagens. “Ver não é só importante como prazeroso e é algo que precisamos de certo modo aprender a fazer” (Browne, 2012b). O espaço escolar deveria contribuir também para o contato do aluno com outras linguagens além da escrita, “o que certamente contribuirá para que seus alunos se tornem leitores mais críticos e observadores não só de textos e imagens, mas de um conjunto de formas expressivas e do próprio mundo em que vivem” (Castanha, 2008, p. 145). A ênfase sobre o letramento tem como correlato uma pedagogia que não prioriza a convivência dos aspectos didáticos e estéticos. Embora tal discussão não seja o foco deste estudo, podemos sinalizar que o uso da imagem nos livros didáticos em geral cumpre uma função puramente ilustrativa ou informativa e conseqüentemente valoriza os aspectos racionais da aprendizagem. Para Márcia Arbex,

as teorias sobre o valor “positivo” da escrita repousam sobre três pontos: seu caráter unitário (por espelhar a linguagem, a qual não seria apta à mistura); seu caráter útil (conserva a linguagem oral); sua simplicidade (o alfabeto é o sistema mais simples, por isso é útil) (2006, p. 22-23).

Nessa perspectiva, a escrita é a própria tradução dos valores modernos da abstração, eficácia e comunicação inequívoca no ambiente escolar. Os livros ilustrados, por sua vez, conjugam a escrita e a imagem segundo parâmetros que se afastam da racionalidade. Podem desencadear processos de aprendizagem mas sem buscar atender às exigências de um saber escolarizado em que o didatismo é uma característica central. Viabiliza outros procedimentos de leitura dos quais não só a visibilidade e a legibilidade, mas também a ambigüidade e a polissemia, são fatores fundamentais. No limite a pergunta que se impõe é: o que significa aprender? De que modo se viabiliza a inserção de uma pessoa na cultura sem fazer com que esta apenas reproduza mecanicamente modelos apreendidos? Para pôr em prática sistemas de aprendizagem menos atrelados aos usos propositivos da linguagem é preciso que estes estejam aliados à dimensão estética, dimensão esta presente nos processos de leitura dos livros ilustrados, que fornecem uma experiência da ordem do sensível como também convocam a faculdade racional por constituírem objetos concebidos de acordo com as convenções de uma linguagem compartilhada.

2.2 De onde vêm as imagens?

(...) a silhueta do Gato Félix numa estrada que se perde na paisagem dominada pela lua cheia no alto de um céu escuro, creio que permaneceu para mim (desde a infância) como um modelo.

Italo Calvino

Sigo o curso dos meus sonhos, fazendo das imagens
degraus para outras imagens.

Bernardo Soares (Fernando Pessoa)

A relação do autor, bem como do leitor, com a imagem não é evidentemente um privilégio dos livros ilustrados. Toda literatura de algum modo convoca a imaginação do escritor e do leitor, e no caso do livro ilustrado, do ilustrador. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino discute a ideia de visibilidade e seu laço estreito com dois tipos de processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (1991, p. 99). Se como leitores imaginamos aquilo que chega até nós via palavra, todo trabalho de criação literária interpela o autor sobre a origem das imagens. É preciso antes imaginar para escrever:

(...) o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva (Calvino, 1991, p. 99).

O processo de criação de imagens para um livro ilustrado implica ambos os processos imaginativos. Primeiro, o escritor passa da imagem à palavra. Em seguida, o ilustrador passa da palavra à imagem. E temos ainda a imaginação do leitor, que põe em jogo seu próprio repertório de imagens com o texto e com as ilustrações, tornando a leitura uma experiência singular. Para que as ilustrações dialoguem com o texto de um modo que não sejam redundantes, Rui de Oliveira (2008), Guto Lins (2002) e Marcelo Ribeiro (*apud* Oliveira, 2008) concordam com Calvino ao ressaltarem que o ilustrador deve ser capaz de ler o texto a partir de suas referências imagéticas constituídas pela “observação direta do

mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura (...), e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível” (Calvino, 1991, p. 110).²

A origem das imagens tem a ver com os regimes de visualidade de cada época. Dante tinha, por exemplo,

com toda justiça, um alto conceito de si mesmo, não hesitando em proclamar que suas visões eram diretamente inspiradas por Deus. Os escritores mais próximos de nós (excetuando alguns casos raros de vocação profética) ligam-se de preferência a emissores terrestres, tais como o inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças às sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular (Calvino, 1991, p. 102).

Calvino desconfia que a contemporaneidade, “inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas” (*idem*, p. 107), pode acabar minando a capacidade das pessoas de evocarem imagens *in absentia*. A solução fornecida pelo escritor não é sufocar as imagens mas unir a geração espontânea à intencionalidade do pensamento:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, “icástica” (*ibidem*, p. 107-8 grifo original).

Não por acaso, aliás, o próprio Calvino compartilha seus procedimentos de criação calcados no que ele denomina “*pensar* por imagens”, que seria semelhante à linguagem dos mitos devido às suas características imagéticas. Trata-se do que Claude Lévi-Strauss (1976) chamou de pensamento selvagem, ou bricolagem, que justapõe ou conecta campos de experiência comumente não relacionados, operações que, segundo o antropólogo, acontecem em ambos os campos da arte e da ciência. O pensamento selvagem não seria o pensamento *do* selvagem,

² Os livros escritos a partir da imagem são menos comuns. É o caso de *Desertos* (2006), que consiste em desenhos feitos por Roger Mello, durante uma viagem ao Marrocos, que foram publicados com textos escritos por Roseana Murray inspirados nas imagens.

como não raras vezes é equivocadamente entendido, mas um tipo específico de pensamento, passível de ser encontrado em qualquer lugar, seja entre os povos não ocidentais ou ocidentais. “A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível” (Calvino, 1991, p. 107).

Calvino revela ter começado a escrever muitas de suas histórias em função de uma imagem em vez de inspirar-se em questões teóricas ou conceituais. “A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si” (1991, p. 104). Já para escrever as *Cosmicômicas*, o processo se deu de forma inversa. A imagem da qual originou cada conto nasceu de um enunciado científico. Independente do estágio em que aparece a imagem, a capacidade de fantasiar e imaginar é fundamental no processo de criação de Calvino, fato que ele atribui ao contato durante a infância com os livros ilustrados e as histórias em quadrinhos:

Passava horas percorrendo os quadrinhos (...), contando para mim mesmo mentalmente as histórias cujas cenas interpretava cada vez de maneira diferente, inventando variantes, fundindo episódios isolados em uma história mais ampla, descobrindo, isolando e coordenando as constantes de cada série (...) (1991, p. 109).

A ilustradora Ciça Fittipaldi também relembra uma experiência parecida. Seu avô a presenteou quando criança com um volume ilustrado dos contos de Andersen. Como se tratava de um livro escrito em italiano, a ilustradora relembra o encantamento provocado pelas imagens:

Muitas e muitas vezes percorri aquelas páginas apenas pelo prazer de rever suas inúmeras e marcantes ilustrações, em leituras desorganizadas ou ao azar, sorteadas, salteadas, folheando de trás pra frente ou buscando diretamente as imagens preferidas e previamente escolhidas. Muitas vezes inventei histórias para os desenhos que ilustravam contos como *A vendedora de fósforos* ou *O patinho feio* (...) (apud Oliveira, 2008, p. 94).

Se o regime contemporâneo de visualidade inclui o convívio com as imagens em suportes os mais variados, isso não implica necessariamente uma melhoria na capacidade imaginativa. Ao contrário, as imagens difundidas e multiplicadas à exaustão muitas vezes representam

um imediatismo espontâneo que não garante uma intimidade com os princípios da linguagem visual. Embora os livros ilustrados sejam cada vez mais presentes nos catálogos das editoras, nas livrarias e nas escolas, nem sempre são apresentados às crianças e discutidos a partir de um ponto de vista que explore sua especificidade, seja por parte dos pais, dos professores ou dos críticos. E mais, para que a imagem seja criadora é necessário que seja extensiva à experiência sensível. É o elo entre a percepção do mundo e o conhecimento dos recursos para traduzir tal percepção em imagem que confere sentido às imagens que de outra forma se tornam apenas espectros vazios e efêmeros, não passíveis de inspirar novos atos imaginativos.

Leitores de imagens, criamos, expandimos e estamos constantemente utilizando nossos repertórios de formas visuais, enriquecendo nosso acervo de imagens expressivas e simbólicas e nossos repertórios de experiências interpretativas (Fittipaldi *apud* Oliveira, p. 107).

2.3 O livro ilustrado – objeto legível, objeto visível

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole

Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz
se chama enseada

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manoel de Barros

O livro ilustrado põe em relação a palavra e a imagem. Consequentemente, convoca duas operações distintas, ler e ver. É preciso ler o texto e ver as imagens, articulando ambos os procedimentos. Isso não quer

dizer que não possamos, guardada a especificidade da ilustração e do texto, ver o texto e ler a ilustração. Nos livros ilustrados muitas vezes o texto é imagem, a tipografia tem corpo, volume, cor, não só integra a ilustração mas é desenho em si. A imagem, por sua vez, é capaz de transmitir uma narrativa, embora esta seja lida, a cada dupla de páginas, de um modo sincrônico e randômico, muito diferente da escrita linear. Os aspectos legíveis e visíveis do livro ilustrado são portanto constantemente negociados pelo leitor/contemplador.

No entanto, se atualmente há muita pesquisa sobre a relação estreita entre imagem e escrita (visto que a escrita nasce do desenho e por isso guarda aspectos gráficos), sempre houve tensão na tentativa de circunscrever as especificidades desses dois códigos. A imagem precisa ser elucidada, explicada, pela escrita? A escrita, com sua linearidade, ameaça transformar o tempo cíclico, mágico, ancorado na experiência, característico da imagem? O que a escrita perde por constituir um código que tende à abstração? Quais qualidades são capazes de tornar a escrita mais imagética? Esse antagonismo, por sua vez, se replica também na já conhecida oposição entre as culturas orais e a cultura escriturística ocidental (Certeau, 1982). Apesar da profusão de livros com imagens existentes hoje, ainda assim sua difusão e avaliação crítica são prejudicadas em função da ênfase que recai sobre a alfabetização, o que nos remete ao próprio processo histórico de substituição progressiva da imagem pela escrita discutido por Vilém Flusser em seu livro *A Escrita* (2010). Flusser foi o primeiro filósofo a propor uma reflexão aprofundada sobre o domínio da imagem técnica e digital. Segundo o autor, para entender a passagem da imagem tradicional, como o filósofo denomina os desenhos nas cavernas de Lascaux e as pinturas, à imagem técnica criada por meio das máquinas, é preciso, antes de mais nada, compreender a especificidade dos códigos que constituem cada gênero de expressão, passando pelas considerações sobre a escrita.

Se os sinais gráficos são gravados nos objetos ou aplicados em suas superfícies, isso é simplesmente uma questão técnica. Uma questão de técnica, contudo, nunca é apenas uma questão técnica. (...) Uma consciência em processo de transformação clama por técnicas inovadoras, e uma técnica inovadora transforma a consciência (Flusser, 2010, p. 31).

O elemento fundamental no pensamento de Flusser é a reflexão sobre os códigos utilizados pelo homem para reproduzir sua experi-

ência. Imagens tradicionais e imagens técnicas (ou novas) têm níveis ontológicos distintos. As primeiras nascem do poder desenvolvido pelo homem de criar cenas a partir de circunstâncias palpáveis para orientar sua ação no mundo (pensamento mágico). Essas imagens tradicionais têm o dom de tornaram-se opacas, vedando o acesso do homem à realidade. A escrita surge justamente como avanço na direção da abstração, para combater a idolatria à imagem, explicando-a. As palavras, dispostas em linhas, foram literalmente destrinchando as imagens ao longo de milênios: “Os textos, com relação às imagens, estão a um passo mais afastado da vivência concreta, e ‘conceber’ é um sintoma mais distanciado do que ‘imaginar’” (Flusser, 2007, p. 133). Os olhos traçam percursos randômicos sobre a imagem, percorrem as cores, as linhas, a textura que os levam ao ponto de partida, aqui o tempo é cíclico, mítico, potencialmente recursivo. O texto explica a imagem e substitui a leitura sincrônica, que se dá em múltiplas direções, pela leitura diacrônica, linear. Inaugura-se então o tempo histórico, que avança implacável, em forma de uma compulsão pelo progresso.

Quem escreve não cobre a superfície com tinta, para encobri-la de maneira que a tinta pudesse representar algo imagetivamente, mas ele produz um contraste entre a cor da tinta e a da superfície, para que o sinal fique claro e nítido (o preto no branco). O objetivo não é uma representação por imagem, mas clareza e nitidez (legibilidade inequívoca). O escrever não é a expressão de um pensamento mágico e compacto, mas sim de um pensamento discursivo e histórico (Flusser, 2010, p. 33).

Cada mudança radical nos códigos por meio dos quais o homem traduz sua experiência acarreta uma mudança de consciência, isto é, provoca novas configurações entre experiência e subjetividade.

Se a escrita transforma radicalmente a posição do homem diante da imagem tradicional, as tecno-imagens fazem operar uma transformação tão ou mais radical sobre a escrita, segundo Flusser. E essa mudança gera novas experiências do tempo e espaço, redefinindo a situação do corpo diante do mundo. Os significados das imagens tradicionais e das tecno-imagens diferem tanto porque decorrem de “gestos produtores” distintos. As cenas na caverna nos remetem do concreto para o abstrato, para uma cena imaginada a partir de volumes. O homem desenha nas paredes das cavernas um animal cujo contorno ele conhece. As imagens técnicas, por sua vez, partem do abstrato (bits de informação gerada pelas máquinas) em

direção ao concreto. Diante de uma fotografia ou de uma imagem no computador fabricadas a partir de planícies adimensionais é como se estivéssemos olhando para os próprios lugares ou elementos representados ali. Mas esse lugar ou elemento é senão uma imagem, pura superfície, cuja dimensionalidade é zero. A imagem gerada por máquinas conseqüentemente põe em dúvida o mundo concreto enquanto a imagem tradicional orientava as ações do homem no mundo. O caçador desenhava a presa, imaginando-a a partir de sua experiência prévia da presa. O fotógrafo gera uma imagem não a partir de sua experiência do mundo e sim a partir do programa existente na máquina, que delimita as possibilidades de produção da imagem. O embate entre a verdade e a falsidade perde o sentido uma vez que as imagens técnicas não têm por objetivo direcionar a ação do homem no mundo.

A questão que nos interessa aqui é sobretudo o fato de que os programas que geram as imagens propiciam formas não verbais e não lineares de pensamento, além de possibilitarem outros modos de organização espacial da narrativa, por meio da imagem, texto ou uma junção dos dois. Por isso, os meios digitais e tecnológicos podem ameaçar a escrita linear, ao mesmo tempo em que apresentam um gérmen de liberdade ainda não reconhecido por nós. Embora critique a limitação que os programas das máquinas impõem aos usuários, Flusser faz um elogio às imagens técnicas, consideradas por ele uma retomada do poder das imagens que foram destruídas pelo advento do alfabeto:

Evidentemente o que perdemos na passagem da cultura gutenberguiana para a eletromagnética é, na verdade, tudo aquilo que valorizamos como herança do Ocidente. Por outro lado não percebemos o que ganhamos com ela. Se nós percebêssemos, teríamos galgado ao nível do novo modo de pensar (2010, p. 67).

É muito comum ouvir de quem trabalha com a implantação de recursos pedagógicos digitais a queixa de que as pessoas muitas vezes não percebem a especificidade da linguagem digital, que oferece outras possibilidades de expressão não restritas à linearidade do livro. Surgem com isso novas formas de narrativa. A autora e ilustradora Angela Lago aponta os programas de mapeamento de informação chamados Thinkmap como exemplos ideais de visualização de dados em ambientes virtuais e interativos. Aqui, diferente de como acontece nos livros, os dados aparecem interconectados:

Temos aí uma experiência inusitadamente poética. Um dicionário em três dimensões, onde as palavras afins se aproximam da palavra apontada pelo internauta. Texto e desenho são uma coisa só. Com a interferência do internauta, o texto se constrói pelo desenho. Ou o desenho se constrói pelo texto. A não linearidade de leitura e a simultaneidade dos códigos é absoluta (Lago, 2012).

Com frequência aqueles pouco familiarizados com as formas não lineares de mapeamento tentam transferir a lógica do livro para o meio digital. Perdem-se assim as potencialidades de um meio que opera de acordo com outra lógica. Cito Ellen Lupton:

Embora os meios digitais sejam celebrados por seu potencial de comunicação não-linear, a linearidade triunfa no meio eletrônico, seja nas linhas de informação que rastejam ao pé da tela de canais como CNN, ou nos letreiros luminosos que movimentam informações no ambiente urbano. (...) A linearidade domina muitos dos programas que alegaram ter revolucionado a escrita e a comunicação cotidiana. Programas de processamento de texto, por exemplo, tratam os documentos como um fluxo linear (2006, p. 68).

Embora faça referência a períodos históricos significativos caracterizados pelo uso de determinados códigos, Flusser está longe de sugerir que essas etapas sejam claramente demarcadas e excludentes. As imagens tradicionais como a pintura, por exemplo, convivem atualmente com os textos, os livros ilustrados, os hipertextos virtuais e outras imagens técnicas. Uma vez que a imagem se torna cada vez mais presente nas suas diversas formas, precisamos criar uma “gramática da visualidade”, segundo Gunter Kress e Theo van Leeuwen, justamente para contrabalançar os efeitos de uma cultura centrada nos textos denotativos, inequívocos e lineares (paradigma predominante no Ocidente).

Thomas Mitchell se refere ao momento atual em que há uma proliferação de imagens como uma virada pictórica (*a pictorial turn*) (1995, p. 11):

Segundo Mitchell, o paradoxo que caracteriza nossa contemporaneidade é o de que, por um lado, estamos de maneira óbvia na era da imagem digital, do vídeo, da tecnologia cibernética, e da reprodução eletrônica que vem produzindo formas de “simulação visual e ilusionismos com poderes sem precedentes”, e, por outro, vivemos ainda o medo da imagem como ameaça contra a cultura do livro, um medo com origens tão antigas quanto a própria imagem (Schollhammer, 1995, p. 13).

A mistura cada vez maior e mais constante da imagem e do texto parece um dos frutos desta “virada pictórica”: “Todos os meios de comunicação são meios-mistos, todas as representações são heterogêneas; não existe nenhuma arte ‘puramente’ visual nem ‘puramente’ verbal; apesar de ser o impulso de pureza um dos gestos utópicos do modernismo” (Mitchell *apud* Schollhammer, 1995, p. 5). A posição de Mitchell nos possibilita tanto traçar correspondências como apontar disparidades entre os dois meios, uma vez que não se trata mais de necessariamente enfatizar o parentesco entre a pintura e a poesia (*Ut Pictura Poiesis*), como fez o poeta da antiguidade Horácio, em sua *Arte Poética*, e tampouco demarcar com afinco as fronteiras entre os dois códigos, na esteira de Gotthold Efraim Lessing (1999), no seu livro *Laocoonte*, de 1766. Diz Karl Erik Schollhammer:

(...) já não podemos mais tratar a imagem como ilustração da palavra nem o texto como *explicação* da imagem. É o conjunto texto-imagem que, ao formar um complexo heterogêneo, se torna o objeto fundamental para a compreensão das condições representativas em geral (1995, p. 16, grifo original).

A reflexão de Flusser sobre as imagens técnicas é menos importante para o tema desta pesquisa, uma vez que estamos discutindo os livros ilustrados, que se aproximam mais das qualidades daquilo que o filósofo chama de imagem tradicional. As ilustrações, embora muitas vezes compostas com a ajuda de programas de ilustração e edição eletrônica, são em geral desenhos, colagens, pinturas em vez de imagens técnicas produzidas por máquinas, como as fotografias. No entanto, é importante entendermos a revolução atualmente representada pelas imagens técnicas (e o conseqüente receio de que estas aniquilem a escrita), para entendermos melhor o que está por trás da dificuldade de lidar com os livros ilustrados e a falta de compreensão de sua linguagem. Os livros ilustrados conectam-se ao regime contemporâneo de imagens na medida em que propiciam experiências de leitura calcadas não só na linearidade da escrita como na qualidade randômica da apreensão visual.

2.4 As culturas orais e sua relação com a imagem

A etnologia se interessa sobretudo pelo que não está escrito.

Claude Lévi-Strauss

Eu espero que os índios modifiquem a Universidade antes que a Universidade modifique os índios, ou melhor dizendo, eu espero que uma coisa não se faça sem a outra, porque modificar é bom, em geral.

Eduardo Viveiros de Castro

Em um ensaio sobre Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss, Maurice Merleau-Ponty diz: “A etnologia não é uma especialidade definida por um objeto particular, as sociedades ‘primitivas’; é uma maneira de pensar, aquela que se impõe quando o objeto é ‘outro’ e exige que nós mesmos nos transformemos” (1960, p. 150). Desde sua gênese, que remonta ao encontro do europeu com o Novo Mundo, a etnologia constitui um modo de pensar que nasce do contato com a diferença. Ao etnólogo faltam, pelo menos inicialmente, a língua estrangeira e os esquemas conceituais nela enredados para compreender uma sociedade diferente da sua. “Como criar um esclarecimento sobre mundos sociais diferentes quando o que o pesquisador dispõe são termos pertencentes ao seu próprio idioma?”, pergunta Marilyn Strathern (1990, p. 91). A busca consiste em, segundo Lévi-Strauss, compreender as regras que regem o que é inconsciente ou o que não está escrito em uma determinada cultura. Mas além de ancorar-se em um território específico, a etnologia é sobretudo, como afirma Merleau-Ponty acima, um modo de pensar que tem como fundamento a reflexividade e implica necessariamente a cultura daquele que observa.

Ao longo desse exercício árduo que é tentar descrever uma cultura quando o que se tem a princípio são ferramentas conceituais por meio das quais só seria possível esboçar retratos do seu próprio lugar de origem, o etnólogo vai aos poucos aprendendo que sua etnografia nunca será totalmente isenta do seu próprio olhar. É possível, no entanto, buscar realizar um trabalho que esteja a meio caminho

entre lá e cá, uma etnografia, que, como uma boa tradução, seja capaz de ampliar os limites de ambas as línguas, evidenciando as potencialidades de cada uma, reveladas apenas mediante a passagem de uma para a outra. O contato com a diferença nos interpela sobre nosso próprio modo de fazer as coisas, iluminando vez ou outra aquilo que, devido à proximidade extrema, muitas vezes não se faz visível ou imediatamente acessível.

O que o tratamento conferido pelas práticas escriturísticas ocidentais à produção discursiva das culturas originalmente orais poderia então nos revelar sobre o lugar ocupado pela imagem ou pelos livros ilustrados no mundo ocidental? As características imagéticas presentes nos mitos e cantos indígenas e sua recepção pelas culturas letradas parecem nos remeter à relação problemática entre a imagem e a escrita discutida por Vilém Flusser, que também pode ser compreendida de um modo análogo, como o antagonismo entre a oralidade e a escrita.

A relação que o Ocidente sempre manteve com os discursos produzidos pelas culturas orais, em geral excluindo-os dos cânones literários como produções menores, pitorescas, ou quando muito os aceitando uma vez submetidos a uma exegese capaz de decifrá-los, nos oferece pistas para entender melhor a ausência de processos mais elaborados de “alfabetização visual” nas sociedades logocêntricas, conforme apontamos na seção anterior deste trabalho (a despeito da evidente proliferação das imagens tecnológicas). Diz o ilustrador Marcelo Ribeiro:

Na nossa civilização contemporânea, enquanto a palavra pode servir como meio de comunicação dela mesma em um discurso que se apresenta como um saber, ou seja, uma ciência, isso se torna diferente com a imagem, que dificilmente é utilizada como *escrita* para a teoria dela mesma. Nesse caso, a imagem depende do discurso verbal para se configurar como conhecimento da imagem (Ribeiro *apud* Oliveira, 2008, p. 127, grifo original).³

É como se o livro ilustrado, um gênero híbrido, que traz a imbricação de duas linguagens distintas (imagem e texto), retomasse a singularidade da linguagem imagética, encontrada também nos mitos e cantos indígenas, articulando-a (embora nem sempre) com a escrita, e por esta de certa forma validada.

³ Seria interessante apresentar uma tese que abordasse essa discussão em forma de livro ilustrado, ou mesmo de livro-imagem, sem texto algum, mas esta não seria aceita como um discurso reflexivo válido a não ser dentro de um programa de pós-graduação na área de design ou artes visuais, por exemplo, que envolve a pesquisa dos princípios de composição entre outros aspectos da linguagem visual.

Em *A Escrita da História* (1982), Michel de Certeau nos oferece uma análise do antagonismo entre a oralidade e a escrita a partir de *História de uma Viagem à Terra do Brasil*, um relato da experiência de convívio do calvinista Jean de Léry com os Tupinambás, entre 1556 e 1558, na baía do Rio de Janeiro. Situado em um território estranho, Léry tomou para si a tarefa de converter os índios duplamente, pela escrita e pela religião. O registro ou documento escrito tornou inteligível e legível aquilo que se apresentava como incompreensível ou inconsciente no outro. A operação de entrar em contato com uma cultura cujo tempo seria marcado pela oralidade evanescente tornou-se uma operação de decifração e consequente conversão do outro na imagem do europeu. O índio tupinambá, selvagem, sem escrita, sem deus, deveria, por intermédio da alfabetização, abandonar o tempo cíclico e mítico, para ingressar no tempo linear marcado pela lógica logocêntrica.

Em algumas raras ocasiões Léry se deixa levar pela alteridade, ouvindo os sons dessa língua desconhecida e abandonando momentaneamente o trabalho de decifrar os cantos: “é o momento de encantamento, um instante roubado, uma lembrança fora do texto. (...) O que é um buraco no tempo é a ausência de sentido. O canto aqui *heu, heuaüre*, ou mais adiante *he, hua, hua*, como uma voz faz *re re* ou *tralalá*. Nada disto pode ser transmitido, referido e conservado” (Certeau, 1982, p. 215). Mas logo em seguida essa suspensão de sentido é rompida pois

(...) Léry apela para o “língua” (o intérprete) a fim de ter a tradução de muitas coisas que não pode “compreender”. Efetua-se então, com esta passagem para o sentido, a tarefa que transforma a balada em produto utilizável. Destas vozes, o intérprete hábil, extrai o relato de um dilúvio inicial que é, observa Léry, “aquilo que entre eles existe de mais próximo a Santa Escritura”: retorno ao Ocidente e à escrita, aos quais o presente desta confirmação é trazido dos longínquos litorais tupi; retorno ao texto cristão e francês, graças aos cuidados conjugados do exegeta e do viajante. O tempo produtivo é recosturado, o engendramento da história continua, após o corte provocado pelos sobressaltos do coração que reconduz por aí ao instante em que, “inteiramente encantado”, tomado pela voz do outro, o observador se esqueceu de si mesmo (Certeau, 1982, p. 215).

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro aponta que a inconstância como característica negativa, que passou inclusive a ser um “traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do imaginário nacional” (Castro, 2002, p. 187), é fruto de uma apre-

ensão equivocada das cosmologias indígenas em que a relação com a alteridade é dotada de um valor específico. Em muitos mitos tupi, os brancos, bem como alguns deuses e animais, tais como as cobras, associadas à troca de pele, dispõem da ciência divina da não-mortalidade. Aliás, a troca de pele como “signo ou instrumento de imortalidade é central na cosmologia de vários grupos tupi contemporâneos” (*idem*, p. 205). Para os índios, a figura do branco representou uma possibilidade (almejada) de autotransfiguração. Portanto, ligadas à ideia de alteridade estão a plasticidade e a permeabilidade à diferença, características do pensamento indígena, em geral qualificadas pejorativamente:

A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde “é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”, para lembrar-nos a profunda reflexão de (James) Clifford. Afinidade relacional, portanto, não identidade substancial, era o valor a ser afirmado (Castro, 2002, p. 206).

Seja por meio da devoração dos inimigos (antropofagia) ou da apropriação ideológica (deixando-se catequizar), o que estava em jogo para os índios era um mesmo mecanismo: “absorver o outro e, neste processo, alterar-se. Deuses, inimigos europeus eram figuras da afinidade potencial, modalizações de uma alteridade que atraía e devia ser atraída; uma alteridade sem a qual o mundo soçobriria na indiferença e na paralisia” (*idem*, p. 207). A “voracidade ideológica” (*ibidem*) demonstrada pelo índio em relação ao branco se relaciona antes com o próprio ato de transformação. A alteridade aqui se torna um valor em si. Não se trata de obter uma nova identidade, fixa, reificada, permanente. A apropriação do outro é um modo de relação, um meio de troca. Não é à toa que Mario de Andrade jocosamente qualificou seu personagem mais célebre, Macunaíma, como “um herói sem caráter”. A expressão pode tanto qualificar positivamente um personagem que não tem forma fixa, que é aberto à troca, capaz de se modificar de acordo com as circunstâncias e ao sabor do vento, como criticar, na perspectiva do olhar etnocêntrico, o que é inconstante e não confiável. Tal abertura à diferença era característica das práticas antropofágicas dos povos indígenas à época do contato com o Novo Mundo, e seu valor negativo aos olhos dos europeus só foi transformado à luz do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade em que encontramos a máxima: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1928).

Os europeus, por outro lado, estariam interessados em reconhecer sua própria imagem na alteridade, fazendo operar o retorno do outro ao mesmo (Certeau 2006). Pode-se dizer que se levamos em consideração a especificidade da relação do índio com a alteridade, os bárbaros não seriam os antropófagos e sim os europeus, incapazes de lidar com a diferença sem objetivar seu aniquilamento ou exclusão:

Enquanto as sociedades ocidentais modernas inventaram um modelo de comportamento que requer a simples eliminação da alteridade, as sociedades que praticaram o canibalismo ritual empenharam-se em assimilar o outro mediante sua ingestão física e simbólica (Rocha, 2006, p. 174).

A alteridade a ser aniquilada é representada sobretudo pela presença da voz evanescente, da palavra oral que não se deixa fixar, que se mostra atrelada ao instante presente, ancorada no corpo, respaldada pelo ritmo, dependente do ato de enunciação, e alheia ao tempo do trabalho e do progresso. A oralidade produz imagens que, embora não sejam preservadas por meio da escrita, se fazem lembrar por serem narradas numa língua própria, “dos antigos”, segundo muitos pajés, diferente daquela reservada às tarefas cotidianas. Essas imagens, construídas por meio de recursos sintáticos que, não estivéssemos falando de culturas não ocidentais, poderíamos chamar de poéticos, replicam-se também na superfície dos corpos, em forma de desenhos, ou assumem aspectos performáticos na dança e nos adereços. O empenho de decifração e conversão das culturas orais demonstrado por Léry estaria, segundo Certeau, relacionado ao projeto escriturístico ocidental.

O “progresso” é de tipo escriturístico. De modos os mais diversos, define-se portanto pela oralidade (ou como oralidade) aquilo de que uma prática “legítima” – científica, política, escolar etc – deve distinguir-se. Oral é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, “escriturístico” aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição. (...) Da mesma forma, também, se poderiam ler, nos frontões da modernidade, inscrições como: “Aqui, trabalhar é escrever” ou “Aqui só se compreende aquilo que se escreve”. Esta é a lei interna daquilo que se constituiu como “ocidental” (Certeau, 1994, p. 224-25).

Também relacionado a esse mesmo procedimento de conversão seria o tratamento conferido por representantes do douto saber às fábulas e outras modalidades de produção oral atreladas às camadas populares e iletradas. “Essas diferentes ‘heterologias’ (ou ciências do

outro) têm como traço comum o projeto de *escrever a voz*. O que fala de longe deve encontrar um lugar no texto” (Certeau, 1994, p. 254). Consideradas de complexidade e valor inferiores pelos defensores da cultura normativa e letrada, as fábulas seriam ecos dessas vozes longínquas, atestados das falhas desse projeto de conversão da voz em texto, da imagem em escrita. Diz Certeau:

A fala renasce *ao lado*, vindo de um além das fronteiras atingidas pela expansão da empresa escriturística. Uma *outra* coisa ainda fala, e ela se apresenta aos senhores sob as figuras diversas do não-trabalho – o selvagem, o louco, a criança, até mesmo a mulher – depois, recapitulando muitas vezes as precedentes, sob a forma de uma voz ou dos gritos do Povo excluído da escrita (...). Eis então que um falar se depreende ou se mantém, mas como aquilo que escapa à dominação de uma economia sociocultural, à organização de uma razão, à escolarização obrigatória, ao poder de uma elite e, enfim, ao controle da consciência esclarecida (1994, p. 252, grifos originais).

Uma vez retomada a fala daqueles que ocupam entre nós a posição do outro (selvagem, religioso, louco, infantil ou popular) na forma da fábula, é preciso afirmar que não sabem o que dizem, que falam quando deveriam escrever, que se entretêm com festas, danças e outras atividades sem sentido quando deveriam estar engajados no trabalho, comprometidos com o tempo produtivo:

Quando séria, a análise esclarecida ou sábia supõe certamente que algo essencial se anuncia no mito do selvagem, nos dogmas do crente, no balbuciar da criança, nas palavras do sonho ou nas conversas gnômicas do povo, mas postula também que essas palavras não conhecem o que dizem de essencial. A “fábula” é portanto uma palavra plena, mas que deve esperar a exegese erudita para que se torne “explícito” o que ela diz “implicitamente” (Certeau, 1994, p. 254).

Os livros ilustrados parecem ter (em parte) conquistado algum lugar de legitimidade no Ocidente, ainda que nos remetam à oralidade, talvez por conjugarem a imagem, escrita e narrativa. A leitura de um livro ilustrado guarda ainda outro parentesco com os relatos míticos e os cantos de tradição oral. Muitas vezes se dá em voz alta, mediada pelos pais ou professores. Trata-se mais de uma performance do que de um ato de leitura solitário no sentido em que as sociedades logocêntricas o entendem. Esses pequenos rituais de leitura compartilhada, que muitas vezes acontecem antes do sono, nos momentos de transição entre o dia e a noite, têm uma atmosfera diferente daquela do tempo

cronológico do cotidiano e acionam a audição, a fala e o tato, uma vez que as imagens às vezes convidam ao toque.

