



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ODILON ALFREDO PIRES DE ALMEIDA MORAES

**Quando a Imagem Escreve -
Reflexões Sobre o Livro Ilustrado**

*The writing image -
Thoughts about picturebooks*

CAMPINAS
2019

ODILON ALFREDO PIRES DE ALMEIDA MORAES

**Quando a Imagem Escreve -
Reflexões Sobre o Livro Ilustrado**

*The writing image -
Thoughts about picturebooks*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de MESTRE em Artes Visuais.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTER in Visual Arts.

Orientadora: Luise Weiss

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DE DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
ODILON ALFREDO PIRES DE ALMEIDA MORAES,
E ORIENTADO PELA PROFA. DRA. LUISE WEISS.

Campinas

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M791q Moraes, Odilon, 1966-
Quando a imagem escreve - reflexões sobre o livro ilustrado / Odilon
Alfredo Pires de Almeida Moraes. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Luise Weiss.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Livros ilustrados. 2. Ilustração de livros. 3. Literatura infantil. I. Weiss,
Luise, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The writing image - thoughts about picturebooks

Palavras-chave em inglês:

Illustrated books

Book illustrations

Children's literature

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Luise Weiss [Orientador]

Sylvia Helena Furegatti

Marcos Aparecido Lopes

Data de defesa: 27-06-2019

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3707-3775>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4500306360176304>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

Odilon Alfredo Pires de Almeida Moraes

ORIENTADORA: Luise Weiss

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. Luise Weiss
2. PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI
3. PROF. DR. MARCOS APARECIDO LOPES

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.06.2019

Ao meu pai que me deu o silêncio e a pintura.
À minha mãe que me deu a comida e a palavra.

AGRADECIMENTOS

À Manuela Afonso que pacientemente soube trazer uma cara para esse trabalho em meio ao tumultuado período de festas.

Ao Mauricio Paraguaçu, companheiro de traço, de prosa e de estrada, que veio ao meu socorro na produção das imagens.

À Luise que soube me conduzir com tanto cuidado e ajudar a encontrar minha voz.

À Carolina, parceira de livros, de filhos e de vida, por me ajudar a construir e desembaraçar as idéias que atravessam esse trabalho.

RESUMO

Livros ilustrados, mais do que objetos, constituem uma forma de narrar a partir de duas tensões elementares. A primeira contida no próprio livro físico que se utiliza do encadeamento de espaços (páginas) para simular o tempo. A segunda provocada pela relação estabelecida entre duas maneiras diferentes de contar: a da palavra, linear, e a da imagem, espacial.

O presente trabalho entende que uma dupla tensão, ou interação, é o que coloca e mantém essa narrativa em movimento e assegura ao livro ilustrado um território específico de criação e especulação acerca das linguagens híbridas dentro do campo da literatura.

Palavras-chave: livro ilustrado, ilustração, literatura infantil

ABSTRACT

Picture books, more than objects, are a form of narrative made by the use of two elementary tensions. The first one contained in the physical book itself that uses the sequence of spaces (pages) to simulate time. The second one is provoked by the relation established by two different ways of narrative: the word, which is linear, and the image, naturally spatial.

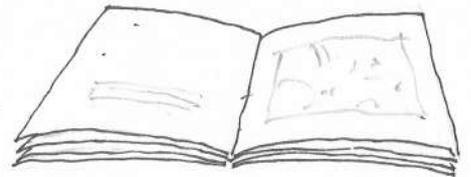
The present work understands that a double tension, or interaction, is what supports the narrative, keeps it in motion and ensures to the picture books a specific territory of creation and speculation about the hybrid languages within literature field.

Keywords: picture book, illustration, children's literature

SUMÁRIO

Quase Introdução	10
Capítulo I O QUE É UM LIVRO ILUSTRADO?	20
1.1 Todo livro ilustrado é um livro ilustrado?	21
1.2 A traição da imagem	35
1.3 Um território dentro de outro	47
Capítulo II O MECANISMO DO LIVRO ILUSTRADO	56
2.1 A imagem ganha duração	57
2.2 Histórias de ouvir e histórias de ver	80
2.3 A acrobacia do livro ilustrado	104
Capítulo III UMA MANEIRA DIFERENTE DE LER	138
3.1 A bicicleta e o livro ilustrado	139
3.2 Quando se habita o início	142
Capítulo IV O CONTRAPONTO NA CRIAÇÃO DE LIVROS ILUSTRADOS	154
4.1. A dupla orientação	155
4.2 Rosa	157
4.3 Olavo	173
Capítulo V. CONCLUSÃO	194
5.1 Uma escrita em arquipélago	195
Referência Bibliográfica	198

QUASE INTRODUÇÃO



Meu pai sempre foi um homem de poucas palavras. Aprendemos em família a entender o que contavam seus silêncios. Meu pai pintava. Assim pude me relacionar com ele. Conversávamos através das pinturas.