A performance, aliada aos recursos sintáticos que aproximam as expressões verbais da forma de comunicar das expressões não verbais, é um elemento fundamental para a replicação da tradição oral, como acontece com os cantos xamanísticos, por exemplo. Os xamãs efetuam seus processos de cura por meio de cantos repletos de recursos como a polifonia, as metáforas, as onomatopeias e a ambiguidade, proeminentes na linguagem poética e imagética. Graham Townsley mostra que o poder dos xamãs Yaminawa (da Amazônia peruana) reside nos cantos, cuja linguagem metafórica é denominada *tsai yoshtoyoshto* (*twisted language* ou linguagem torcida) pelos próprios xamãs: “Com a linguagem torcida eu me aproximo mas não demais – com palavras usuais eu me chocaria contra as coisas – com palavras torcidas, rodeio-as e vejo-as claramente” (Townsley, 1993, p. 460).

Em *A Eficácia Simbólica*, Claude Lévi-Strauss analisa um ritual de cura cuja performance é realizada por um xamã Cuna (etnia proveniente do Panamá), chamado para auxiliar um parto difícil. A cura é assegurada quando o xamã empreende, por meio de um canto, “uma viagem ao mundo sobrenatural para arrancar o duplo do espírito maligno que o capturou e, restituindo-o ao seu proprietário” (Lévi-Strauss, 1996, p. 217). O canto descreve com grande riqueza de detalhes o itinerário percorrido pelos *nelegan* (pequenos seres com poderes excepcionais esculpidos pelo xamã) até o local onde está a “alma” roubada da futura mãe. O universo físico se transforma em universo fisiológico e o canto verte as paisagens do mundo exterior em imagens do mundo interior da doente:

Para penetrar neste inferno à Hyeronimus Bosch e alcançar a sua proprietária, os *nelegan* têm outros obstáculos a vencer, estes, materiais: fibras, cordas flutuantes, fios estendidos, cortinas sucessivas: coloridas de arco-íris, douradas, prateadas, vermelhas, pretas, marrons, azuis, brancas, vermiformes, “como gravatas”, amarelas, torcidas, espessas (Lévi-Strauss, 1996, p. 226).

Lévi-Strauss aponta que, assim como acontece na psicanálise, o canto nomeia por meio de suas metáforas aquilo que a parturiente não conseguiria expressar:

O xamã fornece à sua doente uma linguagem, na qual se podem exprimir imediatamente estados não-formulados, de outro modo informuláveis. E é

a passagem a esta expressão verbal (que permite, ao mesmo tempo, viver sob uma forma ordenada e inteligível uma experiência real, mas, sem isto, anárquica e inefável) que provoca o desbloqueio do processo fisiológico, isto é, a reorganização num sentido favorável, da sequência cujo desenvolvimento a doente sofreu (1996, p. 228).

Os cantos xamanísticos carregados de imagens parecem se relacionar com os efeitos provocados pelas pinturas rupestres, aquele da suspensão de um tempo do cotidiano em favor de um estado alterado de consciência.

Em um texto sobre os cantos xamanísticos e a origem da narrativa, Nicolau Sevcenko (1998) começa por analisar uma pintura rupestre que fica na caverna Trois Frères, nos Pirineus Franceses. Trata-se da imagem de um xamã provavelmente feita pelo próprio feiticeiro, situada num recanto profundo da caverna no fim de uma garganta muito estreita. A dificuldade de acesso ao local onde fica a pintura, acrescida da atmosfera assustadora possivelmente criada pela luz bruxuleante de uma tocha, faz Sevcenko concluir que a localização da imagem fora cuidadosa e propositadamente planejada pelo xamã para provocar no observador, uma vez apartado dos estímulos aos quais está acostumado no mundo externo, uma experiência sensorial inusitada.

A figura tem pernas e tronco que parecem humanos. “Já os braços são muito curtos e terminados em patas. Apresenta ainda o rabo de um cavalo, o pênis de um felino e se encontra numa atitude inclinada para a frente, um desequilíbrio” (Sevcenko, 1998, p. 3). Para ver o desenho completo é preciso se esgueirar por um túnel e subir por uma passagem lateral até o alto de onde finalmente é possível vislumbrar a cabeça do xamã olhando fixamente para o observador. “Sob o clarão oscilante de uma lamparina de banha” (p. 3), algumas questões em relação à visão se impõem:

É falsa ou real? Ou é ainda mais real do que o real? É um homem ou animal? Ou vários animais? Ou um deus? É sempre indefinível e heterogêneo: mamíferos e aves, animais e homem, equilíbrio e queda, homem e deus. Sua figura é um limiar, uma transição (...). Sua função é a de arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem das referências do dia-a-dia, e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam à sua orientação, vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformados pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas (Sevcenko, 1998, p. 3).

Nem todo xamã é capaz de pintar mas a maioria invariavelmente canta e/ou dança, como vimos anteriormente com os exemplos dos índios Cuna e Yaminawa. Produzem portanto alguma forma de arte visual, seja por meio da linguagem metafórica dos cantos, seja por meio das performances de dança com sua indumentária e pintura corporal elaboradas. A coreografia, aliás, “é a técnica mnemónica, para a retenção das incontáveis tradições” (*idem*, p. 4).

Esses registros imagéticos que assumem os mais variados suportes apontam para um tipo de familiaridade com a imagem que de alguma forma está conectada com aspectos sociais e simbólicos de um determinado povo. Existe portanto uma conexão entre as imagens e os aspectos da reprodução social. As imagens materializadas em artefatos ou presentes nos cantos e nos mitos em forma de palavra não se esgotam em si mesmas mas são interligadas entre si e conectadas aos esquemas conceituais fundamentais de uma comunidade e suas interações sociais. Els Lagrou propõe uma abordagem intersemiótica dos registros imagéticos dos índios Kaxinawa (do Acre), uma vez que esta é capaz de “chamar a atenção para um universo de interpretação que reconhece discursos distintos embora relacionados (mutuamente ‘traduzíveis’) em um todo interligado” (Lagrou, 2007, p. 85).

O que importa no que se refere às abordagens que ressaltam as formas e as imagens e seu papel inventivo é a interconexão entre os campos da reflexão e da ação. Os processos de produção de sentido não estão contidos nas obras em si mas associados aos domínios da percepção e cognição, o que os conectam à poética da vida. O mesmo acontece com os livros ilustrados que de alguma forma, embora não inseridos em malhas de significação que dizem respeito a toda comunidade, como é o caso das produções discursivas indígenas, têm como condição de existência as capacidades sensíveis do autor, leitor ou ilustrador, por sua vez ancoradas no campo da percepção e da ação no mundo. Esse gênero de livro apresenta imagens necessariamente polissêmicas, assim como fazem os cantos de cura, que traduzem certos dilemas existenciais que de outro modo, talvez não encontrassem uma linguagem apropriada por meio da qual vir à tona.

As imagens visuais presentes nas ilustrações e no discurso oral com recursos poéticos se aproximam do que Freud chamou de processo primário, definindo-o como uma forma primitiva de comunicação característica dos sonhos, que seria não apenas anterior como inferior à racionalidade do discurso verbal consciente. Nesse sentido,

um exemplo do evolucionismo de Freud é a equiparação feita por ele entre o sonho e os idiomas arcaicos. Estes últimos assemelhar-se-iam a certas propriedades da linguagem onírica, a saber, a fusão de contrários em apenas uma unidade ou a representação de um elemento por seu oposto sem, contudo, oferecer pista alguma para definirmos se tal elemento estaria ali apresentado em sua versão positiva ou negativa (Freud, 1999, p. 315).

Gregory Bateson, por sua vez, não vê o processo primário como uma forma primitiva de comunicação. Pelo contrário, o autor aposta na especificidade de tal processo na comunicação dos “assuntos” (*subject matters*) não facilmente codificáveis em termos da linguagem verbal geralmente atrelada à consciência e à escrita linear (Bateson, 1972, p. 135-139). “Assuntos” estes que para virem à tona precisariam assumir formas mais próximas da linguagem não verbal. “A consciência discorre sobre coisas ou pessoas, e atribui predicados às coisas ou pessoas específicas que foram mencionadas” (p. 139), enquanto o processo primário exalta as *relações* em detrimento dos referentes, mostrando-se mais adequado para comunicar questões que em sua origem são paradoxais e polissêmicas.



A água
do rio.



Capítulo 3

Da ilustração à interdependência entre texto e imagem



Todos se abraçam com alegria

3. Da ilustração à interdependência entre texto e imagem

Não se pode esquecer que as relações do ilustrador com o texto verbal são muito fortes.

Não conheço ilustrador de livros que não goste de ler palavras.

Roger Mello

O livro ilustrado tem o formato de códice. Mesmo quando rompe com as formas tradicionais de construção de narrativas textuais, a ilustração guarda alguma relação com a palavra, o que em grande parte dos casos significa uma leitura linear. As imagens desdobram-se no tempo na medida em que existe um encadeamento proporcionado pela sucessão de páginas. Trata-se, afinal, de uma narrativa em vez de uma coletânea de cenas soltas.¹

Como leitores (...), adiantamos, atrasamos ou adiamos a sequência narrativa que está em leitura, retrocedemos para reler, rever, retomar algum fio narrativo deixado para trás, conferimos movimentos à narrativa, segundo nossos impulsos e vontades. Imprimimos maior ou menor velocidade às sequências, dedicamos mais ou menos tempo para ver e ler imagens e relacioná-las entre si e com o texto escrito, tramando caminhos de leitura que entrelaçam diferentes modos de linguagem (Fitipaldi *apud* Oliveira, 2008, p. 102).

A ilustração difere da pintura, segundo alguns ilustradores, porque guarda necessariamente uma relação com a narrativa. O ilustrador é antes de mais nada um leitor, pois o fluxo imaginativo que dará início ao trabalho de ilustração depende do texto. Embora seja evidente que a produção do ilustrador envolve o conhecimento de um vasto repertório imagético e iconográfico, que inclui os diferentes movimentos e estilos artísticos que fazem parte da história da arte,

¹ Há livros publicados recentemente que permitem uma leitura randômica – *My Map Book* (Meu Livro de Mapas) (2007) e *Mythological Monsters* (2002), ambos de Sara Fanelli, *Ma Maison* (Minha Casa) (2000), de Delphine Durand, e *O que é uma criança?* (2010), de Beatrice Alemagna são exemplos contemporâneos da ruptura com a narrativa linear ainda que o suporte do livro seja o códice. Essas autoras-ilustradoras desarticulam o quadro estático, dispondo os elementos em todo o espaço da página e apresentando imagens que independem umas das outras.

bem como o domínio de sua técnica, essas imagens não subsistem isoladamente como os quadros em um museu.

Por maiores que sejam as diferenças entre estilos ou técnicas, os ingredientes que os ilustradores sempre terão em comum são: o interesse pela narrativa por imagens, o universo das palavras e a preocupação com a forma como sua arte será reproduzida graficamente. Mudaram os materiais, os suportes e os veículos, mas as verdades que nos movem permanecem. Somos artistas que usam como matéria-prima muito mais do que tintas, lápis ou pincéis, mas a palavra. E é esta a nossa melhor definição: nós, ilustradores, somos os artistas que dão visualidade à palavra, os modernos contadores de histórias por imagens (Alarcão *apud* Oliveira, 2008, p. 73).

Rui de Oliveira está entre os ilustradores que demarcam com mais precisão a fronteira entre pintura e ilustração, definindo esta última como um “*gênero das artes visuais narrativas*” (2008, p. 80, grifo original). No entanto, Oliveira também ressalta a tensão inerente a esses gêneros de artes visuais, mostrando “o constante encontro e conseqüente afastamento da ilustração com a pintura, numa tangência inconstante” (*idem*, p. 82). Se por um lado, a especificidade da ilustração é sua relação com a narrativa, por outro, as escolhas que cada projeto envolve relacionam-se diretamente com os referenciais clássicos e contemporâneos da pintura. As ilustrações de Santa Rosa para *O país do Carnaval* (1931) e *Cacau* (1933), de Jorge Amado, por exemplo, traduzem os traços modernos característicos dos quadros apresentados na Semana de Arte Moderna (Oliveira, 2008) e as imagens de Daniel Bueno para *Bili com limão verde na mão*, de Décio Pignatari (2009), dialogam diretamente com o abstracionismo geométrico dos movimentos de vanguarda do início do século XX como o futurismo que influenciaram a poesia concreta. Por esse motivo, embora aponte o vínculo da ilustração com a narrativa, Roger Mello considera as categorias ilustração e pintura muito mais entrelaçadas do que em geral se reconhece. Diz Mello sobre a possível distinção entre as duas linguagens:

Não tem separação, é uma região limítrofe. Adoro quando uma obra desfaz fronteiras. Penso que os grandes artistas não têm tempo de se preocupar com isso. O azul de Yves Klein é narrativo. O sol de Olafur Eliasson na galeria Tate Modern é narrativo (*apud* Moraes, 2012, p. 219).

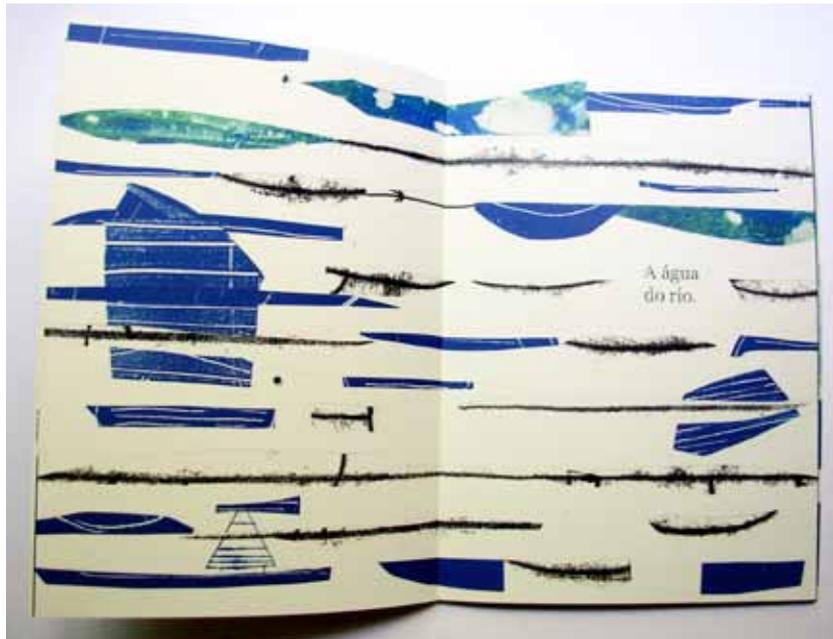
Em *água sim*, escrito por Eucanaã Ferraz (2011), Andrés Sandoval “desfaz fronteiras” na medida em que suas ilustrações aproximam-se da pintura abstrata e ao mesmo tempo estão ao longo do livro todo referenciadas à narrativa. A plasticidade das imagens suscita um tipo de contemplação mais parecida com aquela que concedemos à pintura. Não se trata de um experimentalismo que desconsidera a narrativa. Sandoval demonstra uma sensibilidade às propriedades imagéticas do próprio poema em questão, feito de versos concisos, traduzindo o seu efeito em composições que tendem à abstração e por isso mostram a água em suas formas variadas.

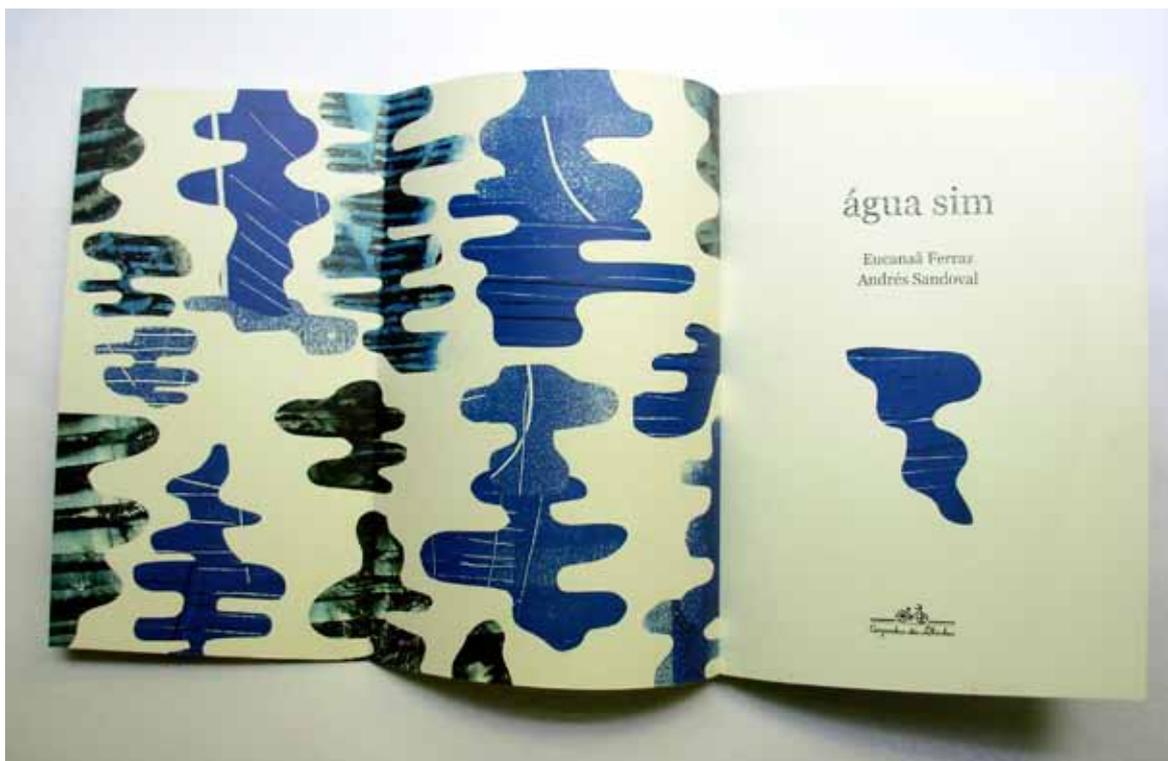
Nesse poema em variações de azul os personagens não têm nomes próprios, assim como o rio e o barco que chega a um porto em algum lugar cujo nome também não se sabe. A água, como sugere o título, é o personagem principal, permeia todas as páginas, passando do gelo ao copo, da folha ao rio, da nuvem à chuva, do olho à lágrima. Tudo flui em um movimento cíclico. O livro começa assim: “A água no copo, A pedra de gelo no copo de água. A água nos olhos. A lágrima. A água do rio” (Ferraz, 2011). Em todas essas primeiras páginas duplas predomina o azul. Mas em seguida o verde irrompe e lê-se: “As árvores”.

água sim é um livro sobre a mudança (característica do elemento água), que não tem uma forma fixa. A isso que é movimento constante Deleuze dá o nome de hecceidade, “um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. (...) Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (1997a, p. 47). A hecceidade tem uma individualidade, mas esta é percurso móvel.

O trabalho de ilustração implica antes de mais nada a escolha da técnica e dos materiais que mais dialogariam com a narrativa. Esse diálogo não é possível devido às propriedades da técnica em si mas da capacidade do ilustrador de trabalhá-la em função da narrativa. Poderia parecer mais indicado usar uma técnica aguada como a aquarela para ilustrar um livro sobre a água. No entanto, Sandoval opta pela monotipia que a princípio não tem fluidez alguma uma vez que envolve tintas a base de óleo que têm alta densidade. A mono-

água sim (2011),
Eucanaã Ferraz e
Andrés Sandoval





água sim (2011),
Eucanaã Ferraz e
Andrés Sandoval

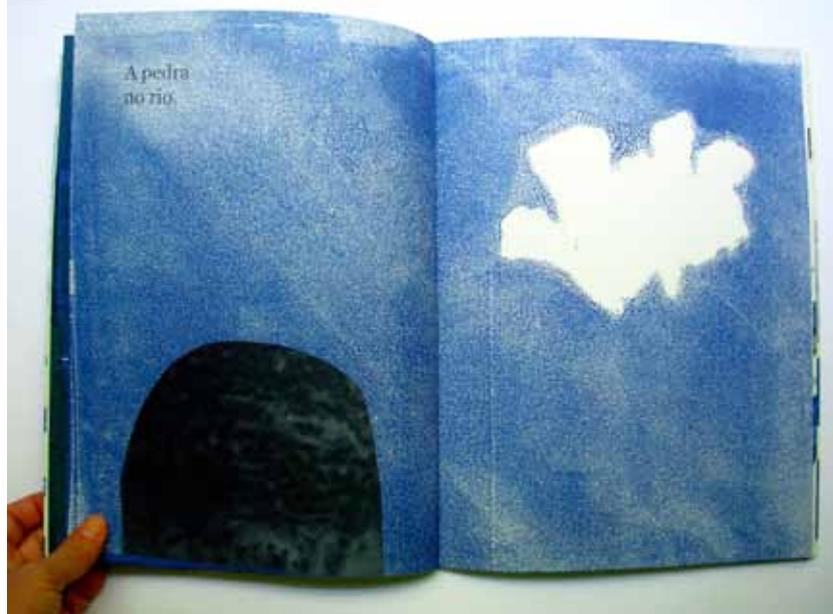
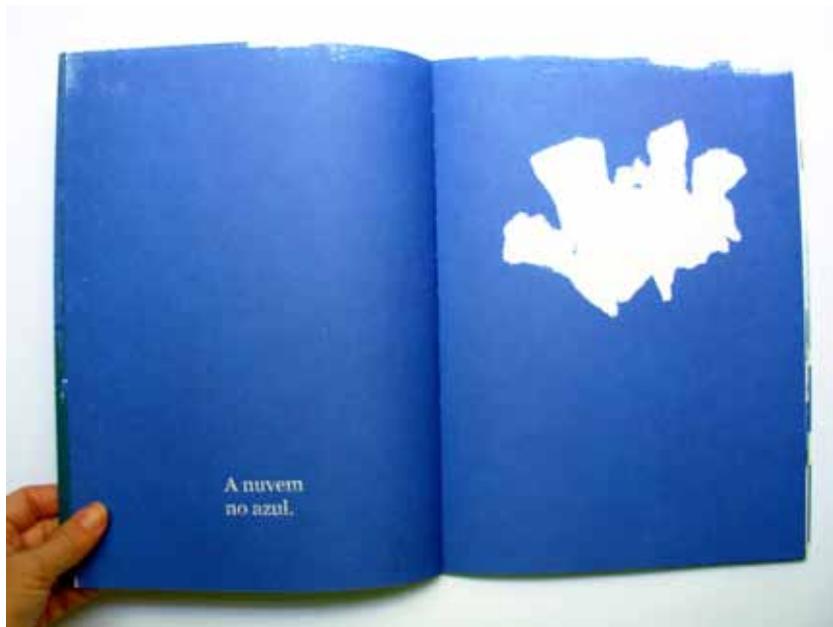
tipia gera uma gravura a partir de uma superfície (placa de metal ou azulejo de cerâmica) entintada. Em *água sim*, o ilustrador consegue produzir os reflexos tênues característicos da água por meio dos recortes de formas arredondadas e dos finos traços brancos que aparecem como ranhuras na gravura.

A quantidade de tinta em cada impressão é outro recurso possibilitado pela monotipia cuja matriz gera imagens com a tinta cada vez menos saturada à medida que é usada, o que produz uma variação substancial na cor e na textura. Uma série de três páginas duplas mostram esse efeito. O azulão inicial vai esmaecendo, o que dialoga com o texto, que fala do movimento da nuvem e da água, e contrasta com a imobilidade da pedra que aparece em todas as páginas: “A nuvem no azul. A pedra no rio. A nuvem passa, a água passa, a pedra não se move no rio que corre”.

O fluxo constante da água e suas mutações também são enfatizados pelo uso da imagem e seu negativo. Em uma página o barco aparece como figura azul, em outra, sua silhueta é vazada para realçar as gotas de água, algumas em negativo.

A ilustração guarda uma relação com a narrativa, por isso é necessário entender como se dá esse processo de criação de imagens. Trata-se de uma tradução inter-semiótica, isto é, uma tradução de um tipo de linguagem para outra. O ilustrador busca transpor para o universo

água sim (2011),
Eucanaã Ferraz e
Andrés Sandoval



da imagem os signos da palavra. Seria então necessário escolher certos aspectos do texto para buscar suas equivalências nas ilustrações. Cito a ilustradora Ciça Fittipaldi:

(...) a linguagem visual explora, nessa utilização da narrativa verbal, sua capacidade de manifestar e exercer funções muito próximas da linguagem verbal escrita: a função representativa – quando inventa ou imita a aparência do ser, coisa ou lugar a que se refere; descritiva – quando detalha as aparências; narrativa – ao situar seres, coisas, lugares em termos de transformações, por meio de ações que estão sendo realizadas; simbólica – ao sugerir significados sobrepostos aos referentes, muitas vezes determinados por convenções culturais; expressiva – ao revelar sentimentos e valores dos seres representados, assim como do criador, produtor da imagem; estética – quando enfatiza a forma da linguagem visual, sua composição no espaço, uso das cores, toda a configuração plástica; lúdica – orientada para o jogo, para a exploração perceptiva e para o humor (Fittipaldi *apud* Oliveira, 2008, p. 113).

A ideia de buscar correspondências entre o texto e as imagens não quer dizer fazer uma cópia do texto. Ao contrário, é preciso ter sensibilidade para perceber o que do texto cabe ilustrar. “Há pontos do texto que são puramente literários e devem permanecer assim. Em outros, entrar com a imagem seria uma traição, seria invadir uma seara que é apenas do leitor, seria interferir em sua liberdade para interpretar o texto (Azevedo *apud* Moraes, 2012, p. 104). Espera-se da ilustração, que esta vá além do próprio texto, seja ampliando seu sentido no caso dos textos não originalmente criados para virem acompanhados de ilustrações, seja completando aquilo que falta no texto no caso dos livros em que a relação entre texto e imagem é fundamental. Diz o ilustrador Eliardo França: “Eu acho que a ilustração deve estar ligada ao texto, mas não exatamente reproduzi-lo; não é uma tradução gráfica do texto, ela tem uma vida completa. A ilustração completa o texto e vice-versa” (*apud* Moraes, 2012, p. 2).

O trabalho do ilustrador tem o potencial de expandir o repertório e a capacidade de leitura das imagens por parte não só dos leitores como dos próprios autores e ilustradores. Há muitos que criticam o atual excesso de imagens como algo que necessariamente restringe a concepção de imagens mentais, como se, diante de imagens prontas, o leitor corresse o risco de perder sua própria faculdade imaginativa. Mas, ao contrário, um livro cuja ilustração é afinada com o texto, sem intencionar duplicá-lo, oferece ao leitor uma experiência de várias ordens,

entre as quais, afetiva, formal e sensível. Espera-se do ilustrador que trabalhe a partir da sua própria faculdade imaginativa para criar uma relação imagem e texto capaz de acionar o repertório do leitor: “A imagem narrativa, ao bem ilustrar um texto literário, não se perde na pretensão de superar o texto, mas se adere a ele com a intenção de colaborar na sua percepção, amplificar suas vozes (...)” (Fittipaldi, 2008, p. 106).

O paradoxo da posição do ilustrador é o de, além de ter consciência das propriedades formais relativas à composição e dominar a técnica escolhida, deve também ilustrar a partir de sua sensibilidade. Isso não faz do ilustrador apenas um exegeta que busca no texto seus significados simbólicos mas sobretudo um artista capaz de perceber o modo como o texto o afeta, fazendo aflorar sensações e imagens. Henri Matisse comenta a sua ilustração dos poemas de Mallarmé:

É agradável ver um bom poeta transportar a imaginação de um artista de outra área e lhe permitir criar seu próprio equivalente da poesia. O artista plástico, para tirar o melhor partido de seus dons, deve cuidar para não se prender demais ao texto. Pelo contrário, ele deve trabalhar em liberdade, sua sensibilidade se enriquecendo no contato com o poeta que ilustrará. Ao terminar essa ilustração das poesias de Mallarmé, gostaria simplesmente de dizer: “Eis o trabalho que fiz depois de ler Mallarmé com prazer” (Matisse, 2007, p. 239).

Por se tratar de uma experiência da ordem do sensível não há como decompor a linguagem em unidades isoladas. É preciso ler o que se depreende do texto, uma atmosfera, que não reside propriamente em nenhum signo isolado: “(...) o ilustrador deve, na verdade, seguir uma orientação interna do texto como coerência da linguagem, ou seja, sua poesia, sua intensidade, e não sua relação direta com a palavra ou a frase” (Ribeiro *apud* Oliveira, 2008, p. 136).

O trabalho de ilustrar é complexo na medida em que não permite a redundância em relação ao texto e exige do ilustrador fazer uso de sua capacidade sensível e da gama de imagens colhidas ao longo do tempo, ancoradas em várias dimensões da vida social, cultural e pessoal:

(...) a reunião do texto e das imagens tem que trazer ao leitor algo maior do que o texto e as imagens em si mesmos. Outro ponto: as imagens de alguma maneira têm que exercer o pensamento crítico o tempo todo. Ilustração não é decoração, é discurso crítico, é interpretação. No meu trabalho, tudo isso pode até não acontecer, mas será por incompetência minha (Azevedo *apud* Moraes, 2012, p. 99).

Além de Henri Matisse, muitos artistas fizeram ilustrações para obras literárias nas primeiras décadas do século XX. Joan Miró ilustrou cerca de 60 livros, a maioria de poetas como Benjamin Péret, Paul Éluard, Tristan Tzara, Robert Desnos e Michel Leiris. Tratava-se de identificar os laços íntimos entre dois tipos de códigos: pintura e palavra. Aliás, Magritte “julgava mais apropriado falar em termos de reunião ou de encontro entre um texto e uma imagem do que servir-se do termo ilustração – palavra que, aliás, ele gostaria de suprimir” (Meurer, 2012). Sobre o livro *À Toute épreuve*, de Paul Éluard, publicado em 25 de março de 1958, com 80 xilogravuras de Miró: “Eu fiz uns ensaios que me permitiram ver o que era *fazer* um livro, e não ilustrá-lo, a ilustração é sempre uma coisa secundária. O importante é que um livro tenha toda a dignidade de uma escultura talhada em mármore” (*apud* Meurer, 2012).

No Brasil, Tarsila ilustrou o livro *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, em 1925. E no Gráfico Amador, projeto iniciado em 1954 por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, 27 livros foram publicados artesanalmente com lito e xilogravuras, alguns com o resultado da parceria entre poetas como Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto e artistas gráficos e/ou pintores, como era o caso do próprio Aloísio Magalhães (Lima, 1996).

3.1 Livro ilustrado – objeto estético

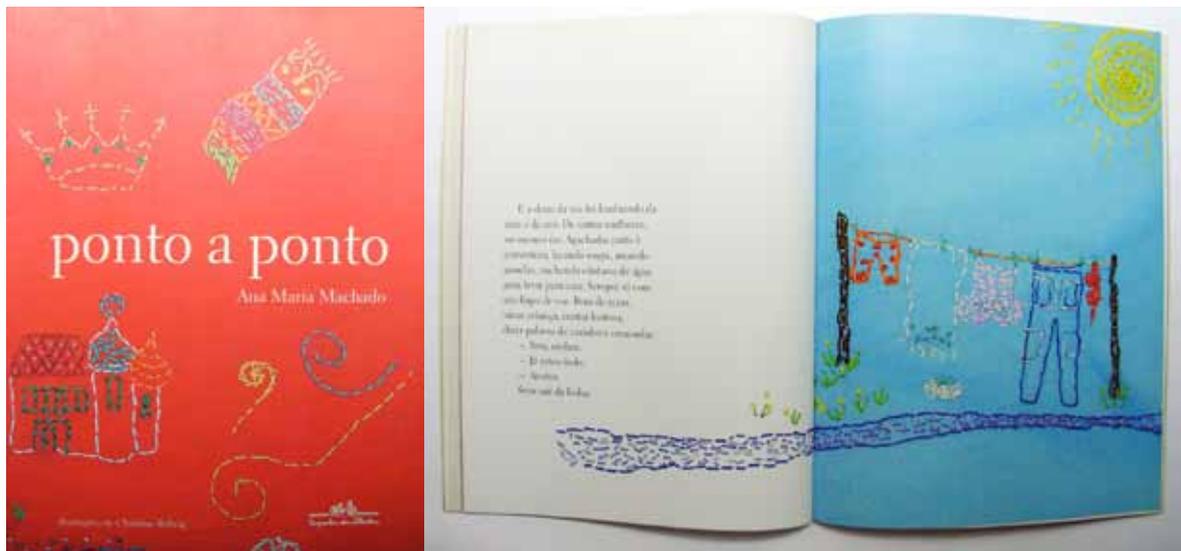
Na década de 1970 houve um fortalecimento do mercado editorial infanto-juvenil no Brasil, em função não só de melhores condições de impressão gráfica como de um maior número de bons autores e ilustradores. Embora esse período também tenha sido marcado pela proliferação de uma grande quantidade de livros de linguagem gráfica e literária duvidosa, a lei 5692 passou a exigir que livros de literatura infanto-juvenil integrassem os currículos escolares e prêmios nacionais como os da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Associação Paulista de Críticos de Arte e Instituto Nacional do Livro passaram a valorizar a ilustração.

O livro ilustrado em que a característica principal é o texto conciso e a sua relação com a imagem foi aos poucos se firmando no mercado, o que suscitou preocupação em relação à qualidade e quanti-

dade do texto. Poderiam os textos sucintos (aparentemente simples)² ser considerados literários? Estariam os livros perdendo em qualidade quando comparados com os textos mais extensos? Tal receio talvez se relacione com uma falta de familiaridade com a especificidade do livro ilustrado, que constitui um gênero em si em vez de substituto dos livros de texto sem ilustrações. Além disso, o que torna esse tipo de publicação singular não é apenas o significado da narrativa propriamente dita ou o talento literário do autor, mas o modo como esta narrativa é comunicada. Trata-se sobretudo de uma experiência estética, capaz de envolver (seduzir) a capacidade sensível do leitor, convidado a decodificar a relação entre texto e imagem, linguagens com qualidades poéticas singulares.

No livro *ponto a ponto* (2006), de Ana Maria Machado, a autora parte de uma série de personagens como Penélope, da Odisseia, As Parcas, da mitologia grega, A Bela Adormecida, da tradição oral dos contos de fadas, e a velha a fiar, do folclore brasileiro de Minas Gerais, para criar uma história sobre as relações entre o texto e os têxteis. O texto de Machado, composto de vários fragmentos dessas histórias clássicas sobre tecelãs, constitui uma tessitura simbólica do próprio ato de narrar e de escrever. Para acentuar ainda mais o aspecto metalinguístico do livro, as ilustrações são também fruto de um trabalho ponto a ponto, feito com linha e agulha por Christine Röhrig.

ponto a ponto
(2006), Ana
Maria Machado e
Christine Röhrig



² Alguns livros ilustrados com pouco texto, como *Luas* (2002) e *Zig-Zag* (2006), de Eva Furnari, são complexos do ponto de vista simbólico. Diz a autora e ilustradora: “O que eu gosto no *Luas* é que ele permite muitos níveis de leitura: o real, o simbólico, a imagem e o texto. Nesse livro, a ilustração e o texto caminham entrelaçados, estão fortemente ligados, são quase poemas visuais. Parecem simples, mas são de extrema elaboração e se complementam mutuamente” (Furnari, 2012, p. 62).

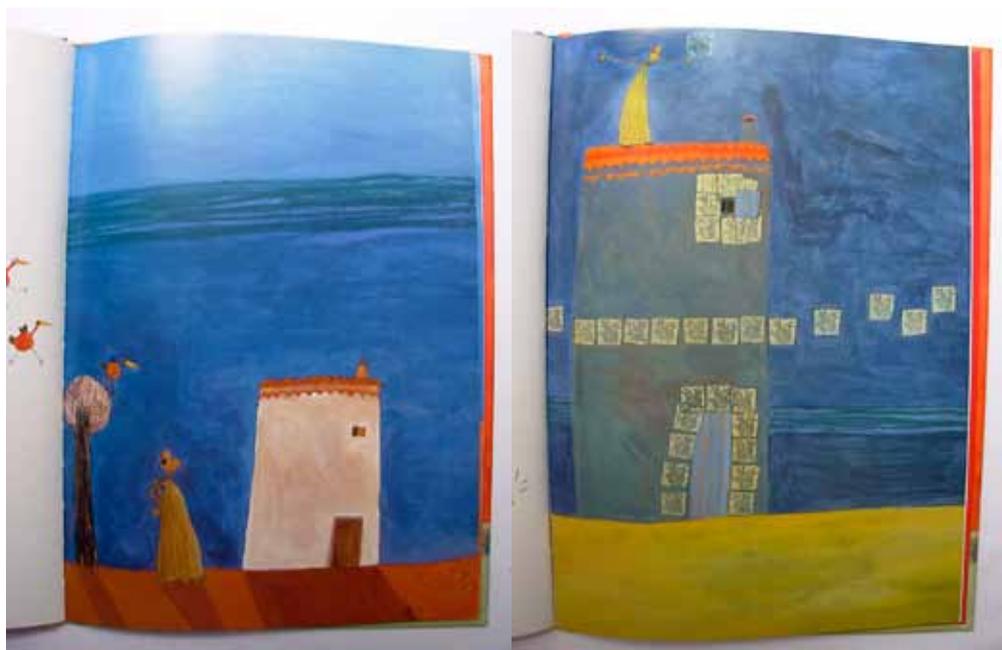


A senhora Meier
e o melro (2006),
Wolf Erlbruch

No livro *A senhora Meier e o melro*, de Wolf Erlbruch (2006), a preocupação extrema da personagem principal, a senhora Meier, descrita no texto, se opõe à tranquilidade do marido, evidenciada exclusivamente por meio das imagens. Em uma série de páginas duplas em que senhora Meier aparece empenhada em tomar conta de um pequeno pássaro preto encontrado na horta, o senhor Meier aparece sempre sorridente entretido com alguma atividade considerada inútil se avaliada pelo prisma da produtividade econômica. As imagens em que ele pinta um gato com um pincel de caligrafia, toca gaita antes de dormir e recorta bonecos de papel são índices de um ethos contemplativo, fazendo contraponto à figura da senhora Meier sempre ocupada e preocupada.

Os livros ilustrados constituem objetos estéticos na medida em que apresentam múltiplas relações entre seus componentes em vez de enunciados propositivos e unívocos. Trata-se de uma experiência em que o(s) sentido(s) da narrativa ganha(m) suporte nas cores, no

A casa azul
(2010), Anne
Herbauts



ritmo de leitura, na sonoridade das palavras, etc. *A casa azul*, de Anne Herbauts (2010), apresenta um viajante, Modesto, que resolve construir sua moradia de frente para o mar. Paradoxalmente, Modesto é bastante ambicioso, faz e desfaz sua casa mais de uma vez, porque sucumbe às críticas feitas por aves empoleiradas numa árvore circunvizinha em relação ao tamanho e aspecto de suas construções. Mesmo parado em um único lugar, Modesto está a caminho, troca de casa como quem troca de roupa, mediante um trabalho zeloso e incessante. No fim, consegue o impossível, uma casa de paredes infinitas, que tem a extensão do céu. O jogo poético entre as palavras e as paisagens proposto por Herbauts é icônico da travessia percorrida por toda pessoa, mesmo aquela que não se desloca fisicamente. A casa é corpo em permanente processo de reconstrução. Mesmo parados estamos em movimento, buscando um lugar de recolhimento que ao mesmo tempo permita a expansão, um espaço desmedido como o céu, azulado mar.

Gregory Bateson fazia uma distinção entre a comunicação propositiva característica do pensamento racional e linear e a linguagem que Sigmund Freud chamou de processo primário, que seria característica de fenômenos como o sonho e a arte. A apreciação de qualquer obra de arte exige que o observador considere não apenas o que é comunicado mas a forma como é comunicado. Ao enfatizar a estreita relação entre o código (isto é, *forma* ou *estilo*) e o que está sendo comunicado, Bateson se interessa pelo “modo” como algo vem a ser comunicado. No que diz

respeito ao livro ilustrado, a forma é tão, ou mais, importante quanto a própria história, pois o objeto que dá suporte ao livro e as imagens em si proporcionam experiências singulares de leitura). O estilo da ilustração no livro ilustrado é uma parte inextrincável da narrativa. Um resumo, uma paráfrase ou uma narração em voz alta (sem que o leitor possa ver as imagens) não será capaz de substituir a experiência de ler um livro ilustrado porque grande parte do sentido está contido naquilo que não é necessariamente verbalizável, ou seja, dependente de uma experiência da visibilidade e também do tato: o manuseio do livro (seu peso, volume, formato), a composição das páginas (as cores, o traço, as sombras e os objetos), o ritmo da leitura marcado pela sucessão de páginas etc.

As histórias de tradição oral como os mitos, por exemplo, funcionam de um modo diferente. Não dependem de uma forma fixa para transmitir o seu significado. Segundo Lévi-Strauss, nos mitos interessam sobretudo os feixes de relações presentes na estrutura do enredo. Tais relações seriam imutáveis, a despeito das variações na camada superficial do relato, isto é, no estilo ou modo de narração. É esse o ponto que permite a Lévi-Strauss trabalhar com as mais variadas versões de mitos, mesmo quando fragmentadas ou aparentemente distorcidas, pois não existe “versão verdadeira, da qual todas as outras seriam cópias ou ecos deformados” (Lévi-Strauss, 1996, p. 252). No mito “o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero” (*idem*, p. 242), pois sua linguagem, situada em nível muito elevado, está sempre a ponto de “decolar do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando” (*ibidem*). Os contos de fada e outras histórias de tradição oral costumam ser ilustrados por muitos artistas diferentes, pois, como funcionam ao modo dos mitos, podem variar que ainda assim apresentarão algumas das relações fundamentais que permitem que a história seja reconhecível. Em geral há, na maioria das versões de Chapeuzinho Vermelho, uma oposição entre o lobo (possivelmente feroz ou não) e uma menina (aparentemente ingênua, embora nem sempre, a exemplo da personagem no livro *Uma Chapeuzinho Vermelho*, de Marjolaine Leray). Pode-se encontrar também a oposição entre o abrigo e conforto das casas da mãe e da avó e os perigos da floresta, com suas trilhas indiscerníveis. No entanto, embora se assemelhem aos mitos, os contos de fada, uma vez que ganham versões ilustradas e impressas, como vimos no capítulo 1, tornam-se singulares, não reproduzíveis ou substituíveis. Cha-

peuzinho Vermelho de Kveta Pacovská e de Gustave Doré oferecem ao leitor experiências estéticas de ordens muito diferentes.

Os livros ilustrados concebidos como unidade aproximam-se da poesia, uma forma de linguagem cujo sentido seria prejudicado, quando não totalmente aniquilado, por uma má tradução. Uma mudança na forma de comunicar é capaz de comprometer todo o sentido do livro bem como de um poema. A poesia seria por definição intraduzível apontou Roman Jakobson em um ensaio sobre a linguagem poética. Mas isto, se apreendermos a tarefa do tradutor como a da transmissão fiel de conteúdos. Diante do impasse, a única solução para a tradução poética apontada pelo linguista seria a “transposição criativa” (Jakobson, 1952, p. 72) ou a recriação do texto, visando não a transposição de um enunciado ou conteúdo unívoco, mas o próprio “modo de significar” (Benjamin, 1994, p. 26). No que diz respeito ao livro ilustrado, a tradução só é possível se as imagens forem preservadas. Quando há, por exemplo, uma tipografia manuscrita, como é o caso do livro *Selma* (2007), de Jutta Bauer, e *Uma Chapeuzinho Vermelho* (2012), de Marjolaine Leray, é preciso que as autoras escrevam o texto no idioma para o qual o livro está sendo traduzido. Ainda assim, muitos problemas decorrem da má tradução dos títulos e do próprio texto. Como os livros ilustrados têm em geral textos concisos, mudanças mínimas podem aniquilar ambiguidades fundamentais.

3.2 O livro com ilustrações

A variedade imensa de livros ilustrados encontrados atualmente revela a multiplicidade dos recursos plásticos e estilísticos utilizados pelos escritores e ilustradores, que muitas vezes desempenham ambas as funções numa mesma publicação. Diante de um universo a princípio inesgotável de possibilidades de expressão, torna-se inviável definir categorias estanques para classificar os diferentes graus de relação entre imagem e texto:

Esse tipo de livro passa por uma ampla efervescência criativa que já não tem limites em termos de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda sua dimensão visual, inclusive tipográfica, é em geral elaboradíssima (Van der Linden, 2011, p. 21).

Mesmo diante de um universo tão multifacetado, podemos diferenciar em linhas gerais os livros ilustrados e os livros com ilustrações. Essa divisão implica não só diferentes relações entre texto e imagem, mas ajudam a situar os livros no tempo. Como foi mencionado capítulo 1, há pouco consenso no Brasil em relação aos termos que designam os diferentes tipos de livros ilustrados. No que diz respeito a esta pesquisa, entende-se por livro ilustrado a publicação em que a narrativa está atrelada às imagens. O que se espera destas é que ampliem as potencialidades visuais do livro em vez de mostrarem-se redundantes em relação ao texto: “O ilustrador deve adequar sua leitura particular, crítica e analítica do texto a uma possibilidade comunicativa expansiva em termos visuais” (Fittipaldi *apud* Oliveira, 2008, p. 104).

A imagem como ilustração do texto não esteve vinculada estritamente aos livros destinados às crianças que começaram a ser produzidos no século XIX. Desde o começo do século XIV, iluminadores e gravadores começaram a representar cenas da bíblia – antes esculpidas em madeira e pedra e também encontradas nos vitrais – em pergaminho e papel. Mas o primeiro volume em que essas páginas encontram-se reunidas data de 1462. Essas páginas mostram cenas bíblicas entremeadas por frases semelhantes as das histórias em quadrinhos. A leitura da imagem e das frases se dá de um modo sincrônico: “O espectador, ou leitor, é compelido a participar, completando e interpretando as poucas pistas dadas pelas linhas delimitadoras (Manguel, 1997, p. 125). Esse gênero ficou conhecido como *Bíblia pauperum* (Bíblia dos pobres), embora há indícios de que essas bíblias teriam sido ornamentadas e caras demais para os analfabetos sem recursos. O crítico alemão Maurus Berve aponta que essas cenas reunidas em livro provavelmente destinavam-se aos clérigos que não tinham como comprar uma Bíblia completa ou àqueles que, devido às limitações intelectuais, se satisfaziam com trechos da obra:

Destinadas aos pobres ou aos seus pregadores, o certo é que tais imagens ficavam abertas no atril diante do rebanho, dia após dia, durante todo o ano litúrgico. Para os analfabetos, excluídos do reino da palavra escrita, ver os textos sacros representados num livro de imagens que eles conseguiam reconhecer ou “ler” devia induzir um sentimento de pertencer àquilo, de compartilhar com os sábios e poderosos a presença material da palavra de Deus (Manguel, 1997, p. 128).

Livros ilustrados nessa época eram sobretudo livros para adultos. Como eram feitos artesanalmente e custosos, restringiam-se a um

seleto e abastado círculo. A invenção dos tipos móveis por Johannes Gutenberg na década de 1430 possibilitou a impressão em massa e consequente expansão do público leitor. A partir do século XVI surge o *chapbook*, um tipo de publicação de custo baixo, feita a partir de uma folha impressa dobrada em doze ou dezesseis páginas, comercializada por vendedores ambulantes entre os leitores com poucos recursos. Em alguns livros desse gênero havia uma ilustração feita com xilogravura mas em geral a relação entre palavras e imagens era decorativa.

Nem todos os *chapbooks* eram destinados a crianças, mas muitos traziam contos folclóricos de gigantes e mágicos de que elas gostavam e com os quais podiam aprender a ler. Portanto, a capa de livro ilustrada surgiu associada a crianças – e permaneceu uma constante na edição de obras de literatura infantil, sendo depois imitada pela indústria de livros (Powers, 2008, p. 10).

No século XVIII, William Blake deu continuidade à tradição das iluminuras que remontam à Idade Média, conjugando palavra e desenho. Embora na introdução de *Songs of Innocence* (1789) o autor mencione que as crianças também possam apreciar o livro, há uma complexidade simbólica e elementos de crítica social em alguns poemas que seriam de difícil compreensão por parte de um público infantil. Blake no entanto pode ser considerado o primeiro a propor uma composição na página em que imagem e texto aparecem amalgamados (mesmo que apenas no que diz respeito à disposição espacial na página em vez do significado simbólico).

Para Maria Nikolajeva e Carole Scott o livro com ilustração seria aquele em que o texto vem acompanhado de ilustrações mas essas são claramente secundárias. Esse tipo de relação era característica dos livros destinados às crianças publicados no século XIX, na Inglaterra. Foi nessa época que se consolidou a própria noção de infância cujo aparecimento remonta ao século XIII e “pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do século XVI e durante o século XVII” (Ariès, 2011, p. 28).

À invenção do conceito de infância referente aos seres considerados mais próximos de Deus seguiu o estabelecimento de um mercado de produtos próprios, simplificados, destinados às crianças, para mantê-las afastadas dos adultos que seriam necessariamente corrompidos pelo tempo: “Existe (...) uma longa – e longe de morta – tradição

de didatismo sustentando que os livros para criança devem ser morais e educativos” (Hunt, 2010, p. 290).

Os primeiros livros infantis publicados ainda no século XVIII eram em sua maioria contos de fadas compilados a partir da tradição oral da Idade Média, ricamente ilustrados a partir de parâmetros artísticos renascentistas, em que a perspectiva, o domínio da anatomia e as sombras carregadas eram traços fundamentais. Os avanços tecnológicos e a apreensão da infância como uma etapa singular da vida permitiram uma produção intensa de imagens para acompanhar os contos de fada, entre os quais as fábulas de La Fontaine, Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Irmãos Grimm. No século XIX, esse gênero de narrativa cativou a atenção de artistas como Gustave Doré, Walter Crane e Arthur Rackham, que produziu livros de contos de fada ricamente ilustrados com seu trabalho intrincado feito com várias camadas em aquarela.

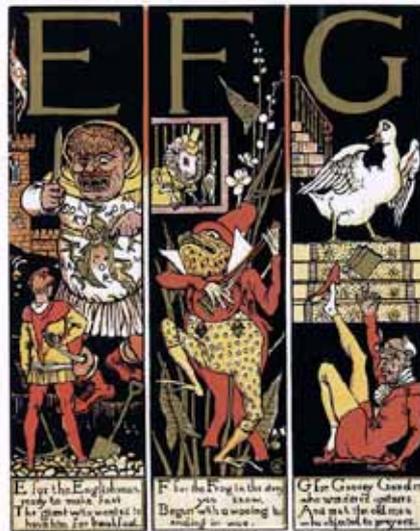
Nesses primeiros livros infantis as ilustrações aparecem como pequenas vinhetas que abrem capítulos ou ocupam páginas inteiras com o texto impresso na página oposta. Uma reflexão mais sistemática sobre a arquitetura do livro ilustrado moderno começa a se dar com os ilustradores ingleses Walter Crane e Randolph Caldecott. Na época, a técnica de impressão em cor ainda era relativamente precária e tornava a produção em série demasiadamente custosa, limitando a experimentação com as formas mais imbricadas de diagramação do texto e imagens. Apesar de terem estilos muito diferentes entre si, esses dois precursores do livro ilustrado moderno tiveram em comum o mesmo gravador e impressor, Edmund Evans, que começou a publicar a série Toy Books em 1870, em que as imagens ocupavam uma proporção considerável da página quando comparadas com o texto, o que caracteriza o livro ilustrado desde então.

Walter Crane apontou pela primeira vez que o livro ilustrado era uma unidade composta de vários elementos que deveriam ser pensados simultaneamente e cuja arquitetura assemelhava-se aquela de uma casa, com porta, hall de entrada e cômodos. Crane considerou o modo de percepção das crianças, ressaltando a importância das cores vividas, como demonstram os ambientes ricamente elaborados encontrados em seus livros. Apesar de seu interesse pelo suporte, o artista desenvolveu uma abordagem decorativa na ilustração, influenciada pela estética medieval cara aos pintores pré-rafaelitas, a arte renascentista e o desenho japonês.

Baby's Own
Aesop (1887),
Walter Crane



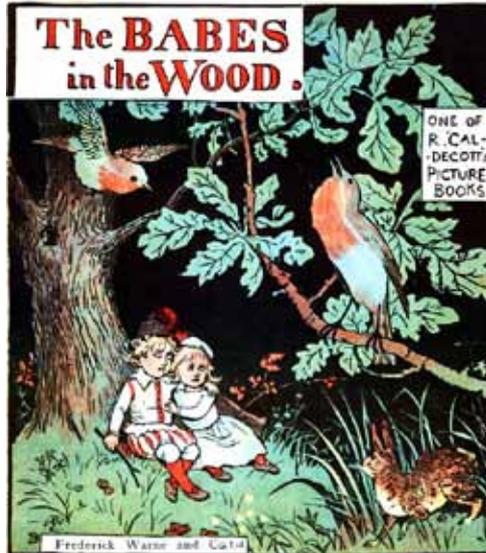
The absurd ABC
(1874), Walter
Crane



Beauty and the
beast (1875),
Walter Crane



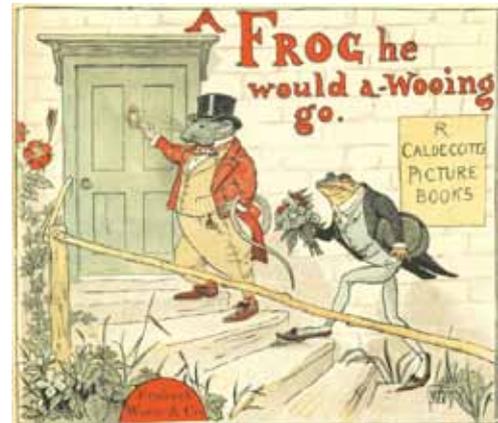
The babes in the wood (1879), Randolph Caldecott



The milkmaid (1882), Randolph Caldecott



A Frog he would A-woeing Go (1883), Randolph Caldecott



John Gilpin (1878), Randolph Caldecott



O estilo de Randolph Caldecott, considerado o precursor do livro ilustrado moderno pelo autor e ilustrador Maurice Sendak, era bem diferente daquele de Crane, que tinha uma predileção pelos quadros estáticos e detalhados, mais afinados com as iluminuras. Dotado de um senso de humor aguçado, Caldecott fazia esboços mais livres e preferia desenhar cenas repletas de ação e movimento, como em *John Gilpin* (1878). Boa parte de seus desenhos era impressa apenas com os contornos na cor preta, e as páginas coloridas apresentavam tons mais suaves, também bem distintos das cores vívidas empregadas por Crane. Devemos à Caldecott a percepção da interdependência entre texto e imagem presente em livros como *A Frog he would A-wooing Go* (1883) e *The babes in the wood* (1879). O artista dava atenção especial ao ritmo da narrativa, escolhendo cuidadosamente as páginas em que as ilustrações deveriam entrar e considerando sua relação com o texto, para que este não fosse meramente duplicado ou decorado.

O trabalho de Caldecott anuncia o início do livro ilustrado moderno. Ele criou uma justaposição engenhosa de imagem e palavra, um contraponto que nunca havia acontecido antes. As palavras são deixadas de fora – mas a imagem fala. As imagens são deixadas de fora – mas as palavras falam. Em suma, é a invenção do livro ilustrado (Sendak *apud* Salisbury; Styles, 2012, p.16).

* * *

No Brasil, tanto a história do livro como das publicações ilustradas para crianças estão vinculadas ao escritor Monteiro Lobato, que na década de 1920 foi responsável pela implantação de uma indústria editorial. Até então os poucos volumes direcionados às crianças eram em geral importados da França ou Portugal. O primeiro livro ilustrado brasileiro foi uma adaptação de *O Patinho Feio* (1915), lançado pela Editora Weiszflog, atual Melhoramentos. Para além da visão empresarial relacionada ao livro, a contribuição decisiva de Lobato para a literatura infantil foi como escritor. Em 1920, publicou *A Menina do Narizinho Arrebitado* pela Monteiro Lobato & Cia, seguido de outras obras em que contos de fadas e personagens da cultura universal eram contextualizados em cenários brasileiros. Lobato foi referência quase exclusiva em termos de produção literária infantil até a década de 1970, quando outros escritores hoje renomados surgiram no cenário editorial e uma acelerada industrialização garantiu o estabelecimento de um parque gráfico consistente. Apesar da censura que acompanhou o regime

militar, as novas referências estéticas representadas pela influência da televisão e do design gráfico e o aprimoramento tecnológico possibilitaram um salto na produção editorial.

As editoras Melhoramentos e Ática começaram a vender livros para crianças com preços mais baixos em função das tiragens grandes. Em 1974, a Ática lançou na Bienal do Livro 36 títulos “com propostas gráficas modernas” (Lima, 1999, p. 37), transformando os parâmetros que regiam a produção editorial para crianças no Brasil. É dessa época a série de livros *Gato e Rato*, de Mary e Eliardo França, que continua sendo reeditada.

O livro deixava de ser mero acessório do aprendizado para assumir papel ativo na formação educacional. Em vez da tediosa leitura dos manuais tradicionais começa a ser proposta ao leitor infantil uma relação lúdica com o livro, utilizando uma linguagem gráfica (...) que valoriza o diálogo entre as imagens e os textos. A concepção visual dos livros infantis desenvolveu-se muito nesse período, marcada por artistas gráficos que não se limitavam a ilustrar a história atentando para a importância do *design* geral do produto livro (Lima, 1999, p. 44-45, grifo original).

Ainda hoje há muitos livros com ilustração no mercado editorial brasileiro e estrangeiro, especialmente aqueles que apresentam fábulas ou textos que não foram necessariamente escritos para serem publicados com imagens. No caso das releituras de narrativas clássicas, por exemplo, a ilustração pode espelhar o tempo em que o artista a criou ou brincar ironicamente fazendo referências a outros tempos:

As ilustrações não só refletem o estilo individual do artista e sua sensibilidade à história mas também o estilo geral delas em determinado período, ideologia, intenções pedagógicas, visões da sociedade sobre certas questões, como nudez (...), e assim por diante (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 61).

O livro com ilustração apresenta o que Sophie Van der Linden chama de relação de redundância entre a imagem e o texto, uma vez que, a despeito da especificidade de cada código, texto e imagem estariam centrados nos mesmos conteúdos narrativos, constituindo dois discursos paralelos.

A redundância se refere à congruência do discurso, o que não impede, por exemplo, que a imagem forneça detalhes sobre os cenários ou desenvolva um discurso estético específico. A redundância é exercida no sentido principal veiculado pelas duas mensagens (Van der Linden, 2011, p. 120).

Nesse caso, a imagem pode até ampliar o sentido do texto, mas em geral não irá contradizê-lo e tampouco oferecer alguma informação fundamental para a compreensão da narrativa:

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 mesmo texto pode ser ilustrado por diferentes artistas, que transmitem diferentes interpretações (muitas vezes contrárias à intenção original), mas a história continuará basicamente a mesma e pode ainda ser lida sem considerar as imagens (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 23, grifo original).

A natureza da relação de redundância é traduzida por sua vez em um tipo específico de composição na página dupla. Os livros ilustrados cujos textos sustentam-se sozinhos com frequência apresentam uma linha demarcadora bastante clara entre texto e imagem, presente em muitas publicações de contos de fada ou textos clássicos consagrados como é o caso de *Dentro da noite* (2008), de João do Rio, com ilustrações de Andrés Sandoval, *Conto de Escola* (2002), de Machado de Assis, com ilustrações de Nelson Cruz, e *Alice no País das Maravilhas* (2009), de Lewis Carroll, com ilustrações de Luiz Zerbini.

No primeiro, texto e imagem nunca se encontram. Aparecem em páginas alternadas sobre o fundo preto, enfatizando a atmosfera macabra do conto sobre um homem que tem um ímpeto incontrolável de espetar a noiva com uma agulha até deixar marcas roxas sobre sua pele alva. Para fazer *Conto de Escola*, Nelson Cruz recria a paisagem do Rio de Janeiro de Machado de Assis e distorce as expressões corporais e faciais dos personagens, acentuando o aspecto tenebroso do personagem do professor, o que transmite uma concepção negativa do ambiente escolar. No trabalho de Zerbini, cartas de baralho cortadas dão vida aos personagens de Carroll, dialogando com os soldados de cartas de baralho da Rainha de Copas.

Transpor o universo de um texto para imagem de modo que esta amplie o seu significado em vez de reduzi-lo requer uma leitura atenta ao que está nas entrelinhas. O ilustrador tem a opção de destacar aspectos do texto por meio de recursos próprios à arte de criar imagens, como o traço, a cor, o enquadramento e o uso das molduras. Classificar essa relação como de redundância, como sugere Van der Linden, talvez seja um pouco redutor uma vez que as nuances acrescentadas pelo ilustrador podem ser de muitas ordens e graus. Diz Rui de Oliveira:

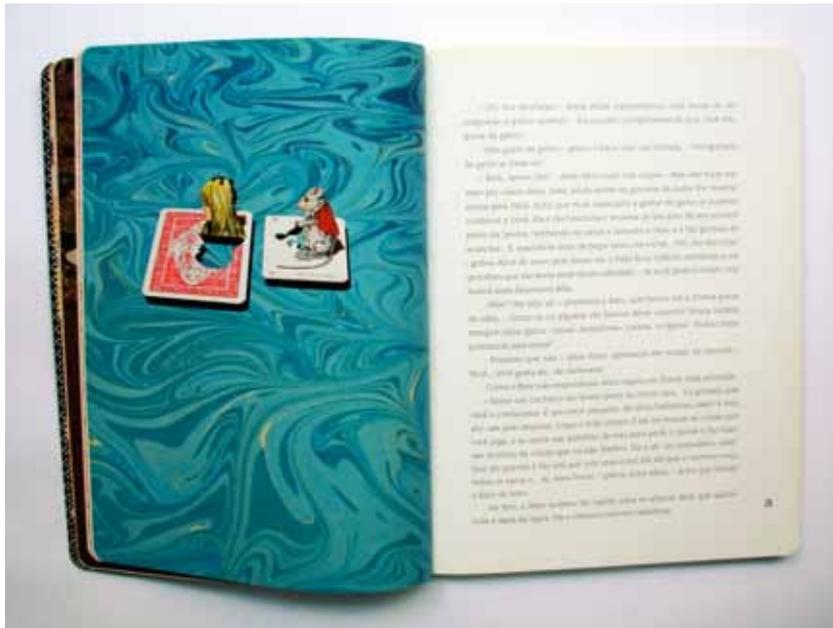


Dentro da Noite
(2008), João do
Rio e Andrés
Sandoval

A ilustração deve ser sempre uma paráfrase visual do texto, sempre uma pergunta, nunca uma resposta. O que é representado, mesmo como fisicismo próprio da ilustração, não deve ser de forma absoluta o objeto descrito, mas sua sombra. O material a ser utilizado pelo ilustrador não está diretamente nas palavras, mas no espaço entre elas. É nesse espaço vazio, indefinido, nessa área crepuscular entre uma palavra e outra, que se localiza a ilustração (2008, p. 50).

Embora não seja uma regra, os livros com ilustrações em geral têm textos mais extensos do que aqueles encontrados nos livros ilustrados que apresentam uma maior interdependência entre texto e imagem. Por isso podem ser compreendidos sem o auxílio da ilustração, que neste caso pode ampliar os limites do que é expressado no texto, situá-lo em outro tempo, mais remoto em relação àquele em que foi escrito e assim por diante. A ideia é que escrita e ilustração sigam caminhos paralelos, encontrando pontos fundamentais de sobreposição: “O ilustrador tem que tomar cuidado para não trazer elementos que traiam o espírito do texto. Ao mesmo tempo, precisa fugir das obviedades e sempre tentar ampliar o significado proposto pelo texto. Não é fácil” (Azevedo *apud* Moraes, 2012, p. 105).

Alice no País das Maravilhas (2009), Lewis Carroll e Luiz Zerbini



Textos que têm uma relação estreita com a cultura popular pedem uma imagética que de alguma forma remeta o leitor a universos iconográficos específicos. Ricardo Azevedo ilustra seus livros de contos populares a partir de desenhos de nanquim que imitam recursos da xilogravura: “O conto popular traz uma tradição dentro dele, tem uma aura, tem marcas de uma certa mentalidade. Diante dele, sempre recorro a uma linguagem marcada pela iconografia popular, porque ela carrega essa tradição e essa visão de mundo” (Azevedo, *apud* Moraes, 2012, p. 102). Outro exemplo é o livro *Exu e o Mentiroso*, uma história Yorubá recontada por Rogério Athayde. Cada ilustração de Clara Zúniga, feita com retalhos de pano, tem uma moldura adornada com pequenos objetos provenientes do universo simbólico dos Orixás, como búzios, pequenos animais, moedas, gamelas e pratos de barro, contas de vidro e conchas.

A história da literatura infantil brasileira é marcada por uma série de autores cuja qualidade do texto é celebrada desde a década de 1970, como Lygia Bojunga Nunes, Ana Maria Machado, Luiz Raul Machado, Sylvia Orthof, Bartolomeu Campos de Queirós. Muitas editoras publicaram livros destes escritores acompanhados de ilustrações, embora muitas vezes os textos pudessem ser compreendidos sem imagens. Aliás, grande parte dos editores especializados em literatura infantil hoje têm como prática, salvo algumas exceções, solicitar aos escritores que gostariam de publicar livros ilustrados que primeiro submetam os textos à análise. Embora nem sempre, é a qualidade do texto que garante ou não a publicação de um livro, exceto nos casos em que o autor é também ilustrador. Mediante essa primeira etapa, o ilustrador é convidado a criar as imagens para o livro, nem sempre, mas idealmente, em diálogo com o escritor e o editor.

Esse procedimento editorial é revelador de uma tradição que põe o texto escrito em primeiro plano. Como diz Bartolomeu Campos de Queirós: “Quando escrevo, gosto de me perguntar se o texto escrito fica em pé sem nenhuma ilustração. Se precisar de ilustração ou uma muleta qualquer, não vale a pena. O texto tem que valer como texto sozinho” (2006). Não estamos questionando em hipótese alguma a importância de textos de qualidade (embora esta também seja em si uma questão bastante complexa e polêmica). Um texto rico em metáforas, cuja poética seja capaz de instigar a imaginação do leitor, será também mais inspirador para o ilustrador que pretende ampliar o significado da narrativa e, quem sabe, situá-la em um tempo diferente, como exempli-

ficam as diversas edições de Chapeuzinho Vermelho, com seus estilos visuais e textuais singulares, apresentadas no capítulo 1. Uma boa narrativa é passível de ser ilustrada por diferentes ilustradores. Todos os autores citados acima, por exemplo, já tiveram ao menos parte de sua produção literária ilustrada por mais de um ilustrador.³

Se por um lado, a posição de Queirós é importante uma vez que defende o texto bem escrito, por outro, o autor revela uma perspectiva que não condiz com a concepção do livro ilustrado contemporâneo, em que o texto precisa da imagem para ser compreendido. A ilustração nunca poderia ser considerada “uma muleta” em um livro em que há uma relação estreita entre a imagem e o texto.

3.3 Texto e imagem – uma relação indissociável

Eu não estou ilustrando um texto,
eu estou fazendo um livro...

Angela Lago

Se no início da história do livro ilustrado a imagem era submetida ao texto, esta não é a realidade hoje. Ao longo do século XX, as novas tecnologias de impressão possibilitaram que a imagem aos poucos se firmasse como elemento expressivo fundamental:

Nesse tipo de livro, texto e imagem estão nivelados, são absolutamente complementares e atuam sinérgica e dialogicamente. Pode-se dizer que o “texto” do livro é constituído pela soma do texto escrito e das imagens. Num caso assim, não faz sentido pensar no livro publicado sem o texto ou sem as imagens (Azevedo, 2004, p. 3).

Em *Para Ler o Livro Ilustrado* (2011), Sophie Van der Linden ressalta que no livro ilustrado contemporâneo a narrativa se inscreve num suporte em que a imagem é preponderante. O texto em geral é

³ É o caso de Sylvia Orthof e Luiz Raul Machado que tiveram recentemente alguns de seus livros relançados com novas ilustrações: *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* (Orthof; Massarani, 2012), *Uma história de telhados* (Orthof; Zigg, 2012) e *João Teimoso* (Machado; Lima, 2007).

breve e se relaciona com a imagem no espaço da página dupla. “No ato da escrita, o autor não pode ignorar as imagens (mesmo que ainda não tenham sido produzidas) que aparecerão na mesma página. O texto do livro ilustrado é, por natureza, elíptico e incompleto” (Van der Linden, 2011, p. 48). E as possibilidades de relação entre imagem, texto e o suporte (formato do livro) são múltiplas: “A diversidade do livro ilustrado é reflexo não apenas da liberdade estrutural de que desfruta, mas também das influências cruzadas do livro com ilustração e da história em quadrinhos, constituindo dois polos de enquadramento da imagem” (*idem*, p. 44).

As possibilidades gráficas dos livros ilustrados começam a se desdobrar e a se multiplicar a partir dos anos 1970-80, quando:

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 (Van der Linden, 2011, p. 19).

Essa experimentação toda significa uma afirmação cada vez maior do status da imagem: “Hoje, me parece que a imagem se afirmou a ponto de ‘contaminar’ o conjunto das mensagens e fazer do livro ilustrado um objeto visual *a priori*” (Van der Linden, 2011, p. 21 grifo original).

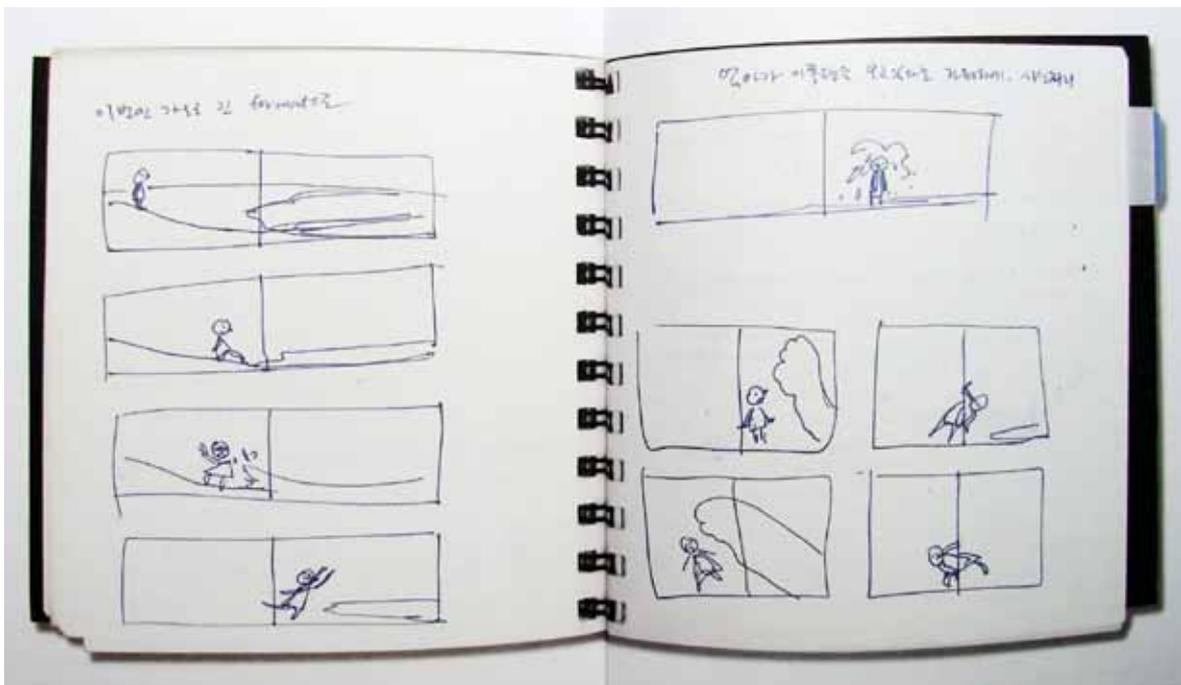
Se nos livros com ilustração temos uma relação entre texto e imagem caracterizada pela redundância, em que há a sobreposição (parcial ou total) dos significados⁴, nos livros ilustrados, a relação preponderante seria de colaboração, em que texto e imagem são articulados para construir um discurso único, de modo que o sentido da obra não esteja contido exclusivamente em nenhum desses elementos: “(...) o livro ilustrado transcende a questão da copresença por uma necessária interação entre texto e imagens, que o sentido não é veiculado pela imagem e/ou pelo texto, e, sim, emerge a partir da mútua interação entre ambos” (Van der Linden, 2011, p. 87). A colaboração suscita a ideia de complementaridade, em que cada um dos códigos

⁴ Para um estudo extensivo e cuidadoso dessas relações, ver *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*, de Maria Nikolajeva; Carole Scott (2011). Na introdução, as autoras fazem um balanço da crítica disponível sobre o assunto reconhecendo e ao mesmo tempo criticando os trabalhos que abordam os aspectos plástico-formais das imagens isoladamente, as questões relacionadas aos processos pedagógicos e à psicologia infantil e os temas sócio-ideológicos presentes nas narrativas, em detrimento das pesquisas que contemplam a relação texto-imagem.

apresenta algo fundamental que precisa ser elucidado a partir da leitura. “Quanto mais as respectivas mensagens parecem distantes uma da outra, mais importante será o trabalho do leitor para fazer emergir a significação” (*idem*, p. 121).

Onde vivem os monstros (1963)⁵, de Maurice Sendak, lançado nos Estados Unidos, e *Flicts* (1969), de Ziraldo, publicado no Brasil, são exemplos paradigmáticos da colaboração entre texto e imagens. No caso de ambos os livros é a mesma pessoa que escreve e ilustra, o que é comum nos livros desse gênero. Os processos de criação dos livros ilustrados implicam um pensamento ou planejamento de como se dará ao longo do livro a interação da imagem com o texto. Mesmo que se trate de uma colaboração entre escritor e ilustrador, o texto deve ser pensado em função de sua relação com as imagens e vice-versa. A concepção do livro muitas vezes exige a feitura de esboços, no estilo dos storyboards de filmes de animação ou de cinema, que contemplem o jogo entre imagem e texto. Nesse procedimento, muitas vezes ajustes são necessários no texto, para evitar a redundância.

Trilogia da
margem (2012),
Susy Lee



5 O título original do livro de Sendak é *Where the wild things are*. No título em português, a expressão *wild things* é traduzida como “monstros”, o que anula em parte a ambiguidade original das palavras em inglês que significam “coisas selvagens”. O fato de Sendak não ter optado pela palavra “monsters” para o título original sugere sua intenção de deixar para a imaginação dos leitores o trabalho de classificar os seres em questão. Para uma análise sobre os desafios de se traduzir livros ilustrados, ver Nikolajeva; Scott, 2011, p. 49.

*Onde vivem os monstros*⁶ é considerado por muitos estudiosos e ilustradores (Hunt, 2010; Nikolajeva; Scott, 2011; Lima, 1999; Powers, 2008) um marco na história dos livros ilustrados devido ao seu poder de síntese e ao mesmo tempo pelo sentido depreendido da relação entre o texto conciso e as ricas imagens, cujo estilo é semelhante àquele das xilogravuras do século XIX. O livro também é notável porque o uso que Sendak faz da moldura e do sangramento dialoga diretamente com a progressão da narrativa. A história começa com uma imagem de Max, um menino vestido de lobo, fazendo estripulias pela casa. A primeira frase se estende pelas próximas duas páginas duplas enquanto a área ilustrada – um retângulo no centro da página – vai aumentando progressivamente à medida que Max intensifica suas travessuras. A situação culmina com um grito dele direcionado à mãe: “eu vou te devorar!”. A mãe responde ordenando que ele vá para o quarto sem o jantar.

Max então se vê no centro do quarto, frustrado e raivoso, o que intuímos pela imagem pois nada disso é mencionado no texto. O quarto então passa por uma estranha mutação. Uma floresta começa a tomar conta do ambiente numa sequência de páginas duplas em que a ilustração vai expandindo cada vez mais até sangrar na página. As páginas seguintes mostram Max a bordo de um barco, navegando em direção ao lugar onde vivem as coisas selvagens. As ilustrações são todas sangradas na página com exceção de uma faixa horizontal branca na parte inferior onde se lê o texto em tipografia na cor preta.

Em seguida temos três páginas duplas com as ilustrações sangradas e nenhum texto. No entanto, a despeito do aparente silêncio em termos de narrativa escrita, vê-se nas imagens sinais de uma animada e barulhenta algazarra, e Max proclama “*let the wild rumpus start!*” (Que comece a bagunça!). Max é o rei das coisas selvagens. Mas a animação não dura muito. À noite, enquanto os monstros dormem, o menino se sente só e tem vontade de estar com quem mais gosta dele. Decide então abandonar as coisas selvagens e voltar para casa. Embarca, se despede e navega de volta. No seu quarto, Max encontra

6 O livro foi adaptado para o cinema com título homônimo em 2009 pelo diretor Spike Jonze, que escreveu o roteiro em parceria com David Eggers. Jonze acrescenta alguns elementos ao roteiro, mas preserva os pontos principais da narrativa e as particularidades dos cenários e personagens. A possibilidade de se produzir um longa-metragem a partir de um livro ilustrado revela a riqueza a ser depreendida das entrelinhas de suas 48 páginas e pouco texto.

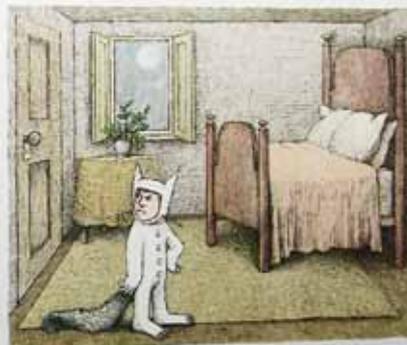
The night Max wore his wolf suit and made mischief of one kind



and another



his mother called him "WILD THING!"
and Max said "I'LL EAT YOU UP!"
so he was sent to bed without eating anything.



o jantar aguardando-o. “E ainda estava quente”, diz a frase na última página dupla, sem ilustração.

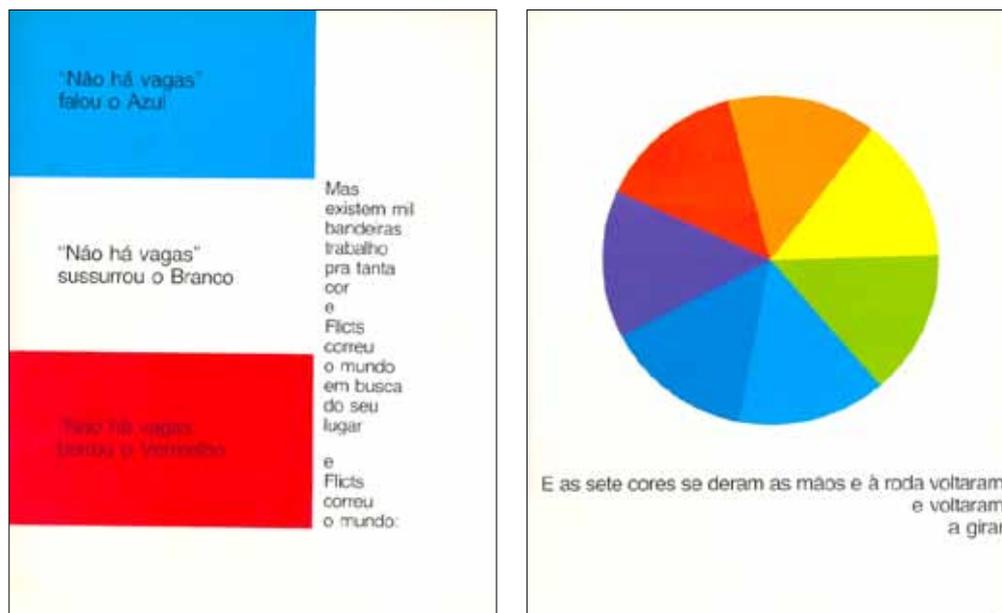
O livro de Sendak torna os sentimentos de Max visíveis e legíveis, embora estes nunca sejam mencionados no texto. A narrativa e o desenho dão corpo aos sentimentos perturbadores como a raiva e estes são recriados pela presença das coisas selvagens, bestiais, monstruosas sobre as quais Max reina (por um tempo). O jantar ainda quente, que Max encontra ao retornar, traduz o cuidado materno, e os seres monstruosos são icônicos dos sentimentos selvagens, inclassificáveis, inomináveis. Sendak constrói um livro que apresenta a imbricação entre o mundo concreto e o mundo imaginário por meio de recursos como o enquadramento e o sangramento, explorando as possibilidades narrativas de um modo inovador para a época. A princípio *Onde vivem os monstros* chocou a crítica de literatura infantil, que julgou o estilo das ilustrações e o personagem de um menino que desafia a autoridade materna inadequados para o público infantil. Mas a avaliação negativa foi desafiada pelas próprias crianças que fizeram do livro um grande clássico, capaz ainda hoje de cativar mesmo os leitores cada vez mais expostos a uma profusão de imagens tecnológicas.

Em *Flicts* (1969), de Ziraldo, como no livro de Sendak, texto e imagens são indissociáveis e completam-se mutuamente. Como os personagens são formas geométricas, precisamos do texto para entender cada imagem. O “feio e aflito Flicts” é uma cor assim-assim, bege, que após ser rejeitada pelas cores mais notórias, vivazes e celebradas (azul, amarelo, vermelho etc) encontra seu lugar de “plenitude” ao se

Flicts (1969),
Ziraldo



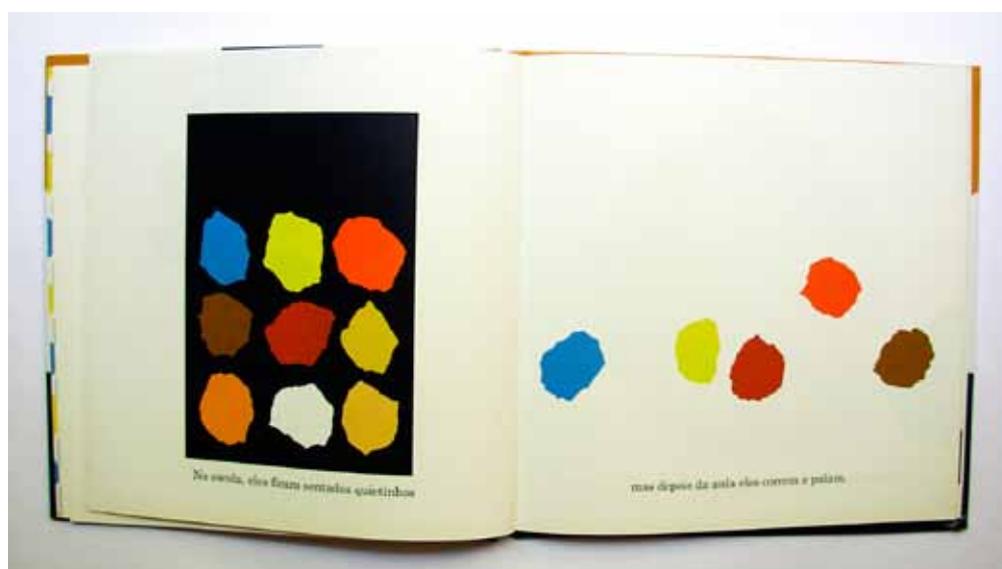
Flicts (1969),
Ziraldo



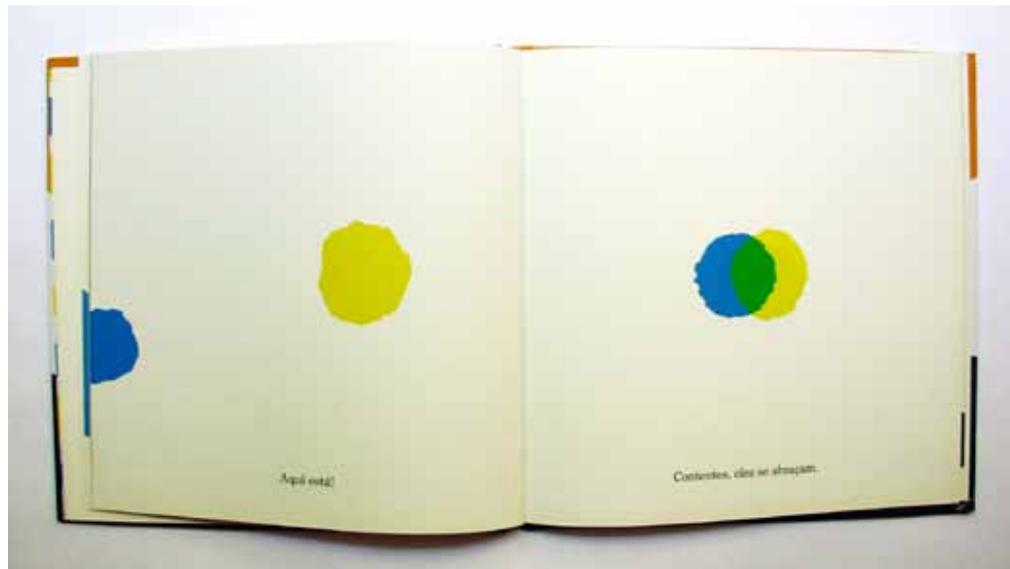
descobrir a cor da lua (fato atestado até por um bilhete do astronauta Neil Armstrong incluído em certas edições do livro). A síntese gráfica demandou dos leitores um novo modo de leitura, rompendo com os clichês do que se entendia até então como personagens adequados às crianças. O tratamento visual não denotativo explora possibilidades plásticas inusitadas entre a imagem e o texto, além de expressar relações simbólicas que dizem respeito ao mundo interior ou à realidade psicológica dos personagens.

Pequeno Azul e Pequeno Amarelo (1959/2005), de Leo Lionni, lançado uma década antes de *Flicts*, dialoga com a obra de Ziraldo uma vez que seus personagens são formas abstratas. Somos primeiro apresentados a duas pequenas manchas, uma azul e outra amarela, feitas com papel recortado, e suas respectivas famílias. Em seguida, vemos as

Pequeno Azul e
Pequeno Amarelo (1959/2005),
Leo Lionni



Pequeno Azul e
Pequeno Amarelo (1959/2005),
Leo Lionni



cores na escola e sua interação com os colegas. Quando azul e amarelo se fundem, tornam-se verdes, o que se transforma num grande motivo de preocupação para os pais. É curiosa a relação que este livro guarda com *Flicts*. Ambos utilizam formas abstratas como personagens e em ambos os casos o texto é fundamental para dar sentido às ilustrações.

No livro ilustrado *Secreto de Família* (2007), de Isol, a história começa com a seguinte apresentação: “Tenho um segredo: minha mãe é um porco espinho na realidade”. A página dupla apresenta a imagem de uma menina com os olhos arregalados de um lado e uma mulher sentada numa poltrona enquanto lê uma revista do outro. Só se compreende o segredo ao qual a personagem faz referência quando

Secreto de
Família (2007),
Isol





viramos a página. “Foi assim: Um dia eu me levantei mais cedo do que de costume. E ali estava ela, preparando o café da manhã antes de despertarmos”. Não fosse o fato de a página revelar os cabelos da mãe da personagem, nunca entenderíamos, sem a ajuda do texto, o segredo ao qual ela estava se referindo.

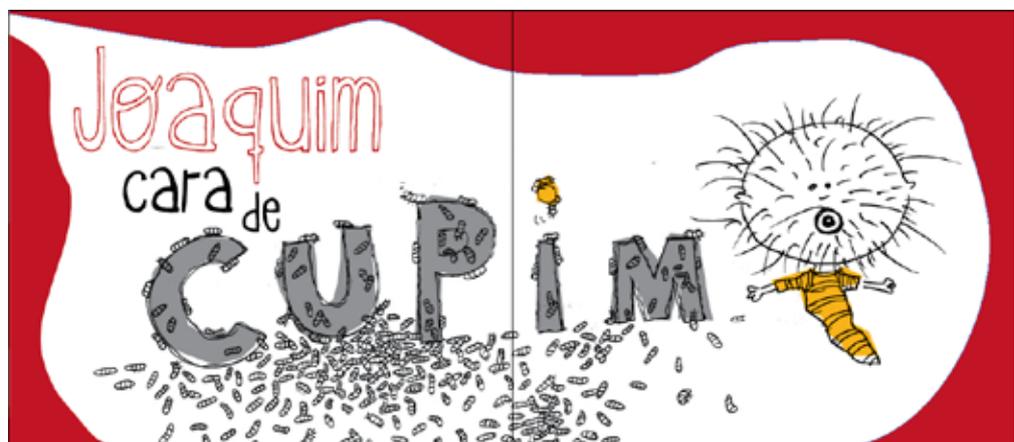
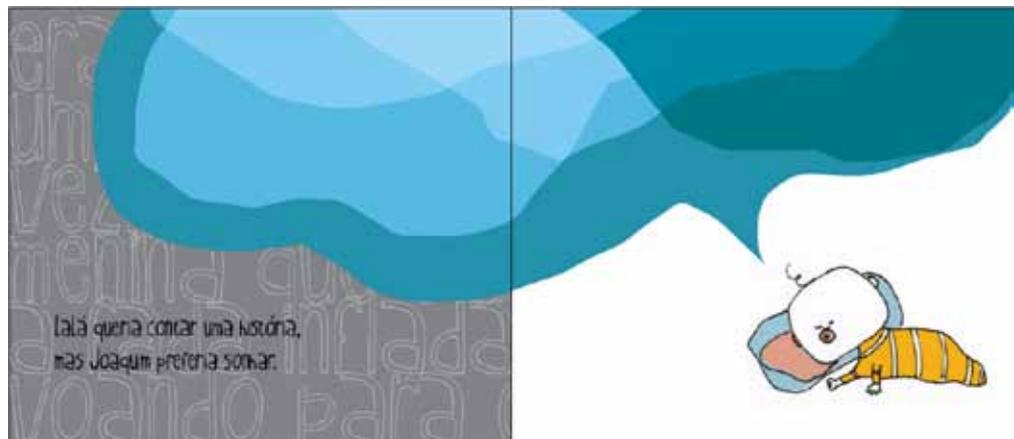
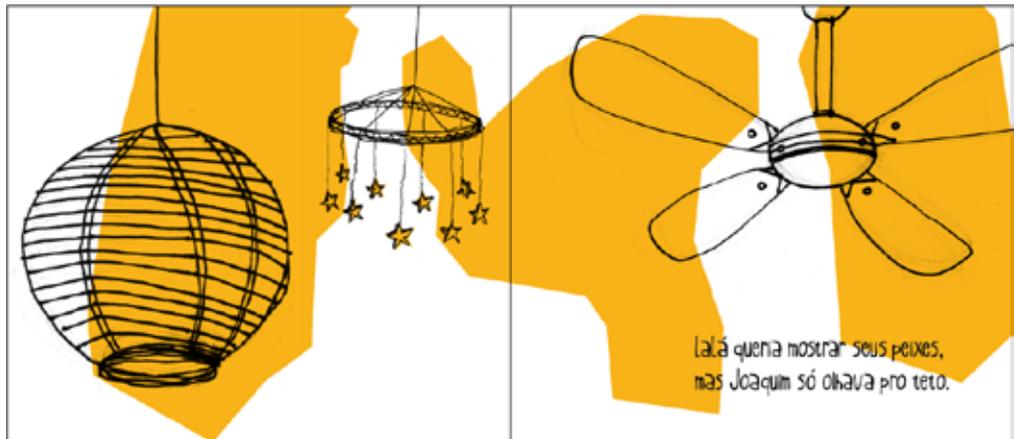
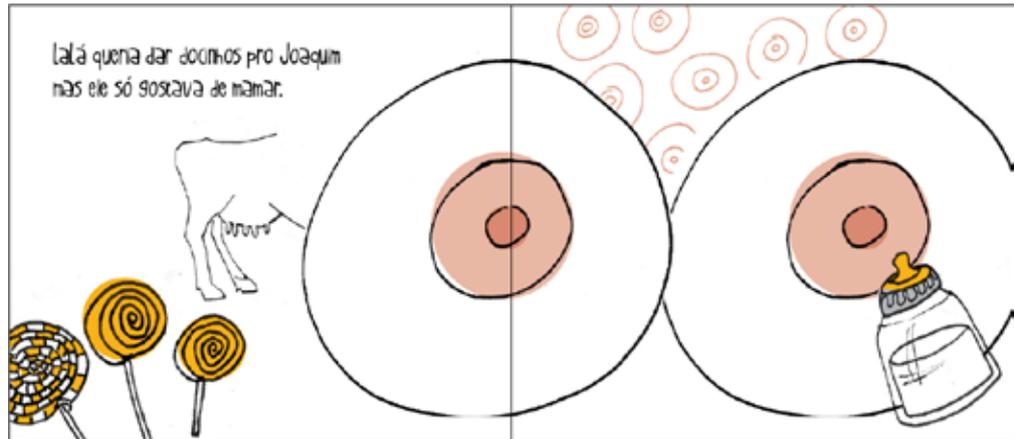
Em *O quindim de Iaiá* (Leite; Podlubny, no prelo) acontece o mesmo. O livro começa com uma sequência de imagens acompanhadas das frases: “O céu estremecia. O prédio tremelicava. A louça tilintava”. Só entendemos que a trovoada é uma referência ao choro de um bebê, que não é mencionado no texto, por causa da imagem na quarta página dupla que acompanha o texto: “... e lá vinha outra trovoada”. A colaboração entre imagem e texto é o que possibilita a compreensão do livro, o que não aconteceria se esses elementos fossem lidos separadamente.



O quindim de
laiá (no prelo),
Luiza Leite e
Tatiana Podlubny



O quindim de
laiá (no prelo),
Luiza Leite e
Tatiana Podlubny



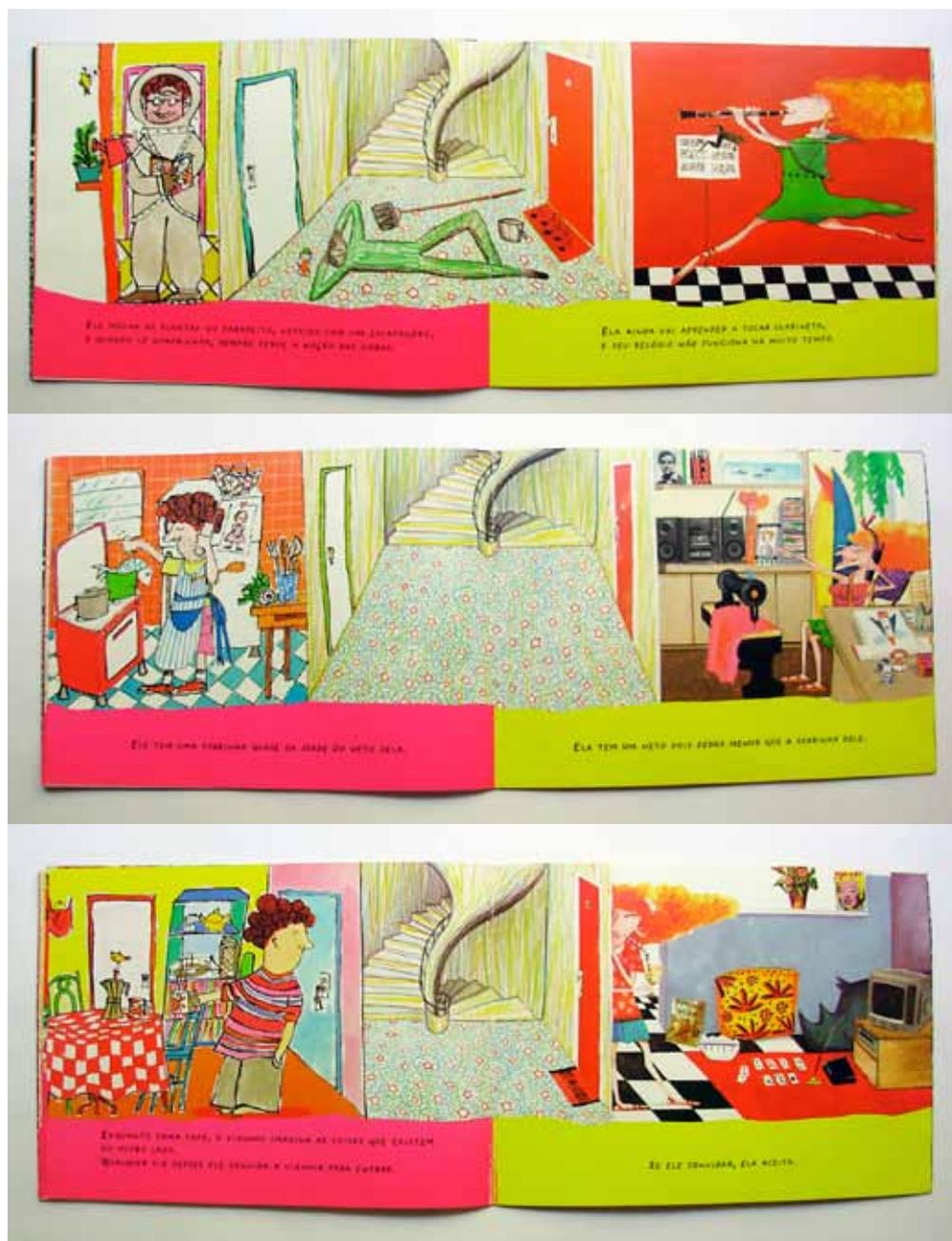
Outra característica dos livros ilustrados é o tempo da história que difere do tempo do discurso ou do virar das páginas. Há elipses ou menções ao passar do tempo no texto que não correspondem, naturalmente, ao tempo da leitura da imagem em si. Em *Onde vivem os monstros*, Max navega por “um ano, alguns meses e um dia”, chegando em casa a tempo de receber seu jantar ainda quente. No livro *Quindim de Iaiá*, ficamos sabendo que a trovoada é o choro do bebê. Na página dupla seguinte vê-se a seguinte imagem:

Aqui, entende-se que alguém esteja injuriada com o bebê cujo nome é Joaquim. Nas páginas que se seguem, a mesma estrutura de texto se repete até o fim do livro. Mostrando situações em que Joaquim parece contrariar tudo que a irmã Lalá quer fazer. Sabemos que ambos são irmãos por causa da folha de rosto do livro, em que Lalá é convidada a conhecer o irmão. As elipses do livro conferem ao livro um ritmo mais dinâmico, deixando espaço para um subtexto cujo sentido vai sendo composto aos poucos pelo leitor. É preciso ler um livro ilustrado muitas vezes para entender os índices contidos nas páginas que oferecem chaves fundamentais para a compreensão da história.

Vizinho, Vizinha (2002), de Roger Mello, com ilustrações do autor, de Graça Lima e Mariana Massarani, também revela uma estrutura espacial que organiza a progressão da narrativa. Trata-se de uma história sobre um rapaz e uma mulher que são vizinhos. O livro privilegia o olhar do leitor ao mostrar um corte que revela a uma só vez três espaços. O apartamento do rapaz do lado esquerdo, desenhado por Massarani, o corredor no meio, em cima da linha divisória da página dupla, ilustrado pelo autor do texto, Roger Mello, e o apartamento da mulher à direita, desenhado por Graça Lima. Temos um vislumbre da personalidade de cada um dos personagens a partir dos objetos encontrados em suas moradias. Aqui, a aparente falta de unidade estilística entre os desenhos, que em outros casos poderia gerar um efeito desarmônico, traduz a singularidade de cada espaço e seus respectivos habitantes e enfatiza a diversidade de personalidades que coexistem lado a lado no espaço restrito de um prédio.

O traço e a imaginação de cada um dos ilustradores são elementos fundamentais para a caracterização de cada personagem. Há páginas em que o texto elucida o que se vê na ilustração e vice-versa. Aqui, por exemplo, não sabemos que a menina cuja fotografia está na porta da geladeira é a sobrinha do rapaz e que o menino cuja foto está num porta retrato é o neto da mulher sem a ajuda do texto. Diz Roger Mello:

Vizinho, Vizinha
(2002), Roger
Mello, Graça
Lima e Mariana
Massarani



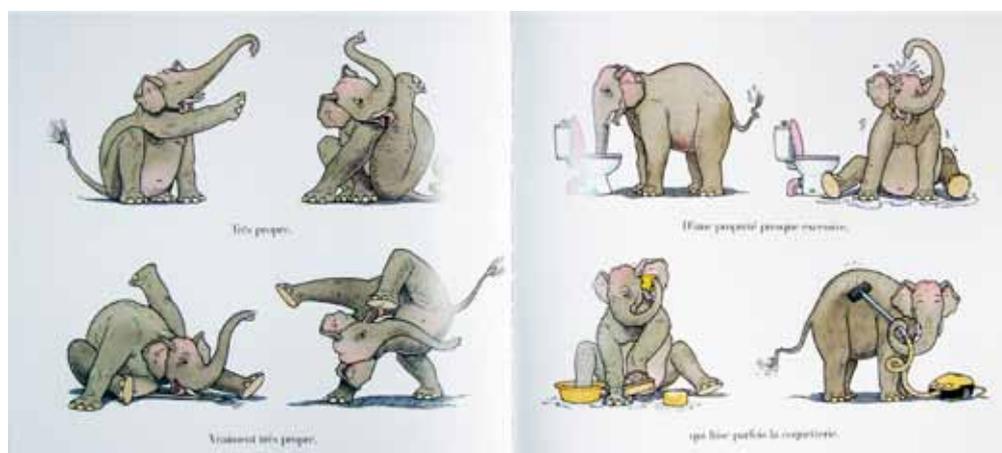
Esse livro me fez ver tudo diferente. Tem muita coisa que não está nas palavras, que eu só descobri mostrando as ilustrações da Graça e da Mariana para os leitores. A Graça desenhou tapetes na porta da vizinha que variam conforme o humor da personagem; a sobrinha que a Mariana desenhou vai embora, o vizinho se sente super triste e sozinho, mas a ilustração dela mostra ao leitor um desenho que a sobrinha deixou pra ele, atrás da poltrona (...). Quer dizer, a Mariana privilegiou o ponto de vista do leitor. Esse livro não pode ser nunca dissociado da ilustração (*apud* Moraes, 2012, p. 209).

A relação de disjunção, por sua vez, menos comum no universo do livro ilustrado, acontece quando imagens e textos constituem narrativas paralelas mas não (aparentemente relacionados). “Muitas vezes

a ilustração intencionalmente desvia-se da narrativa do texto literário” (Fittipaldi, 2008, p. 116). Narrativas que se contradizem produzem um efeito irônico e cômico, especialmente se a história é deixada em aberto sem algo que explique ou dê conta da incongruência.

Em *Mon chat le plus bête du monde* (2012), de Gilles Bachelet, o texto descreve o comportamento de um gato enquanto a imagem revela um elefante, intensificando a comicidade do personagem cheio de manias. O suposto gato empreende seu ritual minucioso de limpeza enquanto acompanhamos as imagens do elefante desempenhando ações improváveis: “Ele é muito asseado. Realmente muito asseado. É quase excessivamente asseado, que às vezes parece vaidade”. Aqui o texto aparece destacado da ilustração, como uma espécie de legenda.

Mon chat le plus bête du monde (2012), Gilles Bachelet



3.4 A parceria entre escritor e ilustrador

O ilustrador que trabalha a partir do texto de um escritor em geral se preocupa em estabelecer uma relação entre palavra e imagem menos audaciosa do que no caso dos ilustradores que escrevem suas próprias narrativas. Ainda assim, é preciso fazer uma série de escolhas em relação à composição para que a imagem dialogue com o texto em vez de apenas reproduzi-lo como um espelho. Em *O que é um sonho?*, *pergunta Jonas* (2003), de Hubert Schirneck, a ilustradora Sylvia Graupner opta por ambientar o personagem principal, Jonas – uma toupeira que pergunta aos pais o que é o sonho – dentro de casa, um espaço cuja espacialidade é disposta em formas geométricas quadradas e retangulares semelhantes às das histórias em quadrinhos. A moldura em torno das imagens tem uma textura que nos faz concluir que se trata de uma

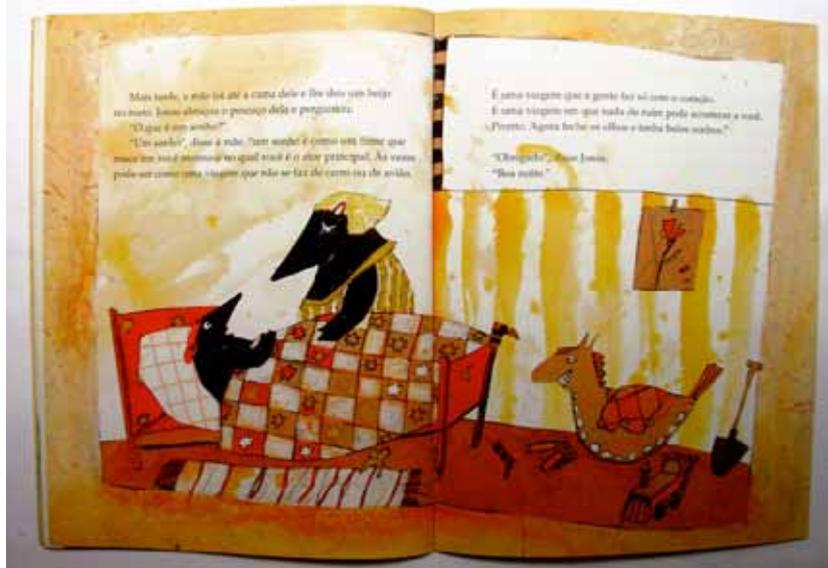
toca debaixo da terra. Como os pais não satisfazem sua curiosidade, Jonas pega um elevador e sai em busca de uma definição melhor do sonho. As imagens do personagem ao ar livre aparecem subitamente transformadas. Se em casa Jonas estava circunscrito em pequenos cubículos, agora ele se aventura por paisagens amplas. Diferentes elementos, de proporções variáveis ocupam todo o espaço da página dupla, exaltando o fato de que uma imagem pode ser apreendida a partir de qualquer ponto em vez de exigir uma leitura linear da esquerda para a direita. Em cada dupla Jonas encontra personagens que oferecem definições diferentes do sonho e as paisagens vão se tornando cada vez mais surrealistas. Uma coruja lê, um urso toca violino sentado num varal e uma formiga comanda um navio. O espaço geométrico e organizado do lar opõe-se à geografia pluridimensional do sonho.

A criação das imagens também implica a atenção a outros aspectos que embora pareçam mínimos são fundamentais. Em momento algum, por exemplo, o texto menciona que se trata de uma família de toupeiras, o que sugere algumas possibilidades. A opção pelas toupeiras pode ter sido feita originalmente pelo autor e comunicada à ilustradora embora não citada no texto ou a menção ao fato dos personagens serem toupeiras talvez tenha sido omitida uma vez concluídas as ilustrações para evitar uma redundância indevida. Pequenos ajustes no texto durante o processo de ilustração são fundamentais para gerar mais pontos de complementaridade ou contraste entre as palavras e as imagens. Há ainda uma terceira possibilidade. Que a escolha dos personagens tenha sido uma sugestão da própria ilustradora. A moradia da toupeira dentro da terra é icônica da noção de subconsciente (embora saibamos que este não exista como topografia concreta em camadas nitidamente demarcadas).

Se as palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna). No primeiro caso, estamos diante da categoria que chamamos “complementar”; no segundo, da “simétrica”. Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 33).

O trabalho imaginativo que dá origem às imagens de um livro implica uma série de decisões relativas à caracterização dos personagens e à composição das páginas. Jonas, por exemplo, aparece na maior

O que é um sonho? (2003),
Hubert Schirneck
e Sylvia Graupner



parte das ilustrações carregando uma pequena pá que se encontra escorada na parede do seu quarto numa das últimas páginas. A busca pelo significado do sonho ganha uma conotação de escavação. Já as paisagens por onde Jonas passa são repletas de elementos não citados no texto. “As imagens visuais, com suas outras possíveis narrativas, podem surgir a partir de detalhes menos óbvios da história que está sendo contada, proporcionando uma perspectiva inesperada do texto” (Fittipaldi *apud* Oliveira, 2008, p. 106). Nessas páginas em que os diferentes personagens oferecem suas definições de sonho temos um jogo com a proporção e a perspectiva. Certos elementos pequenos parecem gigantescos, outros são deslocados de seus lugares usuais ou utilizados de modos nada convencionais. As atmosferas encontram ressonância com a polissemia característica da linguagem do processo primário segundo Sigmund Freud (1999, p. 276). No fim do livro Jonas está de volta ao ambiente aconchegante e ordenado de sua casa. Sua mãe o põe para dormir e novamente temos uma imagem onírica, como extensão do sono do personagem.

3.5 Quando o escritor é ilustrador

Os livros ilustrados em geral considerados pelos críticos como exemplares na exploração dos recursos que caracterizam esse gênero são em sua grande maioria criações de autores e ilustradores como, por exemplo, Maurice Sendak, Tomi Ungerer, Wolf Erlbruch, Jutta Bauer, Anthony Browne, Beatrice Alemagna, Oliver Jeffers, David McKee, no exterior, e Ziraldo, Angela Lago, Eva Furnari, Roger Mello e Fernando Vilela, no Brasil. O artista que conduz um projeto do início ao fim desfruta da liberdade necessária (isto é, quando não há exigências feitas por um editor, o que é menos comum no caso dos artistas consagrados) para afinar as relações entre texto e imagem. Wolf Erlbruch é um desses artistas exímios do livro ilustrado. Escreve e ilustra seus próprios trabalhos como também os textos de outros autores. *O pato, a morte e a tulipa* (2009) é uma obra singular não só pela relação harmônica entre o que é comunicado no livro e o estilo do seu autor-ilustrador Wolf Erlbruch, mas porque apresenta, assim como fizeram Maurice Sendak, Tomi Ungerer e Anthony Browne, e antes deles Hans Christian Andersen e Lewis Carroll, temas considerados inapropriados para crianças pelos críticos mais conservadores. Seria a intenção protetora do adulto

um modo, embora dissimulado, de defesa em relação ao que o poeta Herberto Helder dizia ser o terror que há no “fundo informulado de uma vida” (2006)?

Atribui-se à criança o papel de inocente e cabe ao adulto afastá-la do que é inexplicável e possivelmente aterrorizante. Mas as crianças são mais do que capazes de lidar com todos os tipos de histórias. Os adultos é que se sentem ameaçados pelos livros infantis com atmosfera sombria (Browne, 2012). Se por um lado essa inocência é inegável, por outro, a criança demonstra uma potência alucinada e assustadora, uma lucidez cortante e surpreendente. É a inocência astuciosa de quem sabe jogar, brincar, imaginar, fazer-se estrangeiro em sua própria língua. Cito novamente Helder:

“É vendo-se aos espelhos,
no seguimento da noite,
que as crianças aparecem com o horror
da sua candura, as crianças fundamentais, as grandes
crianças vigiadoras –
cantando, pensando, dormindo loucamente (2006)”.

Erlbruch tenta, por meio da palavra e do desenho, dar forma à paisagem daquilo para o qual, muitas vezes, falta a paisagem ou resiste à formação de uma paisagem, a morte. Ao fazer isso, Erlbruch propicia o encontro do leitor com agonias e perigos em segurança, algo que talvez seja sobretudo um privilégio da ficção. Segundo a autora Anne Provoost: “Ao ler um romance sentimos o desconforto como uma espécie de exercício. Não é real, é apenas faz de conta. Temos que parar de amenizar a literatura, para fazê-la parecer real, e enfatizar o seu aspecto ficcional” (2012).

O livro de Erlbruch de fato trata de um tema difícil, mas ao abordar a morte fala necessariamente da relação entre a vida e a morte. O antropólogo Gregory Bateson tinha um interesse especial pela epistemologia e pelo modo como usamos a linguagem para definir as coisas e os fenômenos em torno de nós. Para Bateson, o significado não é interno a algo, mas se encontra na interface das partes que compõem algo (1991, p. 304). As palavras tendem a separar e a reificar as coisas, como se elas fossem independentes umas das outras. Estamos acostumados a olhar para o mundo destrinchando-o em vez de ressaltar as relações. Falar que há, por exemplo, cinco dedos na mão seria uma afirmação equivocada segundo Bateson. Definir a mão como uma relação entre a palma e os dedos, os dedos e o polegar, todos estes e o punho/

braço, e assim por diante, seria um modo mais preciso, embora mais complexo, e de certa forma inviável, de nomear as coisas. Eis o dilema da linguagem e sua relação complexa com a realidade. Contempladas à luz das relações, as coisas tornar-se-iam menos passíveis de reificação, e ganhariam em beleza.

Nessa perspectiva, *O pato, a morte e a tulipa* não é um livro sobre a finitude apenas, mas uma narrativa sobre a relação entre um pato e a morte. O estilo gráfico do autor e sua forma de narrar a história nos revela uma determinada paisagem da morte, que nos desperta o apreço em relação à vida e a consciência de sua preciosidade. Há ainda a possibilidade de compreender a morte como espaço literário, isto é, o abismo, o vazio, que antecede a palavra que representa ou designa algo, a palavra que deve ser abolida para fazer nascer a ficção. Maurice Blanchot chamou de exílio, deserto, errância, Fora esse espaço de onde toda criação literária nasce que é a própria negação da palavra, de sua capacidade de comunicar pela via da representação. É preciso criar outra função para a linguagem, criar a “ir(realidade) fictícia” (Blanchot *apud* Levi, 2003). Nesse espaço não referencial da linguagem do livro ilustrado é possível esboçar a paisagem (im)possível da morte.

No livro de Erlbruch, um silêncio vai aos poucos se apoderando do pato, revestindo a paisagem de uma progressiva frieza, ao mesmo tempo pesada e leve. Podemos tratar a morte como uma hecceidade constituída por uma impessoalidade espessa e brutal, uma individualidade que não é para ser confundida com aquela de um sujeito. Não é qualquer autor que é capaz de traduzir essa impessoalidade e ainda assim criar uma espécie de candura por ela. A morte impessoal e a princípio indiferente é capaz de suscitar a nossa simpatia. É implacável a despeito dela mesma, de modo que não a culpamos por levar o pato. No fim, o que temos é a morte como parte da vida. A morte como possibilidade da ficção. Morte do pato. Morte da palavra referenciada ao real. Talvez isso tudo não pudesse ser dito com a mesma potência se não fosse traduzido por meio da junção das imagens feitas de recortes e desenhos a lápis e das palavras precisas de Erlbruch. Embora tenha pouco texto e imagens cuja linguagem gráfica é concisa – leve, pois há poucos elementos dispostos sobre o fundo branco –, o livro é de uma força brutal. Não é à toa que o autor afirmou ter levado dez anos para finalizar o trabalho (2012). Diz Erlbruch sobre o processo de criação do livro:

Porque o assunto era a morte, eu tinha problemas para alcançar a simplicidade. De vez em quando eu perseguia a trilha totalmente errada, filosofan-

do sem fim, e escrevendo textos tão intermináveis que nem eu queria lê-los depois. É por isso que às vezes as coisas levam um pouco mais de tempo do que originalmente havíamos planejado (2012).

A narrativa começa de supetão. “Fazia tempo que o pato sentia que algo não ia bem”, diz o narrador. Nesse momento conhecemos a morte, no mesmo instante em que o pato repara que ela está acompanhando-o. A morte com seu camisolão quadriculado e sapatilhas pretas. Ela é miúda, quase delicada, a despeito da cabeça de caveira. Tem a medida do pato, como se fosse seu duplo ou sombra, e carrega uma tulipa roxa – algo que nunca é mencionado no texto e que o pato nem sequer percebe ou problematiza. Erlbruch faz o pato reagir à presença da morte com uma sutileza marcante. Ele arregala os olhos, o corpo ereto, e pergunta, “você vai me levar agora?”. A morte diz que está sempre por perto só por via das dúvidas.

Esse encontro imprevisto se replica em vários dias de convívio, durante os quais a gente percebe a (quase) indiferença da morte. O pato por sua vez demonstra uma gentileza ingênua: “Vamos até o lago?”, pergunta. “Esse era o medo que a morte tinha”, mas o pato a convence. Depois do mergulho, ele se oferece para aquecê-la: “Ninguém jamais havia feito a ela uma proposta parecida”. Na página inteiramente branca, Erlbruch revela um pedaço de arbusto e o pato, cobrindo o corpo frio da morte com o seu corpo lânguido e generoso. Assim, os dois iniciam um convívio imprevisto, improvável.

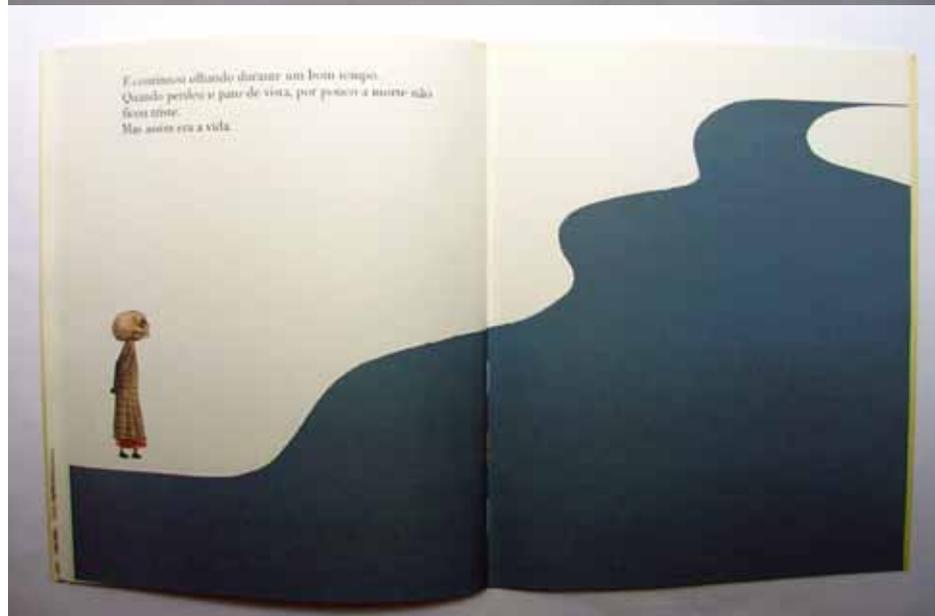
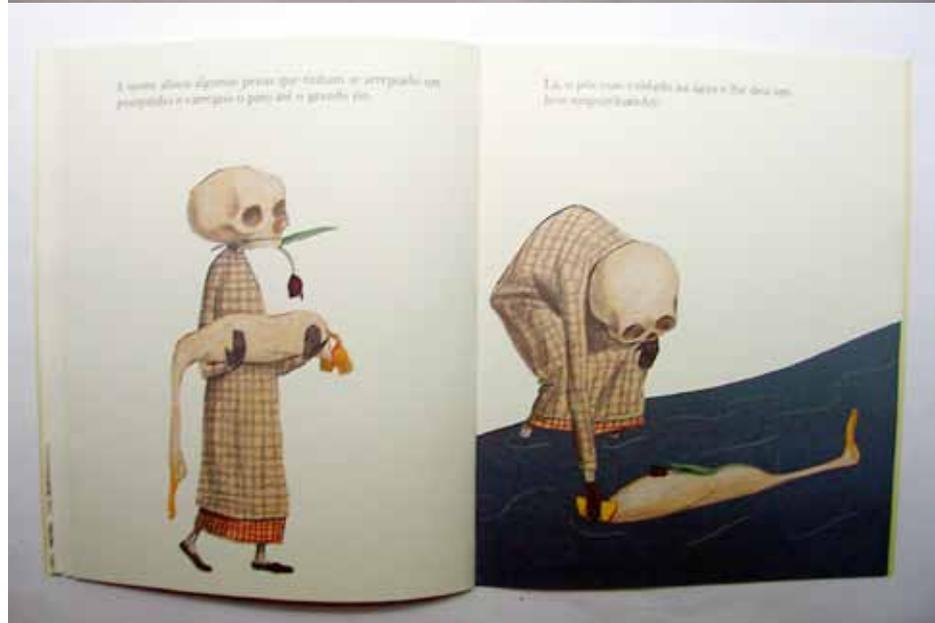
Se a morte num primeiro momento assusta o pato, em outro ela mostra a paciência necessária para esperar até que ele mesmo ceda. A morte é (quase) seduzida pela vida. A maneira como Erlbruch traduz o convívio dos dois revela uma relação de estranha familiaridade, um encontro tão inevitável como natural. No momento em que o pato começa a sucumbir, um corvo solitário ocupa o centro da página com seu voo, prenúncio da morte, nos lembrando o recursivo “nunca mais” do pássaro de Edgar Allan Poe. Sem a companhia das palavras na página, a ave tem o bico aberto, disseminando um silêncio estridente, imagem do nosso arrepio. Na página que se segue, o pato começa a fraquejar. A sua relação com a morte se torna contemplativa. “Nas semanas seguintes, eles foram cada vez menos ao lago. Ficavam a maior parte do tempo sentados na grama, e falavam pouco”.

“Estou com frio – disse o pato uma noite – Você não quer me esquentar um pouco?”. A imagem que acompanha essa pergunta é a do pato segurando as duas mãos da morte. Estão cara a cara, muito pró-

O pato, a morte e a tulipa (2009),
Wolf Erlbruch



O pato, a morte e a tulipa (2009),
Wolf Erlbruch



ximos. Sentimos uma pontada. Sabemos o que vai acontecer. Mesmo assim viramos a página, pois sentimos confiança nessa morte, nem invasiva, nem truculenta, essa morte sub-reptícia, que é afinal um fato da vida, nos transmite uma estranha coragem. E assim, na próxima página, em que pela primeira vez a cor azul toma a página antes branca, vemos a morte sentada ao lado do pato, observando sua figura quieta e serena com uma expressão de (quase) tristeza. “Alguma coisa tinha acontecido”, escreve o narrador.

A morte não matou o pato. O pato simplesmente cedeu à morte. Uma neve fina e delicada – pontos minúsculos na página cujo fundo é azul – cai sobre os dois. É chegado o inverno, o luto, o recolhimento. A morte então alisa “algumas penas que tinham se arrepiado um pouquinho”. Não vemos esse gesto porque Erlbruch prefere apenas dizê-lo. Imaginamos as mãos da morte percorrendo as penas brancas. A morte deixando seu rastro de luto no corpo branco do pato, feito uma marca invisível. E então, como se fizesse parte de um cortejo, a morte caminha com o pato nos braços até o grande rio, o pato cujo pescoço outrora quente e aconchegante, pende, sem vida. A morte molha os pés, embora não goste de se molhar (como Erlbruch nos mostrou em uma das primeiras páginas do livro), põe o pato na água, e a tulipa em cima do corpo, dando-lhe um “leve empurrãozinho”. Assim permanecemos, em sua companhia, à beira do rio imenso, fitando a curva onde o pato desaparece. “Por pouco a morte não ficou triste. Mas assim era a vida”.

3.6 Livro-imagem

Embora seja também um livro ilustrado, no Brasil convencionou-se chamar o livro sem palavras de livro-imagem ou livro de imagem. Alguns dos precursores desse tipo de narrativa por aqui foram Juarez Machado (1976)⁷, com *Ida e Volta*, Eva Furnari, com a tirinha *A Bruxinha*, publicada na Folha de São Paulo, que depois virou *A bruxinha Zuzu* (2010), e Angela

⁷ *Ida e Volta* (1976), do artista plástico Juarez Machado, inaugurou o livro de imagem infanto-juvenil no Brasil ao apresentar uma narrativa em que o leitor conhece o personagem principal por meio das pegadas dos pés (com e sem sapatos), deixadas pra trás em seus percursos, e de outros elementos (como um buquê de flores sobre uma mesa com um bilhete, por exemplo). Os objetos e diferentes cenários na página funcionam como índices para a composição do personagem que se dá na imaginação do leitor.

Lago, com *Cântico dos Cânticos* (1992), e o mais recente *Cena de Rua* (2000). Muitos livros contemporâneos investigam esse modo de narrar, como *O Caminho do Caracol* (1993), de Helena Alexandrino, *A Flor do lado de lá* (1999), de Roger Mello, *La Fuga* (2005), de Pascal Blanchet, *A toalha vermelha* (2007), de Fernando Vilela, *Noite de Cão* (2007), de Graça Lima, *Pula, Gato!* (2008), de Marilda Castanha, e *Robinson Crusoe, uma novela em imagens inspirada em la obra de Daniel Dafoe*, de Ajubel (2000).

Embora nem sempre, nos livros feitos só de imagens o suporte é utilizado pelo autor/ilustrador como uma espécie de cenário cuja arquitetura organiza a narrativa. Nesse sentido, vale citar os livros *Espelho* (2010), *Onda* (2009) e *Sombra* (2010), de Suzy Lee⁸, em que a linha divisória entre as duas páginas proporciona um espaço fundamental para a compreensão da história. *Sombra* é um livro comprido, que cria uma dupla de páginas espelhadas quando aberto. Diz Lee a respeito das propriedades concretas do livro: “Acho interessante que a motivação para criar um livro possa vir das condições de sua forma estrutural e não somente de temas literários resultantes de esforços conscientes do autor” (2012, p. 65). O formato retangular é transformado em quadrado quando o livro é aberto.

A narrativa de *Sombra* já começa na guarda do livro, impressa na cor preta, com a palavra *Click!* escrita na parte superior. Já a folha de rosto revela, além do nome da autora, do título e da dedicatória, uma menina, que está num lugar semelhante a um sótão, um porão ou uma garagem (qualquer lugar onde guardamos tralhas). Entendemos que foi ela que acabou de acender a luz. De pé em cima de uma caixa, ao lado de vários outros objetos, cujas sombras são projetadas na página de baixo, a menina percebe sua própria sombra e começa a brincar com ela. Inicia-se um processo de metamorfose, a princípio sutil, aparente apenas para os leitores mais atentos. Aos poucos, as sombras transformam-se em bichos: um pássaro, um lobo, um elefante, uma cobra etc. Ganham autonomia na página e alguns elementos ultrapassam a linha divisória que separa a realidade e a imaginação. A brin-

8 Susy Lee narra o processo criativo de seus três livros no livro *Trilogia da margem* (2012), voltado para professores do Ensino Fundamental. Relatos como esses são importantes, assim como o livro *Nos Jardins de Boboli* (2008), de Rui de Oliveira, e *Traço e Prosa* (2012), que apresenta uma série de entrevistas com ilustradores, feitas por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu, pois expõem os dilemas da ilustração na perspectiva do ilustrador/autor, fundamental para uma “alfabetização visual”. O projeto gráfico do livro de Lee permite que a imagem e o texto sejam em alguns casos dispostos na página de modo que exemplifiquem concretamente aquilo que estes mesmos explicam.

cadeira fica um pouco assustadora e o lobo ameaça os outros bichos e a menina. Instaura-se um complexo jogo entre fantasia e realidade e essas dimensões, antes claramente demarcadas, se fundem. Essa junção é assinalada pelas sombras que tomam o espaço das duas páginas e pela cor amarela, usada pontualmente nas outras páginas para assinalar os elementos imaginados pela menina, que explode no centro da página dupla. No auge desse frenesi brincante, lê-se em letras garrafas: “O jantar está pronto!”. A menina desliga a luz e vai embora, deixando pra trás as coisas reviradas, às escuras. Lê-se “Click!” novamente e as sombras aparecem, sozinhas na penumbra, sugerindo que o lastro da imaginação da menina permanece, passível de ser resgatado, quem sabe, no futuro, por ela e pelo leitor.

Há muitos relatos da dificuldade dos adultos, sejam pais ou professores, em lidar com os livros sem texto, como se sentissem inseguros quanto ao “verdadeiro” ou intencionado significado da narrativa e precisassem do texto para auxiliar na decodificação da imagem:

Geralmente os leitores ficam desconfortáveis com um livro-imagem, porque literalmente não há nada “para ler”. Sem nenhuma orientação amigável, esse tipo de livro exige que os leitores sejam participantes ativos. Quando os pais hesitam em tentar ler o livro-imagem, as crianças tomam a frente e começam a contar a história com suas próprias palavras. (...) Cabe

Sombra (2010),
Suzy Lee



ao leitor levar adiante as deixas que o livro-imagem tem a oferecer. Valer-se comodamente da ambiguidade, fazer perguntas e aceitar as respostas inteiramente como suas poderiam ser algumas das maneiras de desfrutar do livro-imagem (Lee, 2012, p. 150).

É claro que a imagem pode ser lida de diversas formas. Inclusive, o livro sem palavras pode girar nas mãos do leitor, gerando outro tipo de compreensão. No entanto, como a narrativa é estruturada a partir de uma arquitetura precisa e uma série de indicações visuais que vão oferecendo pistas sobre o andamento da história, é curioso como é possível chegar bem próximo, do(s) significado(s) intencionado(s) pela autora. Lee não estabelece uma relação hierárquica entre as dimensões da realidade e da fantasia que interagem no livro.

Propusemos a um grupo de alunos, dos 12 aos 18 anos, integrantes de uma oficina de fotografia e literatura na comunidade Nova Holanda, no complexo da Maré, no Rio de Janeiro, um exercício de leitura a partir de *Sombra*. Os alunos foram “lendo” as imagens enquanto um deles registrava a história no papel. A leitura feita por eles se assemelha aquela feita pela própria autora no seu livro *Trilogia da margem* (2012).

A Selva de Susy

Alguém acende a luz. Click. É Susy no porão, degustando sua maçã. Ela pula de cima das caixas empilhadas onde está, deixa a maçã de lado e começa a usar a imaginação para brincar com as sombras. Ela dá liberdade para o pássaro que criou com as mãos. Vemos a lua. A escada deixa de ser uma escada e o porão deixa de ser um porão. Estamos na selva! O lobo ataca a cobra e o jacaré. O pássaro, assustado com o uivo, foge. A princesa Susy cumprimenta os animais. O pássaro imaginado invade a realidade. Toda a atenção se volta para a princesa, que dança sobre o cisne. O lobo persegue o pássaro e Susy se assusta. Sua selva se desfaz. Susy é salva por sua imaginação. Tudo se transforma em uma criatura assustadora que uiva contra o lobo e o expulsa da imaginação. Sozinho, o lobo chora enquanto todos observam parados. Aos poucos os animais e Susy voltam à realidade, se juntando ao lobo, arrependido. Imaginação e realidade se tornam uma coisa só. De repente, alguém grita: “O jantar está pronto!” Tudo volta a ser como antes só que mais bagunçado. Susy se despede e apaga a luz. Novamente, click. Foi a imaginação que acendeu a luz.

Neste texto os alunos renomeiam o livro, ou seja, partem do princípio de que a narrativa escrita é outra coisa, diferente da experiência proporcionada pelo livro-imagem, embora feita a partir dele. O que chama atenção é o fato de que fica bem claro que os espaços

de cima e de baixo de cada dupla de páginas dizem respeito à imaginação e à realidade, a ponto desses espaços serem nomeados como lugares físicos pelos alunos. Mas é difícil compreender o texto verbal produzido sem o auxílio do livro. É como se, por meio das imagens, Lee conseguisse dar forma a questões complexas de um modo extremamente sintético que precisariam ser traduzidas de outro modo, talvez muito mais prolixo, para fazerem sentido enquanto texto. Os alunos demonstraram terem compreendido o jogo complexo entre imaginação e realidade proposto por Lee sem recorrer às palavras, desconstruindo o preconceito em relação à imagem como meio de comunicação inferior ao pensamento racional. Além disso, temos ainda outra camada importante de significado. O livro estabelece um jogo meta-ficcional à medida que mostra de modo icônico o próprio pacto do leitor diante de uma obra ficcional. Por meio das imagens que sintetizam ideias, embarcamos momentaneamente na fantasia, assim como faz a menina no porão (ou sótão) de casa.

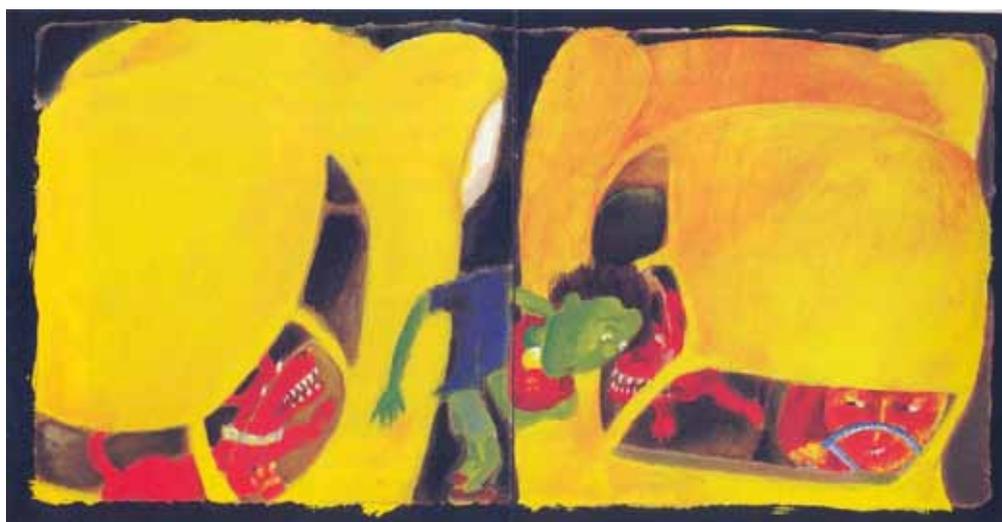
A pesquisa das propriedades físicas do suporte e sua relação com a narrativa também faz parte da produção de Angela Lago. Para Lago, a imagem é a narrativa em si, portanto nunca constitui elemento decorativo ou ilustrativo. Mesmo nos livros em que há imagens, estas não estão a serviço do texto, mas são parte indissociável do mesmo. No livro de imagem *Cena de Rua* (1994), a autora e ilustradora usa a linha divisória entre a página dupla para demarcar duas realidades, a de um menino que trabalha na rua, e a das pessoas, na maioria dos casos hostis, dentro dos carros que param ao lado dele em um sinal de trânsito. Em uma das imagens, vê-se o menino espremido entre dois veículos. Seu corpo é posicionado na dobradura entre duas páginas, lugar onde Lago faz uso da perspectiva de um modo mais acentuado, fazendo com que o virar das páginas favoreça a composição, provocando uma sensação de movimento:

Um outro aspecto a ser considerado no desenho é que o livro não é um objeto plano como um quadro. O ângulo de abertura das folhas modifica a forma como vemos o desenho. Com o movimento da passagem das páginas podemos destacar a composição e o sentido de uma ilustração. Usando a dobra do meio do livro e a curvatura da folha aberta como recurso podemos enfatizar perspectivas, acentuar movimentos, assinalar aspectos da narrativa (Lago *apud* Moraes, 2012).

Em *Cena de Rua*, as cores vibrantes (amarelo, vermelho e azul) contrastam com o fundo preto, que por sua vez traduz o espaço inóspito da rua, possível lugar de moradia da criança, que, por ser considerada perigosa pelos personagens dentro dos carros, é contraditoriamente ameaçada por eles, que se mostram raivosos, agressivos, desconfiados e, na melhor das hipóteses, alheios.

A percepção da arquitetura do livro ilustrado como um espaço que serve à narrativa, seja esta feita só de imagens ou de uma combinação de imagem e texto, é uma conquista que se deu para Lago a

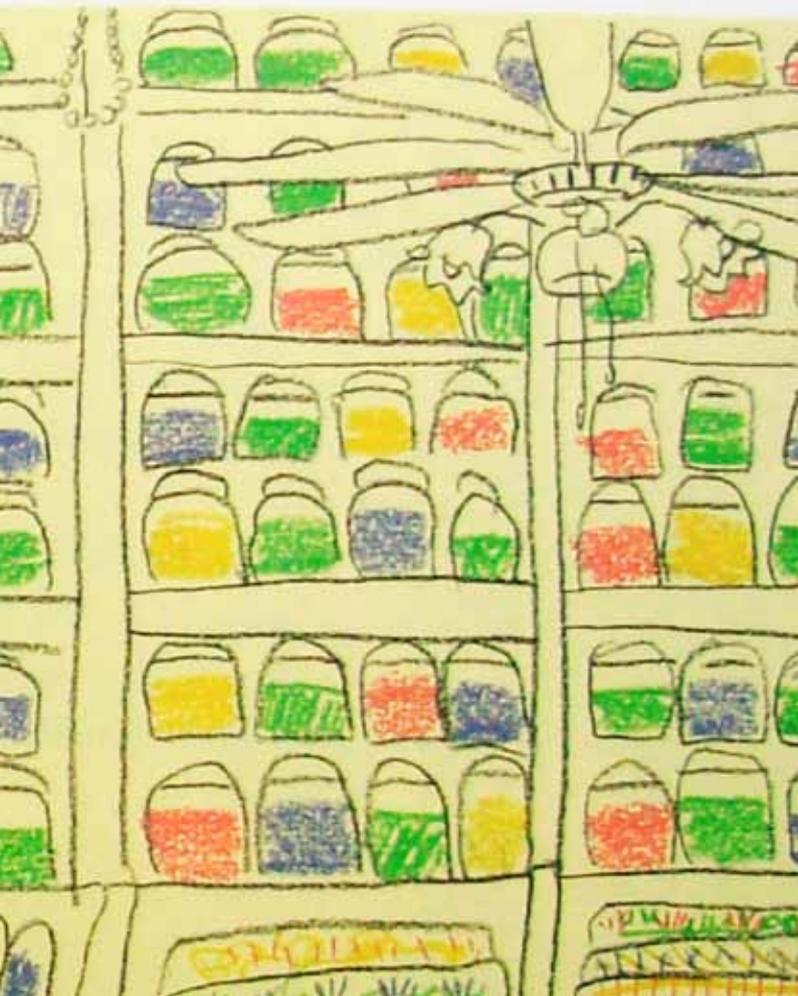
Cena de Rua
(1994), Angela
Lago



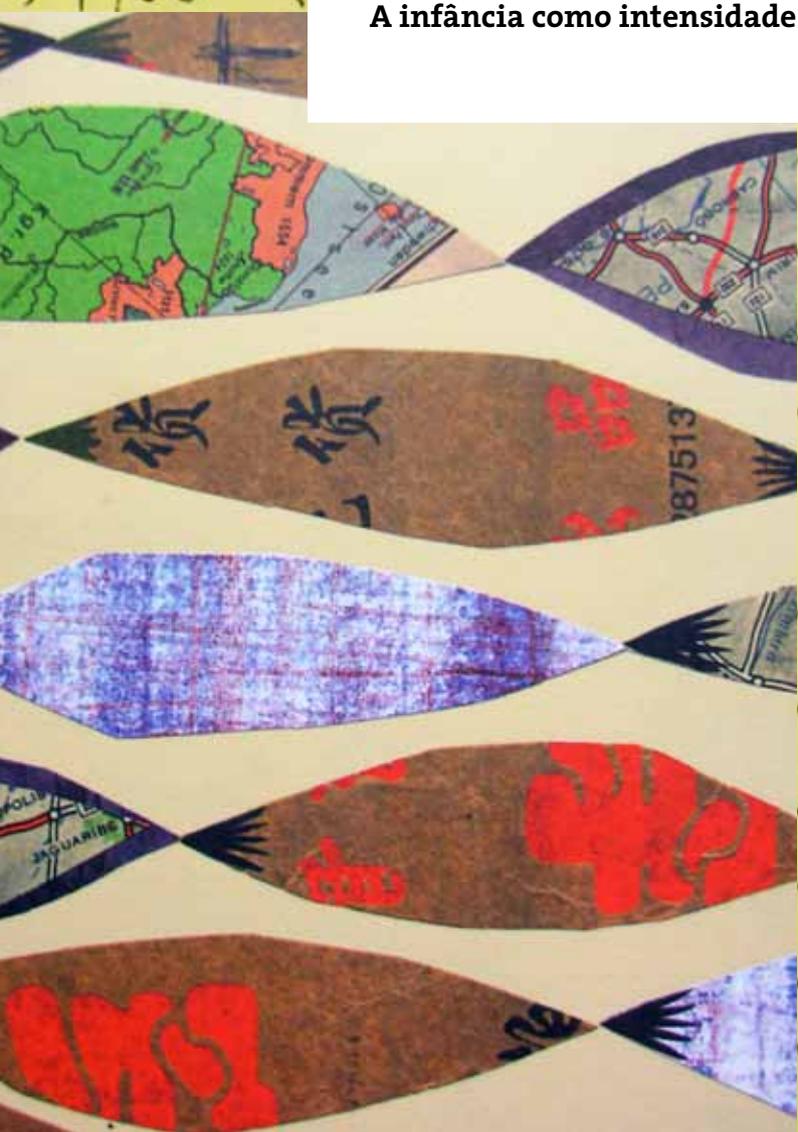
partir dos anos 1980 e começou a se replicar no mercado editorial cada vez mais a partir de então.

Uma coisa que me ajudou muito também foi em meados dos anos 1980 comprar meu primeiro computador. O fato de eu poder trabalhar o texto e a imagem juntos com liberdade era uma possibilidade de experimentação muito maior do que eu tinha antes. Antes, eu fazia as artes finais do livro, colava a fotocomposição, que necessitava de um layout prévio. Com o computador, eu podia ficar experimentando. Essa experimentação me ajudou a ver uma mídia que é tão diferente do computador, não é? (Lago *apud* Moraes, 2012, p. 231).

É curioso ter sido justamente o computador que promoveu uma percepção mais aguçada das propriedades da composição no espaço da página dupla características do livro. A linguagem dos livros ilustrados, em que imagem, texto e suporte estão estreitamente relacionados, não é só legível como visível, e compatível com as infinitas possibilidades de composição não linear viabilizadas pelos programas eletrônicos de computação. Por isso, como vimos no capítulo 2, Vilém Flusser afirmava a afinidade do mundo contemporâneo permeado pelas imagens com aquele, anterior à escrita, em que a leitura do mundo via imagem era preponderante.



Capítulo 4
A infância como intensidade e os procedimentos de criação



4. A infância como intensidade e os procedimentos de criação

Saber envelhecer não é permanecer jovem, é extrair da sua idade as partículas, as velocidades e as lentidões, os fluxos que constituem a juventude dessa idade. (...) É a própria Idade que é um devir-criança.

Gilles Deleuze

No início de uma conferência realizada no Hunter College (EUA), em 2006, sobre o tema da recriação de mitos por autores modernos, o escritor David Grossman diz o seguinte:

Eu me lembro que toda vez em que algum dos meus filhos falava sua primeira palavra – luz, água ou pai, não importa –, eu ficava, é claro, muito feliz de constatar que ele era saudável. Ao mesmo tempo, eu sentia uma leve tristeza, pois ele estava perdendo algo naquele exato momento. Porque ao dizer luz – pensem em todas as luzes que temos nesse ambiente, a luz na mesa, nos seus óculos, essa luz, aquela luz – ele tinha que fazer caber toda essa diversidade numa pequena palavra e ele se esqueceria depois dessa imensa entidade “luz” à qual ele estivera exposto antes de saber aquela palavra (2013).

Ao dizer a palavra “luz” pela primeira vez, o filho de Grossman estaria afirmando o vazio que separa o sistema semiótico (língua/natureza) e o semântico (discurso/cultura), inerente à linguagem. A criança, ao mesmo tempo em que deixa de ser *in-fans*, do latim sem fala, para conhecer o mundo por meio de uma linguagem compartilhada, é arremessada para fora da língua, dimensão totalizadora e contígua à natureza. Segundo o filósofo Giorgio Agamben, a infância constituir-se-ia dessa passagem do regime semiótico para o semântico, em que o silêncio é rompido, fazendo surgir o sujeito:

O inefável é, na realidade, infância. A experiência é o *mysterion* que todo homem institui pelo fato de ter uma infância. Este mistério não é um juramento de silêncio e de inefabilidade mística; é ao contrário, o voto que empenha o homem com a palavra e a verdade (2005, p. 63).

Se por um lado, como diz Grossman a respeito do filho, a palavra é perda, criando uma ruptura na dimensão do inefável, por outro, marca

o surgimento do discurso, e também da experiência. “Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência” (Agamben, 2005, p. 62). A criança uma vez não pôde falar e por isso, sempre pode falar de um modo novo, de um modo outro. Segundo Agamben, o hiato entre a língua (natureza) e o discurso (cultura), que caracteriza o *in-fans*, é um limite interno à linguagem e a própria condição do ser humano. Esse hiato não aponta para o indizível da linguagem mas para o que da linguagem, inacabada e provisória, está sempre a ponto de ser dito (*idem*). Nessa perspectiva, a infância não é uma fase cronológica, mas uma intensidade, o fundamento do ser humano, independente da idade.

Isso se relaciona com o fato de que muitos escritores e ilustradores recorrentemente declaram que fazem os livros ilustrados para si mesmos, antes de pensar na adequação dos temas ou mesmo da linguagem ao público infantil. A tentativa de criar uma linguagem especial para as crianças já seria em si um modo de conceber a infância como uma experiência descontínua entre a criança e o adulto. Walter Benjamin, que inspira o pensamento de Agamben a respeito desse tema, concorda:

A atual literatura romanesca juvenil, criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica, nasceu no solo de um preconceito inteiramente moderno. Trata-se do preconceito segundo o qual as crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las. No entanto nada é mais ocioso que a tentativa febril de produzir objetos – material ilustrativo, brinquedos ou livros – supostamente apropriados às crianças (1996, p. 237).

Não se pretende aqui discutir a fundo a questão relativa à categoria infanto-juvenil. Por um lado, esta é uma demanda mercadológica, por outro, reflete um debate legítimo sobre a existência ou não de certos dilemas e questões relacionados especificamente à experiência de vida da criança. A crítica de Benjamin é reservada às tentativas de criar livros ou brinquedos que de alguma forma sejam deformações simplistas da própria ideia de infância. Se tomarmos a noção de infância como um procedimento de devir-outro, como a própria condição do inacabamento encontrada nos próprios autores e ilustradores, estes poderão trabalhar a partir de sua própria experiência para criar livros que não

estejam circunscritos pelas convenções reducionistas daquilo que se entende por infantil.

Considerar a infância como condição do ser humano segundo propõe Agamben não significa excluir o tempo sucessivo, que os gregos antigos denominavam *chronos*, mas também valorizar *Aión*, o tempo que Platão usa no *Timeu* para designar “a intensidade do tempo da vida humana, um destino, uma duração, uma temporalidade nem numerável nem sucessiva, intensiva” (Lindell; Scott *apud* Kohan, 2004, p. 3). Segundo Heráclito, *Aión* seria “uma criança que brinca” o que sugere que “esse modo de ser temporal pode ser pensado como um modo de ser infantil, de criança” (Kohan, 2004, p. 3).

4.1 A potência do devir minoritário

A literatura é uma saúde.

Gilles Deleuze

Paradoxalmente, essa passagem da não-linguagem para a palavra se dá na própria linguagem e é continuamente reiterada e atestada pela linguagem. O pensamento de Gilles Deleuze sobre a literatura, presente nos ensaios *Gaguejou...* e *A Literatura e a Vida* (1997b), nos ajuda a pensar essa questão. Segundo Deleuze, a literatura é da ordem do devir, ou seja, do inacabamento, do processo contínuo. Está sempre “entre” ou “no meio de...” (*idem*, p. 11) e por isso necessariamente constitui um poder minoritário, operando por caminhos não estabelecidos previamente. O escritor trabalha em devir-criança, devir-animal, devir-mulher etc. Justamente porque o devir ocupa as brechas, não poderia haver um devir-Homem que ao mesmo tempo não fosse dominante, uma vez que essa figura é associada às estruturas instauradas (molares) de poder. Na literatura (pelo menos a grande literatura), segundo Deleuze, a palavra nega o discurso consolidado, às vezes sorratamente, infiltrando-se, desfazendo-se antes mesmo de tornar linguagem padronizada, facilmente reconhecível. O devir-mulher, devir-criança ou devir-animal “tem sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização” (*ibidem*).

A literatura, aliás, é capaz de produzir um devir-outro da língua. Por meio da invenção, isto é, da decomposição sintática e sua recombinação, é possível criar uma língua estrangeira dentro da própria língua. O grande escritor não diz do personagem, mas faz a língua inteira dizê-lo, ou seja, faz a língua gaguejar. Diz Deleuze:

Ao menos é o que ocorre nos grandes escritores como Melville, onde o rumor das florestas e das cavernas, o silêncio da casa, a presença do violão testemunham em favor do murmúrio de Isabel e suas doces “entonações estranhas”; ou Kafka, que confirma o pio de Gregor por meio do tremor de suas patas e das oscilações de seu corpo (...) (1997b, p. 123).

Diversas operações formais efetuam essa gagueira da língua, que, como antítese da ideia de tabula rasa ou origem, prescinde de um início, podendo crescer a partir do meio. “No limite, ele (o grande escritor) toma suas forças numa minoria muda desconhecida, que a ele pertence. É um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste” (*idem*, p. 124-125). Partindo do pressuposto de que a literatura é devir, por definição minoritário, nos distanciamos da linguagem dominante. À experiência corresponderia um dizer inconcluso, sempre a caminho de ser dito, uma gagueira da língua – a literatura. Esse devir minoritário subverteria, pelas bordas, a ordem estabelecida da linguagem formatada, gasta.

Um mundo empobrecido de experiências não teria como evitar gerar uma linguagem que não o espelhasse. Voltando à Agamben, que parte da filosofia de Walter Benjamin para formular suas ideias acerca da experiência e da infância, *in-fans* é a condição de todo adulto porque a aprendizagem de uma linguagem compartilhada possibilita também sua desarticulação, o que, por sua vez, a singulariza. Essa linguagem estranha aos próprios parâmetros conhecidos e compartilhados é capaz de atingir a “potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau” (Deleuze, 1997b, p. 77-78). A poeta não escreve sobre o mar mas se torna ela mesma o movimento do mar, “correndo como um touro azul por sua própria sombra, / e arremetendo com bravura contra ninguém, / e sendo depois a sombra de si mesmo, / por si mesmo vencido. / É seu grande exercício” (Meireles, 1983). Impossível também não lembrar do poema Jabberwocky, de Lewis Carroll, em *Alice Através do Espelho*, traduzido por Augusto de Campos (1986) como Jaguadarte, uma fera homônima cujo nome tem

uma sonoridade que aponta para o indizível da linguagem.

Entre os devires minoritários, o devir-infância é, segundo Deleuze, um desses meios de desarticulação do discurso molar atrelado às estruturas promotoras de modos de subjetivação que reificam a identidade.¹ A experiência, singular, intransferível por definição, estaria atrelada à capacidade de viver, sem recorrer exclusivamente aos mapas fornecidos pelos discursos normativos. Cito Jorge Larrosa:

(...) o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (2002, p. 24).

Essa “abertura essencial”, condição da experiência, encontra ressonância com o que Suely Rolnik chama de “corpo vibrátil”, isto é, a capacidade dos nossos órgãos de sentido de responder às forças do mundo. Diz Rolnik: “(...) as novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das sensações de que dispomos. Por esta razão elas colocam em crise nossas referências e impõem a urgência de inventarmos formas de expressão” (2006, p. 3).

* * *

Podemos entender essa distinção entre a palavra gasta (devir molar, segundo Deleuze) e a palavra que reinaugura o próprio olhar por meio do pensamento de Vilém Flusser sobre a realidade, a linguagem e sua relação com a poesia. Segundo o filósofo, a humanidade é “uma vasta rede de conversação a cobrir o globo” (Flusser, 2012, p. 1). Conversar é converter temas, tarefa intelectual autêntica.

A história do pensamento, a história das realizações intelectuais é, portanto, idêntica à história da conversação. Aquilo que chamamos “civilização” é o conjunto dos temas já conversados, portanto acolhidos, convertidos e revertidos. A civilização é o conjunto daquilo que já tem sido apreendido, compreendido e articulado (*idem*).

¹ A própria criança é sujeita a um jogo de forças muitas vezes antagônico entre a valorização disso que caracteriza a própria experiência de ser criança (o inacabamento) e a tentativa de facilitar sua entrada no contexto social e cultural (que inclui a aprendizagem não só da linguagem oral como da escrita), processo levado a cabo com a ajuda dos aparelhos disciplinares como apontou Michel Foucault (2005).

Acontece que os temas dessa conversação são produzidos pelos poetas que se debruçam sobre o abismo do inarticulado. O caos ameaça romper o fio que liga o poeta à conversação. E a conversa banal, fiada, põe em risco a autenticidade do intelecto. Ao verter o inarticulado em conversação, ao “verter versos” nas palavras de Flusser, o poeta efetua dois movimentos, impede a sua própria loucura, nomeando o mistério inominável, e evita a transformação da conversação em conversa fiada: “Os poetas são, portanto, as bocas pelas quais a conversação articula o inarticulado. São eles os orifícios pelos quais o inarticulado penetra a conversação. Invertendo a imagem, são eles, no dizer dos antigos, “as bocas dos deuses” (Flusser, 2012, p. 3).

Aos poucos, no entanto, as metáforas que uma vez tiveram a capacidade de provocar espanto ao renovarem os temas da conversação, enriquecendo a língua, tendem a se desgastar e a se transformar no conhecido. Mas a existência do poeta não torna o mundo que seus versos dão a conhecer mais conhecível, como se os temas pudessem aos poucos se esgotar. Gustavo Bernardo Krause ressalta justamente esse ponto, citando Flusser em *A Dúvida*:

Ao contrário: quanto mais sabemos, mais se amplia a extensão da nossa ignorância, porque mais sabemos o quanto ainda não sabemos. Logo, ao enriquecimento da língua não deve se seguir um empobrecimento do inarticulável. A língua se expande, mas o caos não diminui: “a poesia aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável” (Krause, 2008, p. 120).

Determinada articulação entre a imagem e o texto nos livros ilustrados permite a produção de uma gagueira visual, tomando de empréstimo o conceito de Deleuze, enquanto outros modos apenas reproduzem os clichês de que livros ilustrados se destinam exclusivamente a crianças pequenas e devem tratar de temas amenos e apresentar uma visualidade adestrada.

Há linguagens visuais que têm a capacidade de desencadear devires-outros, que podem até dar forma ao impensável – a morte, a loucura etc. Como seria o estilo dos livros capazes de despertar no leitor territórios existenciais outros, deslocando-o do “eu” conhecido, em favor de modos de individuação minoritários, que passam ao largo dos devires molares como a conjugalidade e os saberes instituídos e institucionais? Alguns livros oferecem espaços cujas entradas são múltiplas.

4.2 Mapas de memórias, sujeitos impessoais

Comovo-me porque é qualquer infância, não a minha.

Fernando Pessoa

Na infância não há espaço para as identidades fixas, lapidadas. O escritor tomado pelo devir-criança não escreve segundo um roteiro estabelecido previamente ou por outrem, mas a partir de uma (in)determinada intensidade. Tampouco se trata de um rastreamento do que ficou lá atrás nos primórdios da vida, na infância *per se*. O devir-infância é esse inacabamento incorrigível, incontornável. É um *modus operandi* ou procedimento que “torna possível jogos de devir-outro” (Gil, 1999, p. 93), em vez de passado rememorado, comentado ou narrado. O escritor faz uso de sua memória, ou dos devires que a própria memória pode desencadear, sem sucumbir à compilação de anedotas nostálgicas de uma infância perdida.

Em *Infância em Berlim por Volta de 1900*, de Walter Benjamin, ou *Memórias Inventadas*, de Manoel de Barros, o estilo da escrita transpõe a própria infância dos escritores para o âmbito de uma infância qualquer. Nesse caso, a linguagem incorpora a plasticidade da experiência de ser criança. Ao percorrerem o território da infância, tanto Benjamin como Barros recuperam um modo de olhar, fazendo da prática da escrita não uma descrição pormenorizada de fatos biográficos, mas uma aventura em que o modo de ser criança confere às próprias memórias ângulos enviesados por onde olhar as coisas do mundo. “Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas” (Barros, 2003, prefácio).

Já Benjamin fala a partir de um sujeito atravessado por forças, desejos e desesperos coletivos incontornáveis, ou seja, um sujeito social e político. “Benjamin nos propõe uma concepção de sujeito que, seguindo a herança de Proust e de Freud, não o restringe à afirmação da consciência de si, mas o abre às dimensões involuntárias, diria Proust, da vida psíquica em particular da vida da lembrança e, inseparavelmente da vida do esquecimento” (Gagnebin, 2004, p. 84-85). Ao renun-

ciar o posto de autoridade, o autor fala de outro algo ao falar de si, permitindo “a eclosão de um texto luminoso no qual ele reaparece como uma voz narrativa única, surgindo do ‘entrelaçamento’ da sua história com a ‘história dos outros’” (*idem*, p. 94). Benjamin narra verdades da vida em Berlim que os adultos se negam a reconhecer, mas que não obstante estão ali, ao alcance do olhar da criança, que se esgueira pelos corredores, lavanderias e escadas normalmente considerados impróprios. Os relatos de Benjamin ganham dimensão política na medida em que assumem a posição de um olhar deslocado, perturbador, um olhar a respeito do qual os adultos limitados pela própria rigidez não pretendem saber. Em última instância, Benjamin aponta para aquilo que escapa ao sujeito, para as forças involuntárias que perpassam a vida particular. Não se escreve sobre a infância. Incorpora-se a infância na escrita, que faz coalescer o passado e o presente.

Esses tempos, transformados em espaços, tornam-se um “bloco de infância”, segundo José Gil, ao discutir a função da infância na obra de Fernando de Pessoa. Gil mostra como isso acontece no poema *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, que menciona o delírio matinal do adulto ancorado a uma só vez no presente e no passado: “E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!” (Campos *apud* Gil, 1999, p. 86). Os piratas da infância aparecem amalgamados nas tramas do instante em que o poeta observa o mar, trata-se do “plano de encontro de dois devires de vector contrário: do passado para o futuro; do presente para o passado” (Gil, 1999, p. 58).

Esse plano ou mapa de infância, feito de objetos e de espaços diversos, constituem uma topologia que permite “a construção de outros espaços onde se movem outras personagens com outras emoções” (*idem*, p. 92-93). Como nos exemplos anteriores, na obra de Pessoa a infância também não tem nada a ver com a biografia factual do sujeito que escreve. Tampouco diz respeito a uma regressão patológica ao estado infantil. Afirma Gil:

Como a infância não é um tempo situado numa cronologia; nem o tempo mítico de uma consciência abissal, como tempo da origem do tempo de um sujeito – mas um “quadro”, um mapa a partir do qual posso criar as mais diversas emoções –, não se deve entender o devir-criança de Fernando Pessoa como um mergulho na Memória, ou como o retorno imaginário à unidade primordial da criança sob tutela da Mãe... (...). Porque reencontrar a infância, para Pessoa, é dar-se o poder de “outrar-se” ou, como Bernardo Soares, de “brincar”, representar papéis (...) A infância trivial do sujeito psi-

cológico comum não interessa Pessoa, não existe nem na realidade nem na memória (1999, p. 93-94).

O que está em jogo nesse mapa da infância é a coexistência de várias sensações e intensidades. A criança, por ser inacabada, por não ter consistência, brinca de ser outro, assume diversos personagens como meio de fazer conexões, de durar. “A criança, nos seus vários devires e, em particular, no seu devir-adulto, visa dar uma consistência às suas sensações na dinâmica própria do seu presente (...)” (*idem*, p. 94). O adulto, por sua vez, em seu devir-criança, deve experimentar a plasticidade de devires-outros, deixar que as intensidades microscópicas possam coexistir com os demais devires, mesmo que a inscrição social desse adulto com seus processos de subjetivação identitária ameace esses outros devires.

Trata-se de dar consistência ao fluxo de sensações ou intensidades do devir-outro poético; sem por isso perder a plasticidade e a multiplicidade sempre nascente da “brincadeira” que é o devir-adulto da criança. Mas isso significa, no adulto, que, num certo sentido ele nunca deixou de ser criança; ou, se o deixou de o ser, perdeu a capacidade de devir-outro (*ibidem*, p. 94).

Quando falamos em infância então, estamos aludindo a um processo, nada que diga respeito à criança ou ao adulto em si, mas a um modo de rememorar e de sentir que usa a própria experiência de ser criança como trampolim para a criação. É preciso ter sido criança para escrever a partir das memórias de infância sem no entanto se identificar com essas memórias a ponto de fazê-las dizer respeito apenas ao autor. O escritor, em devir-criança, extrai da experiência sua dimensão impessoal, oferecendo ao leitor a possibilidade de reconhecer ali sua própria capacidade de devir-outro.

4.3 Modos de desestruturação do tempo e do espaço

e começo aqui e meço aqui este começo e
recomeço e remeço e arremesso e aqui
me meço quando se vive sob a
espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso
meço por isso começo escrever mil
páginas escrever milumapáginas para
acabar com a escritura para
começar com a escritura para
acabarcomeçar com a escritura...

Haroldo de Campos

Para viajar basta existir.

Bernardo Soares (Fernando Pessoa)

Desestruturar o espaço e o tempo é uma das vias possíveis para liberar as sensações. Por isso Álvaro de Campos rejeita a moral e a civilização. “Fugir convosco à civilização! / Perder convosco a noção da moral! / Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!” (Campos *apud* Gil, 1988, p. 71), fazendo alusão à época das travessias rumo ao Novo Mundo. Exposto às práticas culturais ameríndias, diferentes do que até então era conhecido, o europeu viu sua própria ideia de humanidade contestada. Afirmou-se a racionalidade como meio de resistência às sensações desregradas que acompanhavam as paisagens até então desconhecidas – a geometria assimétrica das palmeiras e dos animais selvagens, os corpos expostos e as práticas antropofágicas consideradas bestiais. Paulo Leminski faz um experimento radical de linguagem em *Catatau* (2010)², romance que nasceu da ideia de uma visita imaginada de René Descartes aos trópicos, em que o filósofo não consegue

² O romance de Leminski foi transposto para o cinema por Cao Guimarães. *Ex-Isto* (2010) acompanha Descartes, interpretado por João Miguel, pelo Nordeste brasileiro. A luxuriante fauna e flora e a estranheza das cidades grandes (imagem atual dos territórios conquistados) vão progressivamente desarticulando Descartes, que, não sem resistência, deixa o pensamento ceder às sensações.

fazer-se imune ao excesso de sensações, à intensidade da experiência que ameaça o arcabouço de seu pensamento.

A viagem faz aflorar as sensações, primeiro por meio do que um mundo outro tem de incomensurável ao nosso, desarticulando os procedimentos de reflexão familiares, reconhecíveis, reconfortantes. Algumas reações são possíveis em função desse tipo de contato. O estrangeiro pode aniquilar a diferença por meio da violência explícita, buscar converter o outro em imagem de si mesmo ou tentar se transformar no outro, na figura do primitivo, em geral idealizado, como solução para escapar das convenções normativas do mundo civilizado. Mas o escritor que busca desencadear em si devires outros por meio da viagem está em busca de algo diferente. Procura uma “desterritorialização positiva” ou “fuga criadora” (Deleuze, 1996, p. 60), fruto dos agenciamentos provocados pelas novas sensações, como souberam fazer Jack Kerouac e DH Lawrence, em vez de efetuar a conversão do outro ou assimilar sua visão de mundo como panaceia para os males da civilização. Deleuze ressalta que o devir-outro do autor, do viajante, é diferente de uma volta às origens. Não se trata de buscar no homem dito primitivo a dissolução dos devires molares. Cito Deleuze:

Fracassaremos sempre em passar por negro ou indiano, mesmo por chinês, e não é uma viagem aos mares do sul, por mais duras que sejam as condições, que nos fará transpor o muro, sair do buraco ou perder o rosto (isto é, *buraco da subjetivação, rosto que corresponde ao poder molar das instituições disciplinares etc*). Jamais poderemos refazer em nós uma cabeça e um corpo primitivos, uma cabeça humana, espiritual sem rosto (1996, p. 60, *itálico nosso*).

O fato de o contato com territórios distantes ser uma forma de entrar em processo de devir-outro não quer dizer que o mesmo não seja possível por outras vias. Na série *Abécédaire de Gilles Deleuze* com Claire Parnet, Deleuze cita o escritor Scott Fitzgerald – “Não basta uma viagem para fazer uma verdadeira ruptura” – para falar que não gosta de viajar, pelo menos não nas condições em que um intelectual geralmente viaja, e que é possível de certa forma deslocar-se de si sem sair do lugar. “Todas as intensidades que tenho são intensidades imóveis. As intensidades se distribuem no espaço ou em outros sistemas, mas não necessariamente no espaço exterior” (Deleuze, 2012). Para o filósofo, o deslocamento não é em si garantia de intensidade, uma vez que uma música ou um livro são capazes de provocar mais sensações

do que uma viagem propriamente dita. Deleuze não está apontando para a impossibilidade da viagem em si, mas afirmando que a viagem, como sinônimo de sentir, não depende dos fatores externos para acontecer. Muita gente sai de seu país ou cidade para se submeter a uma experiência já conhecida em outro espaço. A lógica de buscar o mesmo alhures é constitutiva de muitas práticas de turismo contemporâneas que oferecem roteiros pré-programados e prometem ao viajante o conforto de seus lugares de origem. Com ou sem deslocamento, a viagem acontece quando o sujeito é exposto a uma experiência que desperta sua capacidade sensível.

* * *

Só as sensações mínimas,
e de cousas pequeníssimas,
é que eu vivo intensamente.

Fernando Pessoa

O ser sensível é como um espelho d'água,
encrespado ao mais ligeiro vento.

Fayga Ostrower

Outro meio de desestruturar o tempo e o espaço seria, em vez de ir ao encontro do mundo, fazer o contrário, se refugiando dele. Como diz Gil, “rejeitar o macroscópico, ao instalar-se no microscópico” (1988, p. 18) é um procedimento para se cultivar as sensações. É preciso se afastar do tempo cotidiano produtivo, evitar o contato com as pessoas para favorecer os estados inusitados de percepção. Cabe “aumentar a estranheza do mundo” (Gil, 1988, p. 18) como exercício, experiência que já está (a princípio) dada no caso dos viajantes que se deslocam fisicamente. O método de Fernando Pessoa para fazer aflorar as sensações é sobretudo promover o entrecruzamento de todas as sensações e o esmaecimento das fronteiras que delimitam o eu com nitidez. É preciso então “(...) penetrar mais profundamente nas sensações dos interstícios para se aprender a incessante agitação aleatória, browniana, dos átomos (sen-

sações) da alma” (Gil, 1988, p. 22). O fazer poético de Pessoa no *Livro do Desassossego* se relaciona portanto com a análise das sensações, análise esta imprescindível para revelar ainda outras sensações. Este eu tornado poroso, este eu tomado de sensações, está sempre em vias de tornar-se outro:

Não é preciso exhibir sensações intensas para sentir intensamente: recorde-se que as sensações mais intensas não são sentidas pelos órgãos, mas sim pela consciência. As sensações mais abstractas são as mais agudas. Ora, estas são criadas no plano de consistência poética, seja qual for a poesia ou o poeta (Gil, 1988, p. 137).

As sensações mínimas devem ser sentidas intensamente e também analisadas, pois é mediante a abstracção que as sensações multiplicam-se, revelando o que antes se encontrava escondido. Só uma operação intelectual é capaz de transformar as sensações confusas em expressão literária. “Com a abstracção, a arte atinge o seu fim: ‘a concretização abstracta da emoção (a concretização emotiva da abstracção)’. Encontramos de novo o duplo movimento de baixo para cima – da sensação à abstracção – e de cima para baixo – da ideia à emoção” (Gil, 1988, p. 41-42, grifo original). O procedimento de Pessoa mescla uma multiplicidade de estímulos que provêm da experiência subjetiva como também da observação pormenorizada de dados objetivos.

Todos estes conteúdos da sensação se organizam em função da análise. À medida que o poema se desenvolve, um movimento oscilante fá-los nascer cada um por sua vez: as sensações subjectivas (emoções e sentimentos) multiplicam-se em arborescências cada vez mais complexas, segundo as ideias objectivas que lhes correspondem – e que se abrem, também elas, proliferando (Gil, 1988, p. 45).

Ao procedimento de se recolher para ficar protegido das ideias claras e das medidas temporais precisas, Pessoa agrega o sonho como exercício para suscitar sensações. A experiência onírica já é em si multidimensional e sensorial. Sua linguagem carece de convenções dadas a priori. Trata-se de um processo dinâmico, inesgotável porque segue produzindo sensações mesmo após o despertar. Por onde começar a narrativa de um fenômeno sem começo e fim claramente indicados? Pelo sapato rosa largado no centro da estação de trem? Pelo olhar daquela pessoa que se parecia com a professora de natação mas tinha a entonação da avó dizendo boa noite? Ou quem sabe pela sensação de estar ao mesmo tempo dentro de um ônibus e de um avião, que estranhamente

partem de uma estação das barcas? Começar então por uma palavra ouvida, pelo aroma de um certo licor, pelo cantado melodioso de uma voz? E de quem seria a voz narrativa? Estaria o sonhador dentro ou fora das experiências vividas? Seria ele ou ela um narrador onisciente? Seria ele ou ela distinto(a) do narrador principal? Quem seria o protagonista do sonho? O sujeito narrador? O vizinho? O cachorro? A atendente no aeroporto/rodoviária/estação das barcas? “Sonhar é, enfim, tornar-se outro, entrar num processo de metamorfose” (Gil, 1988, p. 145). Pessoa fez uso dessa espécie singular de devir como procedimento de criação.

No sonho nada se reduz à causalidade, à linearidade que o próprio narrar impõe à experiência. A ambiguidade, assegurada (ao invés de evitada) pelo uso do “e” no lugar do “ou”, como sugere Freud, torna-se o único meio de viabilizar a comunicação de uma experiência em que a sensação provocada pelos eventos é mais importante do que seu encaideamento linear:

Quando (...) ao reproduzir um sonho, seu narrador se sente inclinado a utilizar “ou... ou” – por exemplo, “era ou um jardim ou uma sala de estar” –, o que estava presente nos pensamentos oníricos não era uma alternativa, e sim um “e”, uma simples adição. (...) Em tais casos, a norma de interpretação é: trate as duas aparentes alternativas como se fossem de igual validade e ligue-as por um “e” (Freud, 1999, p. 314).

O sonho, caleidoscópio de imagens, é um modo de ver, não as coisas externas, mas o que é invisível, o que está no interior. É processo, mobilidade, fluxo que produz sensações. E sentir é viajar. Como diz Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*, “(...) a visão do sonhador não é como a visão do que vê as cousas. No sonho, não há o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objeto que há na realidade. Só o importante é que o sonhador vê” (Soares *apud* Gil, 1988, p. 143).

4.4 A linguagem das sensações, da intensidade e das forças

O vento só fala do vento.

Alberto Caeiro (Fernando Pessoa)

No início do século XX, Wassily Kandinsky propôs em sua obra *Do Espiritual na Arte* (1990), de um modo inspirado, quase profético, e com uma clareza aguda, parâmetros para uma arte que ele entendia como espiritual. Os escritos de Kandinsky ajudaram a estabelecer princípios que desde então influenciaram decisivamente a pintura moderna, entre os quais a premissa de que a arte deveria ser fruto de uma necessidade interior. Para o artista, a cor e a forma seriam meios para libertar a pintura da reprodução de objetos exteriores. A composição desses elementos teria a ver com a linguagem artística em geral mas especialmente com a música, provocando ressonâncias na alma. “A forma, mesmo abstrata, geométrica, possui seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas às dessa forma” (Kandinsky, 1990, p. 75).

Pablo Picasso já fizera experimentos com a abstração antes de 1910, mas a radicalidade da investigação de Kandinsky, aliada a uma extensa rede de intercâmbios com artistas de outras áreas, como o poeta Guillaume Apollinaire e o músico Arnold Schoenberg, promoveram uma ruptura decisiva com a pintura figurativa. A troca de ideias entre artistas de nacionalidades e áreas de trabalho distintas deu-se em uma época em que os meios de transporte modernos como os navios, os trens e os aviões começaram a facilitar o deslocamento e a melhoria nos equipamentos de impressão gráfica possibilitou a proliferação de manifestos e jornais em que os artistas propunham e discutiam novos parâmetros para a arte. Todos esses fatores contribuíram para que o abstracionismo pudesse ser compreendido como uma ideia tão revolucionária quanto necessária.

A publicação do livro de Kandinsky em 1911 (que teve três edições em seu primeiro ano) coincidiu com mudanças em outros campos da arte como a dança que começava a recusar a narrativa, a música atonal e a poesia verbovisual inaugurada com a publicação de *Un coup de dés*, por Mallarmé, no fim do século XIX, como vimos no capítulo 1. Todas

essas formas de expressão apontavam para a ruptura com a representação. Diz Haroldo de Campos:

A não-linearidade, a estética do fragmentário e do prismático, que se projeta do poema mallarmeano pelo futurismo e pelo cubismo até aos nossos dias (...), contesta, no campo da arte, o princípio da linearidade da linguagem, postulado por Saussure mas refutado em seu absolutismo por Jakobson mesmo de um ponto de vista linguístico (1977, p. 152).

Tanto a poesia de Mallarmé como a pintura abstrata dialogavam diretamente com a música (considerada por Kandinsky a mais espiritual das artes). Surge assim uma valorização do espaço em branco, que seria equivalente aos intervalos ou pausas na música. Assim como o traço e a cor deixam de reproduzir o mundo, a linguagem também passa a não ser representativa. A palavra é posta em cheque, os limites e procedimentos de criação poética tornam-se a própria matéria do poema, como faz Mallarmé. Instaura-se a metalinguagem, a linguagem que é capaz de falar de si, e que por isso não aponta para um mundo exterior. Eliminam-se as formas padronizadas e os temas canônicos para fazer nascer uma linguagem poética cada vez mais concentrada na forma. “Daí a dificuldade de compreensão da poesia moderna e da vanguarda dessa poesia, pois à medida que ela vai crescendo em complexidade, o auditório vai carecendo de elementos redundantes, de normas, que o ajudem a decodificá-la” (Campos, 1977, p. 153). A linguagem que não opera pela via das normas (linguagem molar) é uma linguagem em crise, capaz de criar um mundo próprio, um mundo não compreensível por meio de uma noção compartilhada da verdade.

No livro *A Arte como Linguagem*, José Gil parte do suprematismo de Malevich, que recusava a representação, como Kandinsky, Mondrian e outros, para falar da construção de uma linguagem pictural como linguagem das sensações. O suprematismo nasce a partir de um quadro chamado Quadrado Negro. O buraco negro representado pelo quadrado engole todas as formas da natureza e indica a própria impossibilidade de representação ao abolir qualquer indicação do ponto de vista do pintor. Ao contrário, Malevich rompe com a orientação no espaço segundo a linha do horizonte e levanta vôo. Os quadros “(...) implicam um ponto de vista aéreo, atmosférico. É como se fossem vistos de cima, cada rectângulo, cada triângulo, cada uma das unidades que aparecem ali parecem flutuar no espaço, vistas de cima sem peso e sem orientação” (Gil, 2010, p. 18-19). Essa descoberta do Quadrado Negro foi

extremamente perturbadora para Malevich, pois ameaçava a própria possibilidade da pintura. Seria preciso deixar de ver o quadrado como ausência de algo representado para vê-lo como forma pura.

Acontece então uma reversão e o quadrado negro desaparece no espaço branco em torno, e desse espaço nasce o que Malevich chama de “Mundo Sem-Objecto” ou “Nada Libertado”. “O ‘nada libertado’ é a força libertada, força da criação a partir do nada, que fará jorrar do nada uma ‘coisa’, ou melhor, fará nascer o que se pode chamar, ‘não-formas’, porque (...) não são formas de objetos ou de seres (Gil, 2010, p. 24). E essas não-formas que constituem “a força da libertação do nada” (*idem*, p. 25) são geradas pelas sensações. Interessante pensar que a forma pura nada tem de forma, e sim de sensação provocada pela “não-existência de objetos formados” (*ibidem*, p. 32). Teríamos muito a dizer sobre o suprematismo mas o que nos interessa sublinhar é que, segundo José Gil, essa

“linguagem das sensações” vale essencialmente para toda a linguagem artística. (...) O seu nexos – a sua sintaxe – é o das sensações trabalhadas e pode ser indicado pelo nexos intervalar das formas, graças ao plano de imanência que faz coincidir o plano de expressão com o plano das sensações (2010, p. 45-46).

O abstracionismo (o suprematismo inclusive, é claro) promove a dissolução do sujeito que busca reproduzir o mundo externo com objetividade. A arte do século XX é marcada por esse procedimento artístico a partir do qual as sensações, as intensidades e as forças que produzem as (não) formas são mais importantes do que a representação da realidade.

Finalmente podemos retomar o tema desta pesquisa. Os livros ilustrados, independente de terem uma linguagem mais ou menos representacional, ancoram-se num suporte que conjuga uma série de componentes para produzir sentidos polissêmicos. Como diz o próprio Kandinsky sobre a forma e a cor, e sua capacidade de provocar certas sensações de ordem musical, o livro ilustrado funciona segundo uma lógica intervalar, isto é, suscita sensações em vez de transmitir enunciados propositivos sobre o mundo. Embora o livro ilustrado seja em grande parte dos casos atrelado à narrativa, como foi dito no capítulo 3, o que por um lado o distingue da pintura, sua leitura é uma experiência estética que convoca os sentidos. Para fazer a leitura é preciso rodeá-lo, margeá-lo, dar voltas em torno dele, como faz o xamã Yaminawa com as suas palavras torcidas, buscando aproximações que sejam capazes

de revelar múltiplos sentidos, para novamente reiniciar a leitura, sempre cíclica. Assim como os exercícios de reclusão e atenção ao sonho propostos por Fernando Pessoa, o livro ilustrado funciona como uma espécie de canal para fazer aflorar sensações. Tal processo se dá em diversas etapas, a começar pelo trabalho do ilustrador que deve deixar brotar as sensações a partir do texto para então começar seu trabalho de criar imagens. Depois temos o leitor que imagina a partir das sensações que a experiência de leitura provoca.

Apesar de termos assinalado a necessidade de uma alfabetização visual no capítulo 2, esta só pode de fato acontecer mediante a prática de leitura ancorada na exploração das sensações e discussão sobre os aspectos formais (composição, cor, estilo do traço etc) que produzem tais sensações. É o que Bruno Munari³ fazia em seus laboratórios sensoriais para as crianças nos quais ele propunha a criação de imagens e objetos a partir de materiais os mais variados como meio de familiarização com a comunicação visual. Os exercícios propostos por Munari sempre tinham como pressuposto a experimentação e a (re)combinação inusitada de elementos para criar obras visuais. Esse espaço de criação não calcado em modelos padronizados de visualidade seria fundamental para ampliar os referenciais sensoriais das crianças. Do mesmo modo, o livro ilustrado pressupõe o exercício de prestar atenção às “sensações mínimas, e de cousas pequeníssimas”, como diz Pessoa.

4.5 Viajar sem sair do lugar – a linguagem de dois livros ilustrados

A literatura, como sugere Deleuze, opera por meio do devir minoritário. Como o livro ilustrado é uma expressão narrativa que apresenta uma junção de texto e imagem (exceto, é claro, nos livros-imagem), como seria esse devir? Quais livros conduziriam o leitor para longe das expressões visuais gastas e das ilustrações afinadas com estilos muito enrijecidos? Quais autores e/ou ilustradores seriam capazes de fazer a linguagem de seus livros gaguejar? Há uma falta de compreensão em relação aos

³ O artista, designer e escritor Bruno Murani criou inúmeros livros ilustrados e livros-objeto dirigidos às crianças como *Na Noite Escura* (2007), *Toc Toc* (2003), *Never content* (2005). *Brincar com a Arte* foi o primeiro laboratório que coordenou para crianças, realizado em 1976 no Museu de Brera em Milão, a pedido do diretor Franco Russoli.

textos ou imagens adequadas aos livros ilustrados por serem em geral considerados destinados às crianças. Muitas vezes os textos são versões simplificadas daquilo que o adulto queria ler ou ver. Não se pretende aprofundar aqui esta questão que em si mereceria uma pesquisa, mas é importante ressaltar a diferença entre linguagens simplistas e simples. Por se tratar de um gênero literário em que a síntese é fundamental, muitos acreditam que o livro ilustrado seja uma forma menor de literatura. A economia exigida por esse tipo de linguagem faz com que o livro ilustrado (pelo menos aquele que tem pouco texto) guarde semelhanças com os procedimentos de criação da imagem poética e também com o que José Gil chamou de linguagem intervalar, ao falar do suprematismo, mas que também valeria como ele mesmo sugere, para toda linguagem artística moderna. A produção de livros ilustrados é vastíssima e contempla estilos visuais os mais variados, alguns mais próximos de uma linguagem figurativa do que outros. Independente do estilo de cada autor, seja este um ilustrador ou escritor, o sentido da experiência depende da relação entre a imagem e o texto efetivada pelo leitor.

A proposta desta seção é percorrer dois livros ilustrados em que o tema da viagem aparece: *Desertos* (2006), de Roger Mello e Roseana Murray, e *Viagens para Lugares que eu nunca fui* (2008), de Arthur Nestrovski e Andrés Sandoval. O recorte proposto não se baseia tanto no estilo de cada autor e ilustrador, mas na temática, que de alguma forma nos serve de meta-narrativa sobre o que foi dito anteriormente a respeito da viagem e sua capacidade de desestruturar o espaço e o tempo familiares, fazer aflorar sensações e desencadear novos modos de percepção de si e do mundo.

Propõe-se um procedimento de leitura que seja, em vez de exegese dos significados simbólicos ou ideológicos por ventura escondidos nas camadas de cor e letras dos livros, um modo de aproximação, que possa expressar tanto as sensações que essas narrativas suscitam como tornar mais claras algumas questões formais referentes ao conjunto constituído pela junção de texto, imagem e suporte, segundo os pontos discutidos no capítulo 1. Trata-se de uma leitura que não se pretende nem estritamente formalista nem demasiadamente impressionista. Parece-nos importante correr o risco de deixar algumas lacunas e recorrer às sensações subjetivas, para mostrar como o livro ilustrado é a uma só vez um objeto estético e formal, que suscita do leitor tanto a capacidade sensível como a familiaridade com algumas convenções da linguagem visual.

* * *

Na folha de rosto do livro *Desertos* (2006) um detalhe chama atenção. Logo abaixo do título há o nome da autora, Roseana Murray e em seguida se lê: “Para desenhos de Roger Mello”. Trata-se de um livro cujo texto foi criado a partir das imagens, um tipo de parceria menos comum entre autores e ilustradores de livros desse gênero. O caderno de uma viagem feita ao Marrocos por Mello despertou a vontade de escrever a partir dos desenhos, como a própria autora relata no prefácio:

(...) quando Roger Mello me trouxe seu Caderno de Viagem, onde foi desenhando a viagem que fez pelo deserto, imediatamente me transportei para estes vastos espaços, eu me vi criança andando junto com os povos do deserto, quando ouvia as histórias da Bíblia ou lia *As Mil e uma Noites*. Senti um desejo imenso de ilustrar aqueles desenhos com os meus poemas (Murray; Mello, 2006).

A tipografia usada na capa e na folha de rosto é feita à mão pelo próprio Roger Mello e se repete em algumas páginas ao longo do livro. Cabe também dizer algo sobre o formato retangular disposto na hori-

Desertos (2006),
Roseana Murray
e Roger Mello



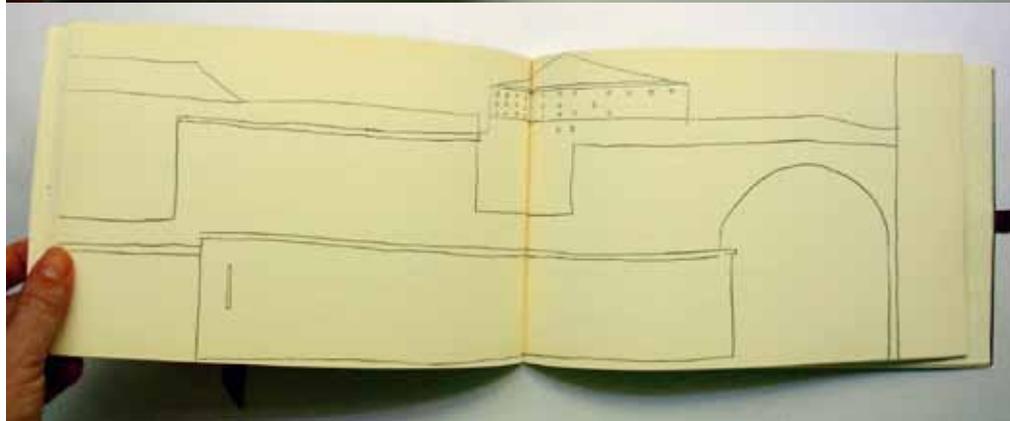
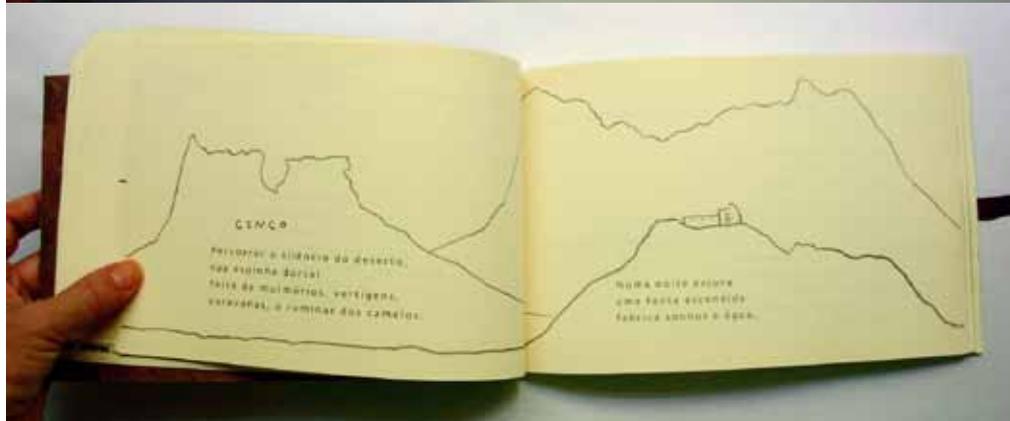
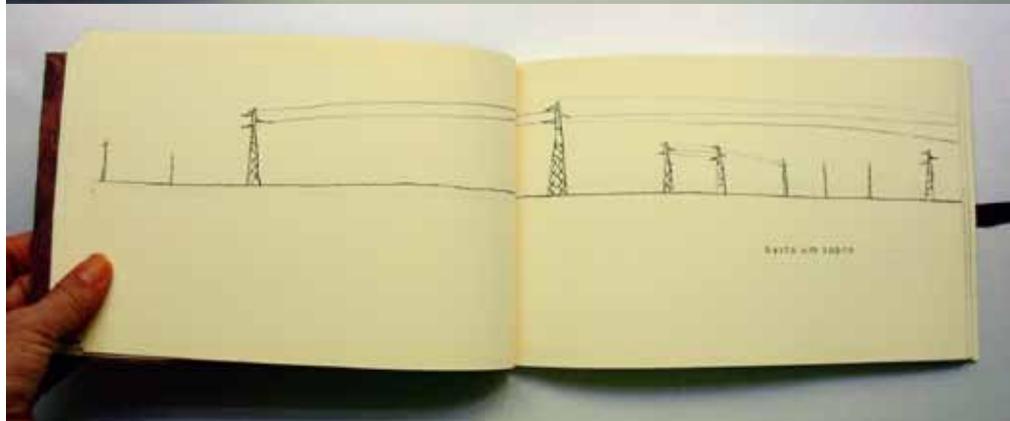
zontal (13,5 x 21cm) que traz fitas de cetim acopladas em cada uma das capas usadas para fechar o livro com um laço. O desenho impresso na capa marrom e a guarda com um desenho marmorizado nos remetem à encadernação dos livros antigos revestidos de couro.

Temos então uma página dupla com o falso rosto, onde só há o título impresso e em seguida mais três duplas nas quais estão distribuídos o prefácio e outras pequenas ilustrações. A ficha catalográfica acompanha um desenho geométrico e um lustre ou lamparina, mas poderia ter sido impressa na última página do livro, onde só há o nome da gráfica e o site da editora para não interferir com a ilustração.

No início do livro, os desenhos de Roger Mello feitos a lápis estendem-se ao longo de uma linha de horizonte que percorre as páginas duplas de ponta a ponta quando abertas. As cores vermelho, azul, verde e amarelo são usadas com parcimônia, aqui e ali, com algumas raras exceções em que preenchem as páginas. Iniciamos o percurso com uma informação escrita com a tipografia da capa: “Marrocos. 22 de setembro. Aportamos em Tânger depois de atravessar o Estreito de Gibraltar. Seguimos viagem em ônibus” (Mello, 2006). Os números (de 1 a 24) que acompanham os poemas e os nomes de algumas cidades, ambos escritos/desenhados por Mello, contabilizam os dias de viagem e situam o leitor geograficamente. Há também incorporadas às ilustrações algumas anotações como “Mulher com bolsa displicentemente na medina” (Mello, 2006). Dilui-se assim a separação rígida entre desenho e letra. Uma página dupla sem desenhos traz escrito: “3 mulheres com um vento”, que são reveladas na página seguinte onde se lê que elas são carregadas suavemente “para dentro do poema”.

Ainda no início do livro há um verso na primeira pessoa, que nos revela um pouco sobre a narradora. “De muito longe me vejo, ajoelhada no fundo da caverna, possuidora de palavras mágicas, sultana de um reino invisível, as mãos cheias de tesouros” (Murray, 2006). Uma voz feminina ancorada numa caverna está de partida para uma viagem mediada pelas imagens, como alusão ao Mito da Caverna, de Platão. Contudo, embora não vivenciada em primeira mão, a viagem não é mero simulacro porque a autora tem ao seu dispor uma fonte inesgotável de palavras mágicas que constituem o seu modo particular de vivenciar a experiência, deixando que essas paisagens desenhadas transportem desde tempos muito remotos as memórias (tesouros) de outras narrativas.

Nas páginas seguintes começa a se desdobrar a paisagem do Marrocos. No pé da página temos Settat, na escrita de Mello, e Murray

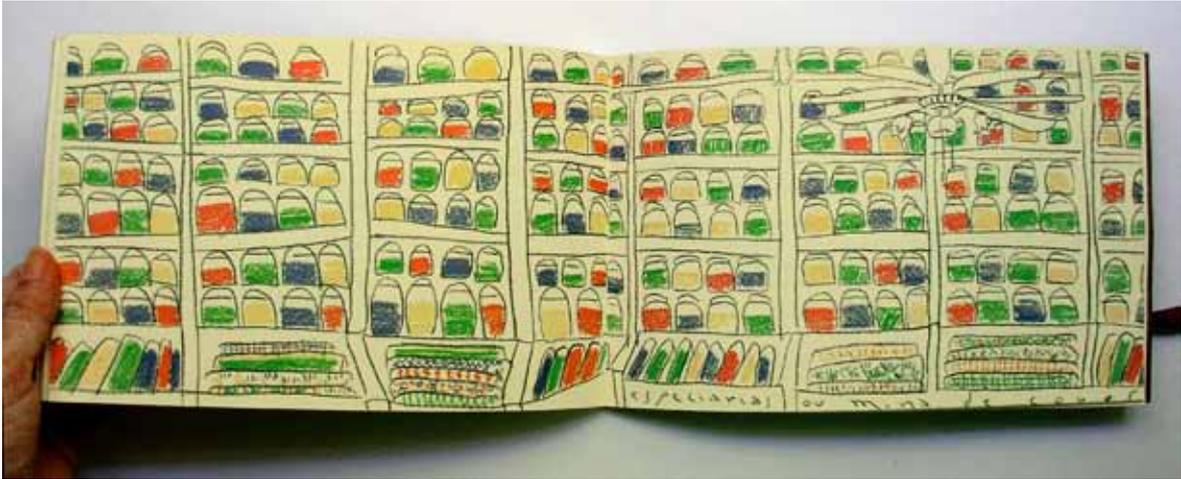


alerta: “É muito fácil perder-se entre fios e tramas, basta um sopro e já se desarruma o deserto, já se abrem suas portas de luz e vento” (Murray, 2006). O sopro é um fenômeno físico mas também é a respiração e o som da palavra. Parece que Murray reconhece desde o início o risco, sabe que seus poemas podem “desarrumar o deserto”, desarticular o traço delicado dos desenhos a lápis. Cabe ter cuidado e parcimônia para fazer com que as letras não se percam entre “fios e tramas” e nem se sobreponham, com força demasiada, à paisagem criada por Mello.

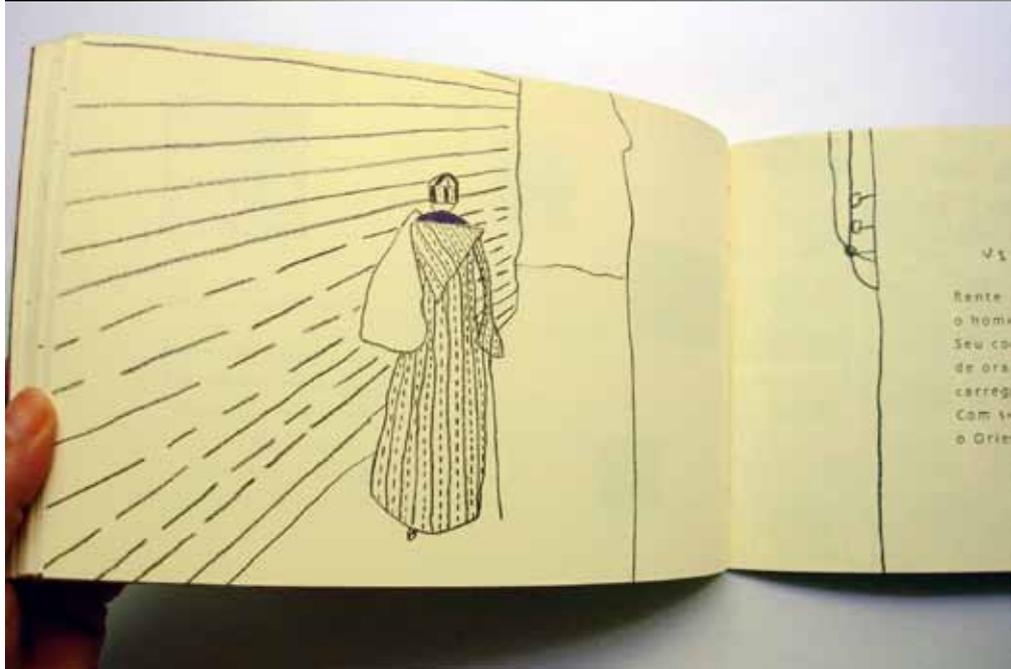
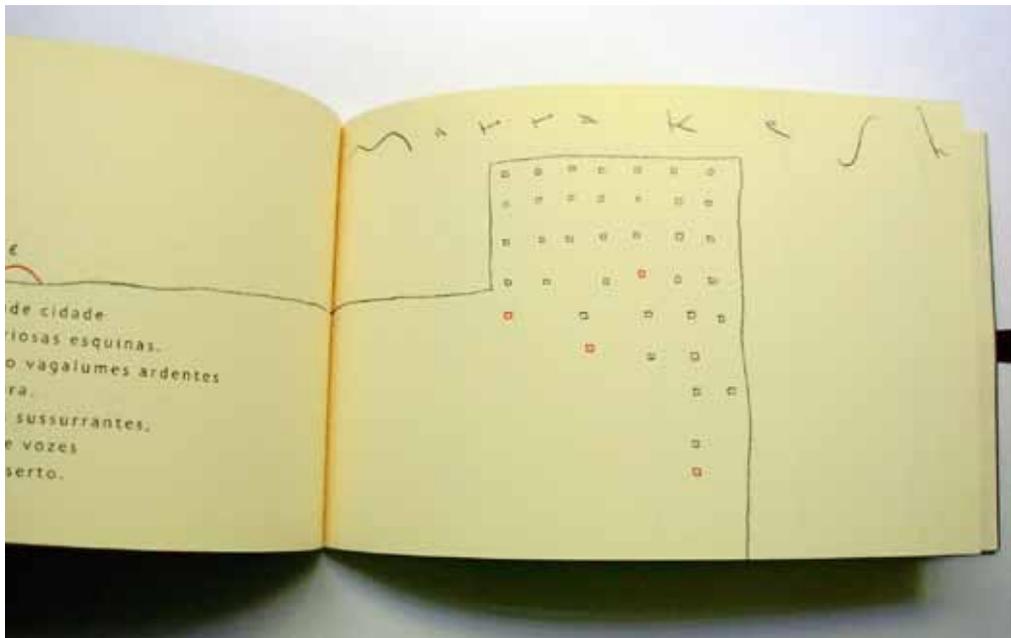
O traço que sugere a linha do horizonte deixa o deserto se espalhar na página. O texto menciona o “silêncio do deserto, sua espinha dorsal feita de murmúrios, vertigens, caravanas, o ruminar dos camelos” (Murray, 2006). E ainda temos mais um pouco, a respeito da relação entre a paisagem e o ato de narrar: “Serão os cactos as palavras do deserto, as sílabas duras cheias de água disfarçada?” (*idem*). Será que as palavras trazem em seu cerne alguma maciez, apesar de sua aparente aridez sintética, porque recortam arbitrariamente a experiência daquele imenso espaço geográfico? A página em branco instaura um espaço vazio por onde o vento corre.

Constata-se novamente que o espaço entre os fios do desenho simula a amplitude do deserto. A borda das montanhas é traço trêmulo feito de nichos e pedregulhos, que permitem o trânsito de coisas invisíveis: o vento, o silêncio, a variação de cores. Vislumbra-se mais a presença dos lugares no branco espaço das páginas onde paradoxalmente falta uma imagem que lhes correspondam.

Aos poucos os espaços amplos do deserto vão se transformando em paisagens urbanas, revelando a geometria intrincada dos arabescos nos portais e nas mesquitas. A linha do horizonte, antes delicada e fina, se multiplica em formas de prédios, corredores arqueados, janelas de palácios, fios de eletricidade, muros e placas. O tempo passado e o tempo futuro se mesclam não só na paisagem mas nos versos quando Murray menciona vozes de outro tempo, Ali Babá e tesouros escondidos. A viagem da autora é também produto daquilo que ela já leu sobre essas cidades e esse país, é uma viagem ancorada na trama complexa da memória deixada por outras narrativas. Na última página temos as mesmas ilustrações dos tapetes que estão no início do livro, agora acrescidas de informações sobre os corantes usados para tingi-los e que são também os tons das pinceladas de cor que aparecem ao longo do percurso: “Vermelho-amapola, azul-indigo, verde-menta, amarelo-açafrão” (Mello, 2006).



Desertos (2006)
Roseana Murray
e Roger Mello



Ao longo do livro, texto e imagem constituem narrativas paralelas, de modo que quando lidos separadamente seu sentido não é comprometido. No entanto, a inter-relação de ambos é capaz de gerar sentidos não presentes em nenhuma das linguagens exclusivamente. O receio da autora de desarrumar as imagens com as palavras, que ameaçam com sua precisão ou desmesura, aponta de um modo sutil para a problemática relação entre imagem e texto. Em *Desertos* a relação entre os versos e as ilustrações só faz acentuar as qualidades polissêmicas de cada uma das linguagens. O fato de Murray escrever a partir das brechas contidas no texto de Mello, sem fornecer um discurso propositivo repleto de informações objetivas sobre o Marrocos, contesta as antigas concepções acerca da função do texto como elemento que serve necessariamente para elucidar a imagem. Ao contrário, as palavras em relação com as imagens ampliam as possibilidades de leitura, evocando no leitor a sensação de estar de passagem pelo Marrocos, experiência que se revela singular na imaginação de cada pessoa.

* * *

Se no caso do livro de Roger Mello e Roseana Murray, a autora recriou a experiência de uma viagem ao Marrocos pela via da escrita tendo a sua memória e as imagens de Mello como guias, em *Viagens para lugares que eu nunca fui* (2008), Arthur Nestrovski imagina uma série de lugares a partir de um jogo intertextual de referências acessadas em casa. O título na capa já dá a entender o que está em jogo, uma viagem feita sem deslocamentos. Mas é uma espécie de prólogo que oferece ao leitor uma chave para compreender a relação entre conhecimento e imaginação que perpassa o livro todo. No falso rosto (a folha dupla que muitas vezes vem antes da folha de rosto) o título se repete e temos um desenho de uma mesa coberta por um mapa e algumas formas geométricas que parecem pedras ou ovos empilhados. Em seguida, passamos à folha de rosto com o título escrito em uma tipografia feita de recortes com indícios dos elementos que vão compor as ilustrações.

Nas três primeiras páginas duplas um personagem estende um mapa feito de fragmentos de mapas sobre uma mesa. A forma um pouco côncava do mapa parece indicar que se trata de uma das pedras encontradas no falso rosto. O personagem também é fragmentado, incompleto, feito de pedacinhos de mapas, e carrega ainda outra pedra para a mesa. Depois o encontramos sentado à mesa e encaixando

pequenos pedaços de um padrão geométrico como se fosse um quebra-cabeça. Sobre a mesa à direita do personagem, um esboço de desenho sugere a lombada de um livro. Descobrimos que a figura sentada à mesa é o próprio escritor/narrador:

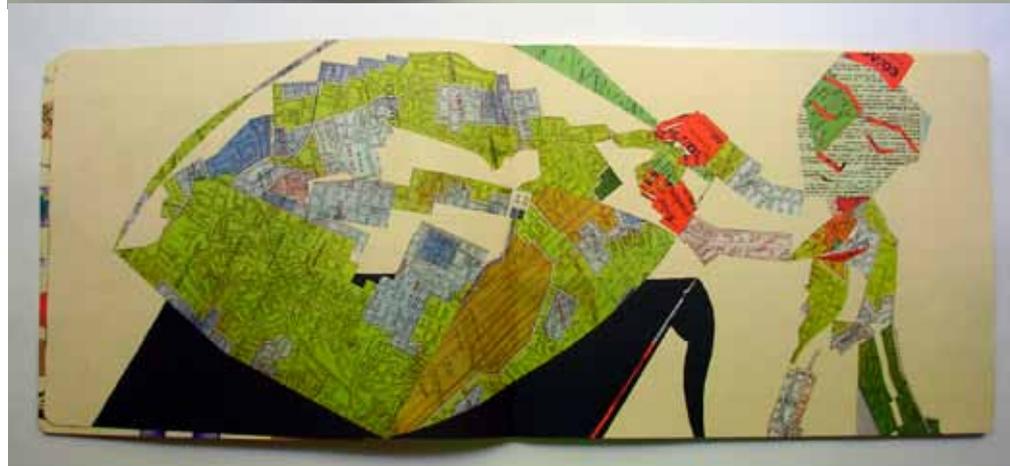
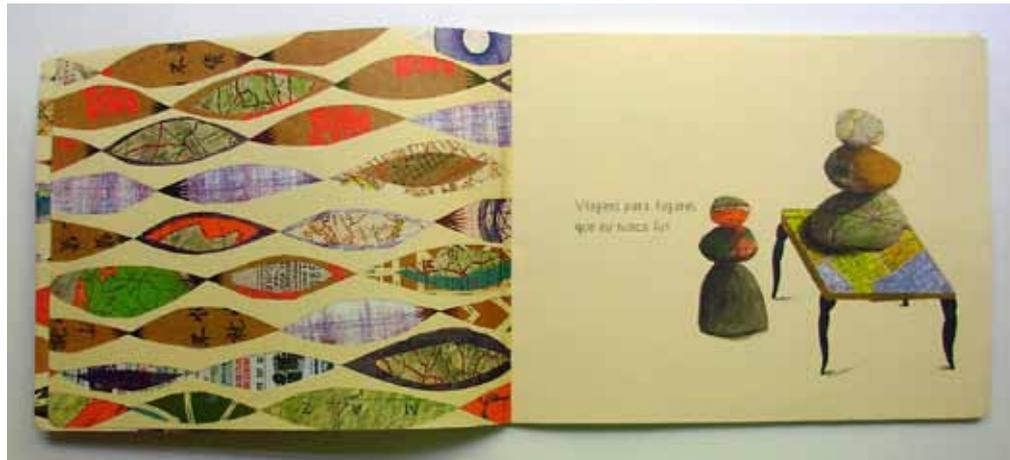
Tem gente que viaja para outros lugares e depois escreve para contar. Lugares bonitos. Ou nem tão bonitos, mas interessantes. Diferentes. Eu também queria escrever um livro de viagens. Acontece que viajo muito pouco. Na verdade, quase nunca. Gosto mesmo de ficar no meu canto. O jeito é escrever de viagens para lugares que eu nunca fui (Nestrovski, 2008).

Escrever sobre lugares jamais visitados é parecido com o que diz Deleuze sobre não ser necessário sair do lugar para sentir intensamente. Ao escrever, o escritor imagina, faz uso de suas sensações para deslocar-se, e escrever é mover-se. “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir (...)” (Deleuze, 1997, p. 11). A viagem se desdobra em cima da mesa, nascida de um “ovo” que gesta um percurso. O ovo ao mesmo tempo parece pedra e alude à travessia que é feita na imobilidade, propiciada pelo pensamento.

O personagem tem o corpo fragmentado, é em si um mapa inacabado ou em vias de fazer-se como percurso. Assim como “o mapa não é o território” (Korzybski *apud* Bateson, 1972), o personagem (que nos remete ao autor e ao ilustrador) nunca será capaz de reproduzir uma imagem em forma de desenho ou letra que seja fiel a todos os aspectos dos lugares visitados. Só é possível formular as representações que a extensão dos seus sentidos, pensamentos e memórias permitem. Os mapas dessas viagens são intransferíveis mas ainda assim capazes de fazer o leitor viajar, a seu modo, a partir de sua própria experiência de leitura, sobrepondo a estes ainda outros mapas recursiva e ininterruptamente.

O formato do livro (20 x 25cm), embora maior do que *Desertos*, também permite que as imagens preencham as páginas horizontalmente, transmitindo uma sensação de amplitude. Os lugares visitados por Sandoval a partir do texto são colagens de recortes de materiais diversos (fragmentos de monotípias, etiquetas de supermercado, embalagens com palavras em outras línguas) e desenhos a caneta ou a lápis. Sandoval cria camadas de elementos, brincando com a perspectiva e as proporções. Nessas paisagens caleidoscópicas, os elemen-

Viagens para lugares que eu nunca fui (2008), Arthur Nestrovski e Andrés Sandoval



tos aparecem deslocados de seus lugares ou agrupados em arranjos e ângulos inusitados. Em vez de topografias geológicas dispostas em camadas, as paisagens de Sandoval são constelações de formas e de cores. Temos composições que parecem ter sido ordenadas por princípios semelhantes aos da linguagem onírica ou dos processos associativos da memória, escapando da lógica do pensamento propositivo que relaciona as coisas em termos de causalidade.

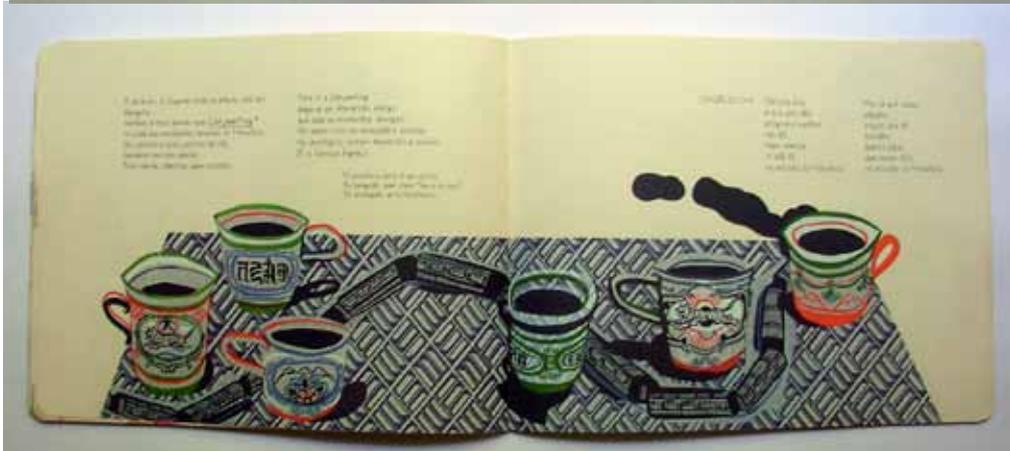
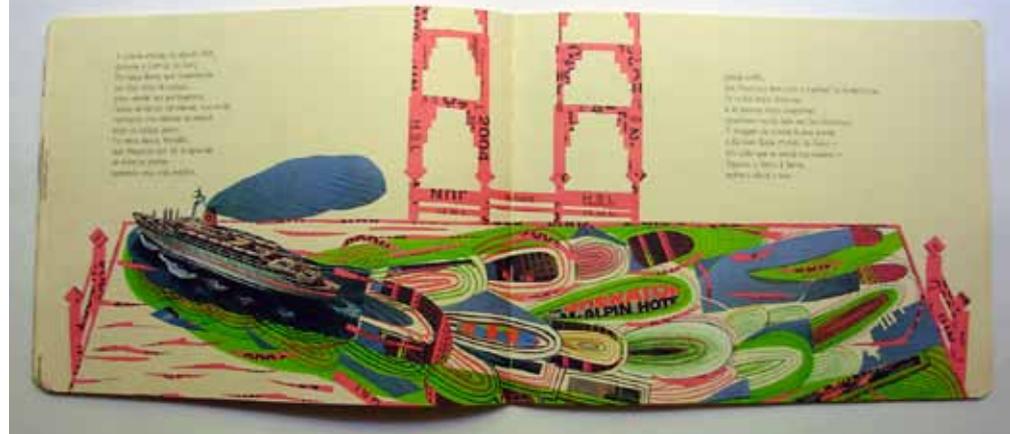
As paisagens sucedem-se como fragmentos de um percurso de viagem que abarca de modo não linear espaços geográficos descontínuos e distantes. Visitamos Kyoto e logo em seguida a Ilha de Páscoa. Essas distâncias imensas que separam os diferentes lugares aludem à descontinuidade que faz parte de toda viagem, mesmo aquela feita em um único país. Toda viagem é coletânea de imagens, colhidas ao acaso. Toda viagem, mesmo a planejada, é feita de descontinuidade, de fragmentos colhidos a caminho. O viajante está submetido ao percurso randômico, assim como o sonhador à experiência onírica.

Ao percorrer um território desconhecido, como ao escrever, o viajante compõe seus mapas próprios, afetivos, feitos a partir das sensações que os deslocamentos propiciam. Fenômenos aparentemente irrisórios, como o vapor de uma chaleira, ganham espaço na página enquanto monumentos notórios como a biblioteca de Alexandria, mencionada no texto, não encontram lugar na paisagem. É impossível prever o que irá se fixar na memória, tomar forma de desenho e palavra.

O viajante se vê deslocado de seus espaços de pertencimento, aos hábitos costumeiros que servem de referência identitária. Acaba por se desestabilizar, e com isso, seu modo de perceber o mundo. As imagens de Sandoval não atendem às informações fornecidas pelo texto. Ao contrário, compõem espaços amplos compostos a partir de elementos estranhos, junções do que se sabe com o que se imagina. O vulcão em Bali é feito de uma estrutura de madeira, o rio Dniester na Moldova é um mar de ondulações cor-de-rosa, as fachadas dos prédios no Cambuci, onde Volpi trabalhava, se misturam às formas de suas bandeirinhas, em Itapuã um ventilador imenso faz balançar os coqueiros, a ponte Golden Gate em São Francisco é “tão alta que se perde nas nuvens” (Nestrovski, 2008) e escapa da página na paisagem de Sandoval.

Para explicitar o fato de que a viagem é realizada na imobilidade física, Sandoval optou por ancorar as paisagens no espaço retangular que alude à mesa nas páginas iniciais do livro. Essa referência se repete

Viagens para
lugares que
eu nunca fui
(2008), Arthur
Nestrovski e
Andrés Sandoval



em todas as páginas do livro, às vezes mais, outras vezes menos, visível. A extensão retangular do mesmo tamanho da mesa nas páginas iniciais é incorporada às imagens, assumindo as cores e o estilo de cada paisagem. Em algumas páginas os pés e as cadeiras são facilmente discerníveis. Em outras nem aparecem embora a superfície retangular seja preservada como base.

Viagens para lugares que eu nunca fui (2008) nos permite pensar também a relação entre informação, conhecimento e imaginação. O texto é repleto de dados objetivos como nomes de rios, ruas e cidade, coordenadas geográficas, descrições da fauna e flora, especificidades atmosféricas etc. Poderia se esperar imagens fotográficas ou qualquer tipo de imagem representacional para dialogar com esses dados. No entanto, as colagens desarticulam as convenções e nos apresentam perspectivas que não buscam ilustrar as informações objetivas mas partir delas para atingir uma geografia imaginada, mas nem por isso irreal. Sandoval traduz sensações, cria atmosferas a partir das próprias cenas imaginadas pelo autor como esta sobre a cidade Gorgonzola: “De noite faz um frio de rachar. Nevoeiro, cães, alguém assobiando ao longe e um último trem chegando na estação” (Nestrovski, 2008).

Ao atrelar informação e imaginação, o livro parece também desconstruir a ideia ainda muito presente de que o conhecimento depende da representação documental, inteligível e unívoca do mundo por meio da palavra ou da imagem. No livro a informação e a imaginação são como faces de uma mesma moeda, nos mostrando que o conhecimento não está necessariamente restrito à representação ou aos significados claramente expostos, mas se conecta igualmente à experiência sensível que se tem desses lugares, experiência esta que é obtida via leitura. O personagem sentado à mesa no início do livro de fato viaja por intermédio das obras que já leu e das canções que já escutou (estas são citadas para falar de Itapuã e de Darjeeling, por exemplo).

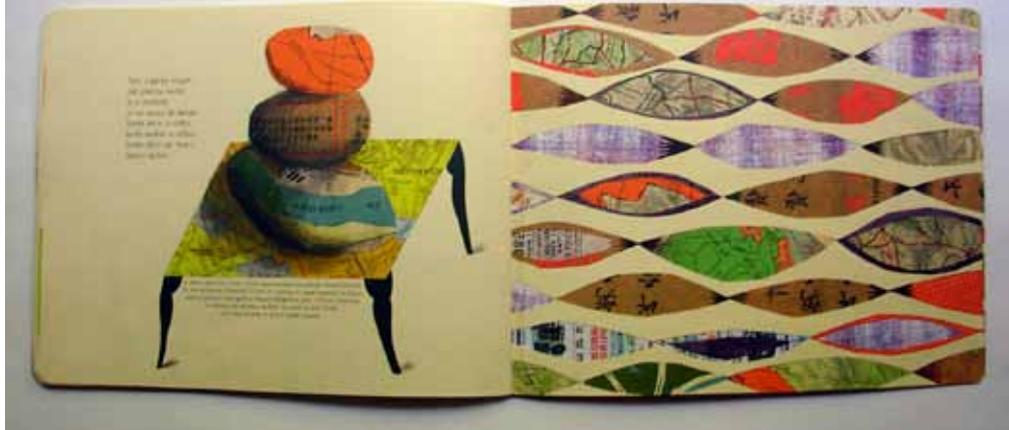
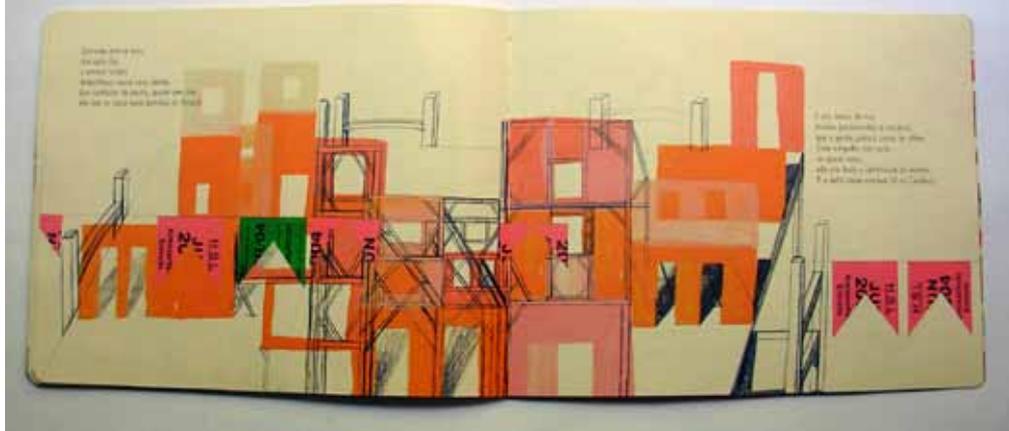
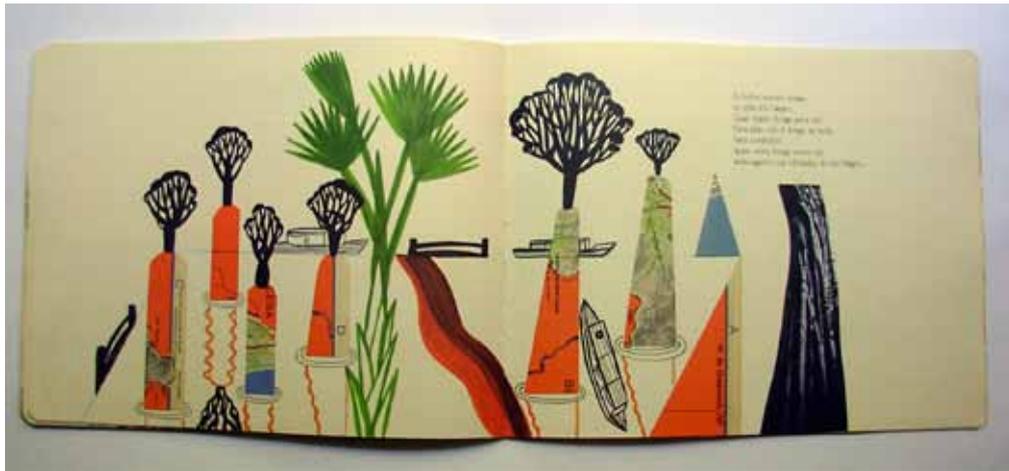
O livro é meta-ficcional, isto é, “explícita, de diferentes maneiras, sua condição de ficção, quebrando assim o contrato de ilusão entre o autor e o leitor” (Krause, 2009, p. 2). O caráter ficcional é assinalado não só pelo título mas pela presença da mesa que sustenta as paisagens, dando a entender que se trata de uma viagem mediada pelas leituras do autor sobre os lugares em questão e que oferece ao leitor uma experiência por meio daquela vivenciada pelo próprio autor. Ao gerar desconfiança em relação ao grau de veracidade das viagens uma vez que o texto mistura dados factuais com atmosferas imagi-

nadas pelo autor, o leitor é arremessado para o território movediço da incerteza, incerteza essa que contesta a oposição rígida entre imaginação e conhecimento. Uma visão de mundo não dogmática, que reconheça a existência de múltiplos pontos de vista depende desse tipo de experiência estética.

Os livros ilustrados, se é que ensinam algo, o fazem por meio de suas estratégias de narrar. É o estilo, pois, que tem alguma chance de tocar o leitor, porque traduz experiências sensíveis em vez de um projeto pedagógico. As páginas finais do livro ressaltam novamente seu caráter meta-ficcional, ancorando novamente as imagens sobre uma mesa que aparece, como no início da narrativa, desenhada com nitidez. A página esquerda que compõe a dupla mostra um violão e cds sobre a mesa (uma vez que além de autor, Nastrovski é músico). À esquerda, também sobre a mesa, temos os materiais utilizados por Sandoval para compor as imagens do livro (estilete, pincel, régua etc). O texto apresenta os bairros onde o autor e o ilustrador vivem em São Paulo e é diagramado na página dupla de acordo com a disposição dos objetos. A forma de pedra ou ovo aparece sobre a cadeira ao lado dos objetos de Sandoval. A última página do livro dialoga diretamente com a primeira (no falso rosto) pois reproduz a mesa cujo tampo é um mapa sobre o qual estão empilhadas novamente as formas ovaladas com desenhos de mapas e um texto que funciona como epílogo:

Para a gente viajar, não precisa muito:
só a vontade,
só um pouco de tempo.
Basta abrir os olhos,
basta fechar os olhos.
Basta abrir um livro,
depois fechar
(Nastrovski, 2008).

Viagens para lugares que eu nunca fui (2008), Arthur Nestrovski e Andrés Sandoval



Considerações finais

Suely Rolnik diz que o trabalho de escrita seria fruto das marcas, isto é, daquilo que é produzido em nós em função das dimensões visíveis e invisíveis da experiência, e que nos forçam, delicadamente ou não, a criar um novo corpo, onde abrigar essa diferença, entendida pela autora como as combinações de forças que nos arrancam de nós mesmos, fazendo-nos devir outro. As marcas então – esse estado novo, impen-sável e imprevisto, fruto das forças que atuam sobre nós – buscam um corpo para a diferença que se instaurou, querem se tornar visíveis, palpáveis. Cito Rolnik:

Escrever para mim é na maioria das vezes conduzido e exigido pelas marcas: dá para dizer que são as marcas que escrevem. Aliás, só sai um texto com algum interesse quando é assim. Aí escrever traz notícias das marcas e tem o poder de ampliar minha escuta as suas reverberações: é como um escafandro que possibilita mergulhar no estranhamento com mais coragem e rigor (1993, p. 9).

Assim como a escrita, segundo Rolnik, é uma demanda das marcas, este percurso de leitura dos livros ilustrados é fruto das incisões, resquícios vivos, deixados pelas palavras e imagens, e as sensações daí decorrentes. O que se pretendeu aqui, embora ainda não esteja claro se conquistado, foi ouvir a escrita iminente, potencial, das marcas deixadas não só pela leitura dos livros ilustrados em si mas dos escritos de outros autores que pareciam ampliar essa experiência. Tentou-se traçar um caminho feito de aproximações e distanciamentos, para permitir que a própria escrita produzisse no leitor um pouco da desestabilização da qual falamos no último capítulo, característica não apenas da criação e leitura dos livros ilustrados, mas também da vida, obra sempre em vias de ser feita, enfim, da viagem, palavra cujos sentidos literal e figurado tendem a solaparem-se.

Ao mesmo tempo em que constitui um objeto concreto, o livro ilustrado é também feito dos afetos, memória e sensações de seus criadores. A criação implica um processo de descoberta que se dá a partir de um livro inicialmente imaginado, que será transformado múltiplas vezes (em *Desertos*, o ponto de partida é um conjunto de desenhos). E o imaginado, como dizia Pessoa, e reiteram Deleuze e Gil, é ao mesmo tempo próprio e alheio, depende da escuta às reverberações das marcas, segundo Rolnik, e da capacidade de deslocar-se de si. É justo quando o

autor faz da linguagem do livro ilustrado um amálgama de imagem e texto nascido de sua própria experiência – uma experiência que não diz de um sujeito e sua história pessoal mas de um sujeito atento às reverberações provocadas tanto por sua história pessoal bem como pelas forças presentes no mundo –, que a obra torna-se passível de fazer o leitor se reconhecer ao mesmo tempo em que se desconhece.

Iniciamos este percurso com um capítulo que destacava os componentes concretos do livro ilustrado para terminar falando de sua propriedade mais ampla de desencadear devires minoritários no autor, ilustrador e leitor. Tentou-se não reduzir os livros à sua forma ou aos seus enunciados estritamente, mas compreender o entrelaçamento entre o sentido e a materialidade. O livro ilustrado (pelo menos aquele cujas imagens não são convencionais) suscita do leitor a sua própria imaginação ao afetar sua capacidade sensível. Constitui um objeto estético que ao mesmo tempo ancora o leitor no seu lugar de origem, fazendo com que este faça conexões entre as qualidades da imagem e do texto e sua experiência concreta do mundo, como também o impele a deslocar-se de suas posições conhecidas, ampliando seus territórios existenciais e conseqüentemente seu modo de ver.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

AJUBEL. *Robinson Crusoe: uma novela de imágenes inspirada en la obra de Daniel Dafoe*. Salamanca: Media Vaca, 2000.

ALEMAGNA, Beatrice. *O que é uma criança?* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ALEXANDRINO, Helena. *O Caminho do caracol*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

ANDRADE, Mario de. Do desenho. In: _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975. p. 69-77.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: _____. (Org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 17-62.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARISPE, Evelyn; STYLES, Morag. *Children reading pictures: interpreting visual texts*. New York: Routledge Falmer, 2003.

ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley; Los Angeles, CA: University of California Press, 1974.

AZCOITI, Vicente Ferrer. *Vida privada de los libros*. Disponível em: <<http://www.mediavaca.com/index.php/es/editorial/59-vida-privada>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

AZEVEDO, Ricardo. *Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro*. Campinas, SP: Unicamp, 1997. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/palestras.htm>>. Acesso

em: 29 mar. 2012. Texto apresentado no COLE – Congresso de Leitura do Brasil.

_____. Diferentes graus de relação entre texto e imagem dentro de livros. *Balainho - Boletim Infantil e Juvenil*, n. 22, 2004. Disponível em:

<<http://www.ricardoazevedo.com.br/palestras.htm>>. Acesso em: 19 out. 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANG, Molly. *Picture this: how pictures work*. San Francisco: Chronicle Books, 2000.

BANYAI, Istvan. *Zoom*. São Paulo: Brinque-Book, 1995.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *Image, music, text*. Nova York: Hill & Wang, 1978.

BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine Books, 1972.

_____. *A sacred unity: further steps to an ecology of mind*. New York: Harper Collins Publishers, 1991.

BAUER, Jutta. *Mamãe zangada*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *A rainha das cores*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BELMIRO, Celia Abicalil. *Um estudo sobre relações entre imagens e textos verbais em cartilhas de alfabetização e livros de literatura infantil*. 2008. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

BELMIRO, Celia Abicalil. A imagem e suas formas de visualidade nos livros didáticos de

Português. *Educação & Sociedade*, Ano 21, n.72, agosto. 2000. p. 11-31.

_____. Textos literários e imagens nas mediações escolares. In: PAULINO, Graça; COSSON, Rildo (Org.). *Leitura literária: a mediação escolar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 147-153.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. v.1

_____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.

_____. A tarefa do tradutor. In: *Cadernos de Mestrado/Literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. v.1

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.2.

BICALHO, Charles. Ideograma e pensamento selvagem – a arte e a ciência do yãmîy maxacali. *Gragoatá*, Niterói, n. 23, p. 169-187, 2007.

BLANCHET, Pascal. *La Fuga*. Barcelona: B. Fiore Ed., 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola; NEWLANDS, Mariana. *O menino que vendia palavras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet*. Trad. de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004.

BROWNE, Anthony. *A life in books: Anthony Browne*. Entrevista para o jornal The Guardian, 2009. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/culture/2009/jul/04/anthony->

browne-interview>. Acesso em: 30 jan. 2012.

_____. *Entrevista com Anthony Browne em vídeo*. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=JMG1bi0pmCom>>. Acesso em: 10 fev. 2012b.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

CAMPOS, Augusto. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. Três Versões do Impossível: Wang Wei. In: *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa. In: _____. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 1984.

CARROLL, Lewis; ZERBINI, Luiz. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CASTANHA, Marilda. *Pula, gato!* São Paulo: Scipione, 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. A mediação editorial. In: _____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

_____. Línguas e leituras no mundo digital. In: _____. *Os desafios da escrita*. Trad. de Fúlvia Moretto. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

_____. O Mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr, 1991.

_____ (Org.). *Práticas de leitura*. Trad. de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHRISTIN, Anne-Marie (Org.). *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimédia*. Paris: Flammarion, 2001.

_____. *L'image écrite ou la deraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. L'image informée par l'écriture. In: *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Leuven: Peeters Vrin, 2000.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2003.

_____. El Álbum y el texto. *Peonza*, n.39, 1996.

CORSALETTI, Fabrício; ZANETTI, Mariana. *Zoo*. São Paulo: Hedra, 2005.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Como vai a arte na educação infantil? *Presente! Revista de educação*, Salvador, n. 56, mar./mai, 2007.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ : Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed.34, 1997a.v.4

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo: Scipione, 1989.

_____. *Revista Arte na Escola*. Disponível em:

<<http://artenaescola.org.br/uploads/boletins/boletim-62.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 2010.

DOONEN, Jane. *Looking at pictures in picture books*. United Kingdom: The Thimble Press, 1993.

_____. *The object lesson: picturebooks of Anthony Browne*. *Word and Image*, n. 2(2), p. 159–172, 1986.

DUDA, Christian; FRIESE, Julia. *Todos os patinhos*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DURAND, Delphine. *Bob & Co*. London: Tate, 2006.

_____. *Ma mMaison*. Rodez: Éditions du Rouergue, 2008.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Harold de

(Org.). *Ideograma, lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.

ERLBRUCH, Wolf. *A grande questão*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *A Senhora Meier e o melro*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2006.

_____. *O pato, a morte e a tulipa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Entrevista com Wolf Erlbruch*. Disponível em: <<http://bruaa-editora.blogspot.com.br/2009/12/no-room-for-tamagotchis-entrevista-wolf.html>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.

FANELLI, Sarah. *Mythological monsters of ancient Greece*. London: Walker Books, 2002.

_____. *My map book*. London: Walker Books, 2007.

FERRAZ, Eucanaã; SANDOVAL, Andrés. *Poemas da Iara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

_____. *Água sim*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2011.

FISHER, Jeffrey. *Cabelos*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2009.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Flusser, uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008b.

_____. *O Mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Poesia e escrita*. Site Dubito Ergo Sum de Gustavo Bernardo. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a600.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

FRAGO, Antonio Viñao. *Alfabetização na sociedade e na história: vozes, palavras e textos*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Alvaro Hélio Hypólito e Helena Beatriz M. De Souza. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Autores Associados ; Cortez , 1989.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

FURNARI, Eva. *Luas*. São Paulo: Global, 2002.

_____. Livro Só – Imagem: propostas de desenvolvimento de uma linguagem puramente visual. In: GOÉS, L. P. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas, 2003.

_____. *Cacoete*. São Paulo: Ática, 2005.

_____. *Zig Zag*. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Bruxinha Zuzu*. São Paulo: Moderna, 2010.

GAGNEBIN, Jean-Marie. A criança no limiar do labirinto. In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógia d'Água, 1988.

_____. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

_____. *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

GINZBURG, Carlo. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GÓES, L. P.; ALENKAR, J. (Org.). *Alma de imagem: a ilustração de livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores*. São Paulo: Paulus, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von; ERLBRUCH, Wolf [1998]. *A tabuada da bruxa*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GOMBRICH, E. H. E. *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961.

GROSSMAN, David. *Entrevista com David Grossman*, 2006. Disponível em: <http://www.pbs.org/moyer...mythpanel_printable.html>. Acesso em: 10 jan. 2013.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUIMARAES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras, Estudos literários, Fale/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

GUIMARAENS, Alphonsus de; MORAES, Odilon. *Ismália*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Ed., 2006.

HERBAUTS, Anne. *A casa azul*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HIRATSUKA, Lúcia. *Ehon, o livro ilustrado no Japão*. Disponível em:
<<http://www.luciahiratsuka.com.br/index.html>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ÍNDIGO; ZANETTI, Mariana. *Casal verde*. São Paulo: Hedra, 2009.

ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. São Paulo: Ed.34, 1996.

ISOL. *Secreto de família*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. *El Globo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. *Cosas que pasan*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1952.

JANISCH, Heinz; ERLBRUCH, Wolf. *O rei e o mar*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2009.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KIEFER, Barbara. *The potential of picture books: from visual literacy to aesthetic understanding*. New Jersey: Prentice Hall, 1994.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

KOHAN, Walter (Org.). *Lugares da infância*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. Da Metaficção como agonia da identidade. *Revista Confraria do Vento*, n. 17. Disponível em:
<<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 15 junho 2012.

_____. (Org.). *A Filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.

KRAUSE, Gustavo Bernardo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser. Uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. New York: Routledge, 2006.

LAGO, Angela. *Cântico dos cânticos*. São Paulo: Paulinas, 1992.

_____. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

_____. *Psiquê*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *O códice, o livro de imagem para criança e as novas mídias*. Disponível em: <<http://www.angela-lago.net.br/>> Acesso em: 20 jan. 2012.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Literatura infantil brasileira. Histórias e histórias*. São Paulo: Ática, 2006.

LAVATER, Warja. *Chaperon Rouge*. Paris: Adrien Maeght Editeur, 1965.

LEE, Susy. *Onda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Espelho*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Sombra*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *A trilogia da margem*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LERAY, Marjolaine. *Uma Chapeuzinho Vermelho*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2012.

LESSING, Gotthold Efraim. *Laocoonte ,ou, Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1976.

_____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LEWIS, David. *Reading contemporary picturebooks*. New York: RoutledgeFalmer, 2001.

LIMA, Graça. *O design gráfico do livro infantil brasileiro — a década de 70*: Zivaldo, Gian Calvi e Eliardo França. 1999. Dissertação (Mestrado em Design) - PUC, Rio de Janeiro, 1999.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

LINS, Guto. *Livro infantil? – projeto gráfico, metodologia e subjetividade*. São Paulo: Rosari, 2002.

LIONNI, Leo. *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2005.

LONGHI, Raquel Ritter. Narrativas digitais e estruturas circulares. *FAMECOS*, Porto Alegre, n. 14, abr., p. 4-9, 2001.

LUJÁN, Jorge; ISOL. *Ser y Parecer*. México: SM Ediciones, 2005.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MACHADO, Ana Maria; TEIXEIRA, Elisabeth. *Abrindo caminho*. São Paulo: Ática, 2003.

MACHADO, Ana Maria; RÖHRIG, Christine. *Ponto a ponto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2006.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MACHADO, Luiz Raul; LIMA, Graça. *João Teimoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1995.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

MARTIN Henry-Jean; FEBVRE, Lucien. *O Aparecimento do livro*. São Paulo: Hucitec : Ed. Unesp, 1992.

MATISSE, Henri. Matisse. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg : a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Ed. Nacional : Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MELLO, Roger; MASSARANI, Mariana; LIMA Graça. *Vizinho, vizinha*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2002.

MELLO, Roger. *A flor do lado de lá*. São Paulo: Global, 2012.

MELLO, Thiago de; SANDOVAL, Andrés. *Amazonas: no coração encantado da floresta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MENEZES, Philadelpho. Poesia visual: reciclagem e inovação. *Imagens*, Campinas, n.6, jan/abril, p. 39-48, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

MEURER, Clio. Miró, Magritte: sobre a ilustração literária como tradução intersemiótica. *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/miro-magritte/>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

MIRZOEFF, Nicholas (Org.). *An introduction to visual culture*. Londres: Routledge, 1999.

MITCHELL, W.J.T. *Picture theory*. Chicago: University Chicago Press, 1994.

_____. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MIYAGI, Yukari. *Akazukin*. Zurich: Nieves; Happa-no-Kofu, 2008.

MOEBIUS, William. Introduction to picturebook codes. *Word and Image*, n. 2, p. 141-158, 1986.

MORAES, Odilon. *Pedro e Lua*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *A princesinha medrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *O guarda-chuva do vovô*. São Paulo: DCL, 2008.

_____. *Entrevista com Odilon Moraes no programa Entrelinhas*, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2_ZgTpBWMH4>. Acesso em: 17 jun. 2012.

MORAES, Odilon (Org.). *Traço e Prosa: entrevistas com ilustradores de livros infanto-juvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MUNARI, Bruno. *Toc Toc*. Milão: Corraini, 2003.

_____. *Never content*. Milão: Corraini, 2005.

_____. *Na noite escura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Libro Illeggibile MN 1*. Milão: Corraini, 2009.

MURRAY, Roseana; MELLO, Roger. *Desertos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MUTARELLI, Lourenço. *Quando meu pai encontrou com o ET fazia um dia quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NESTROVSKI, Arthur; SANDOVAL, Andrés. *Viagens para lugares que eu nunca fui*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2008.

NESTROVSKI, Arthur; EUGÊNIA, Maria. *Coisas que eu queria ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

NUNES, Benedito; CAMPOS, Maria José (Org.). *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

OLIVEIRA, Ieda de (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil - Com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

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

ORTHOF, Sylvia. *A Bruxa Fofim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

ORTHOFF, Sylvia. *Manual de boas maneiras das fadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____; MASSARANI, Mariana. *Massarani Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*. Rio de Janeiro: Rovellet, 2012.

_____; SANDOVAL, Andrés. *A fada lá de Pasárgada e Cabidelim o doce monstinho*. São Paulo: Edições SM, 2004.

_____; ZIGG, IVAN. *Uma história de telhados*. Rio de Janeiro: Rovellet, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

PAKOVSKÁ, Kveta. *Capujita Roja*. Madrid: Kokinos, 2008.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio; SANDOVAL, Andrés. *Bili com limão verde na mão*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PIGNATARI, Décio. *Manifesto nova poesia: concreta*, 1956. Site Poesia Concreta.

Disponível em: < <http://www.poesiaconcreta.com/texto.php#>>. Acesso em: nov. 2012.

_____. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PINA, Manuel António. *Entrevista de Carlos Vaz Marques*. Disponível em:

<<http://novaziodaonda.wordpress.com/2011/05/12/manuel-antonio-pina-premio-camoes-2011/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2006.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify,

2008.

PRÉVERT, Jacques; VILELA, Fernando. *Contos para crianças impossíveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PROVOOST, Anne. *Letter to Hans Christian Andersen*, 2006. Disponível em: <<http://www.anneprovoost.be/en/index.php/Essays/BriefHCA1>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Entrevista*. *Gazeta do Povo*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/bartolomeu-campos-de-queiros/>>. Acesso em: jan. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Ed. 34, 2005.

RAND, Paul. *Sparkle and Spin*. New York: Harcourt Brace, 1957.

_____. *Listen! Listen!* New York: Harcourt Brace, 1970.

_____. *Pequeno I*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

REINALDO, Gabriela. *O Retrato de Rosa em Bondelos*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/a202.htm>>. Acesso em: 27 set. 2008.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RIO, João do; SANDOVAL, Andrés. *Dentro da noite*. São Paulo: Girafinha, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro. Antropofagia como visão do mundo. Um paradigma teórico da alteridade notas de pesquisa. In: JOBIM, José Luís; PELOSO, Silvano (Org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze Edições; Instituto de Letras da UERJ; Roma: Universidade de Roma La Sapienza, 2006.

ROLNIK, Suely. *Pensamento, corpo e devir - Uma perspectiva ético/estético/política no*

trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.

_____. *Geopolítica da cafetinagem*. Disponível em:

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2012.

SAGAE, Pedro Luís Campos. *Imagens & enigmas na literatura para crianças*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparativa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *Children's picturebooks. the art of visual storytelling*. London: Lawrence King, 2012.

SANDRONI, Luciana; SCHWARZ, Lilia. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2002.

SCHÄR, Brigitte. *Mamãe é grande como uma torre*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHIRNECK, Hubert; GRAUPNER Sylvia. *O que é um sonho?* São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes Representativos da Modernidade. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jan./jun., p. 28-41, 2001.

_____. Karl Erik. *Além do visível*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHWARCZ, J. *Ways of the illustrator: visual communication in children's literature*. Chicago: American Library Association, 1982.

SCHWARCZ, J.; SCHWARCZ, C. *The picture book comes of age*. Chicago : American Library Association, 1991.

SENDAK, Maurice. *Onde vivem os monstros*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In:

RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

SIPE, Lawrence R. Aprendendo pelas ilustrações nos livros-ilustrados. *Cátedra UNESCO de Leitura*, Rio de Janeiro, n. 1, out., 2010.

_____. Connecting visual and verbal literacy: second grades learn about art techniques in picturebooks. *Teacher Research: the journal of classroom inquiry*, n. 2, p. 61-73, 1995.

_____. How picturebooks work: A semiotically framed theory of text-picture relationships. *Children's Literature in Education*, n. 29, p. 97-108, 1998a.

_____. A palimpsest of stories: young children's intertextual links during readalouds of fairytale. *Variants. Reading Research and Instruction*, n. 40, p. 333-352, 2001a.

_____. Picturebooks as aesthetic objects. *Literacy Teaching and Learning: an international journal of early reading and writing*, n. 6, p. 23-42, 2001b.

SOARES, Magda Becker. Letramento e Alfabetização: as muitas facetas. *Revista Brasileira de Educação*, n. 25, jan./fev./mar./abr. 2004.

STRATHERN, Marilyn. Out of context: the persuasive fictions of anthropology. In: MANGANARO, M. (Org.). *Modernist anthropology*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

TAN, Shaun. *The red tree*. London: Lothian Books, 2000.

_____. *The Arrival*. New York: Arthur A. Levine Books, 2007.

TOWNSLEY, Graham. Song paths: the ways and means of Yaminahua shamanic knowledge. *L'Homme*, ano 33, n. 126, p. 449-68, 1993.

UNGERER, Tomi. *No kiss for mother*. New York: Phaidon Press, 2012.

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

VERÍSSIMO, Érico; MONTEIRO, Vera Maria Muccillo. *Rosa Maria no castelo encantado*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2003.

VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le Texte*. Paris: CNRS Édition, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZIRALDO. *O menino maluquinho*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

_____. *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.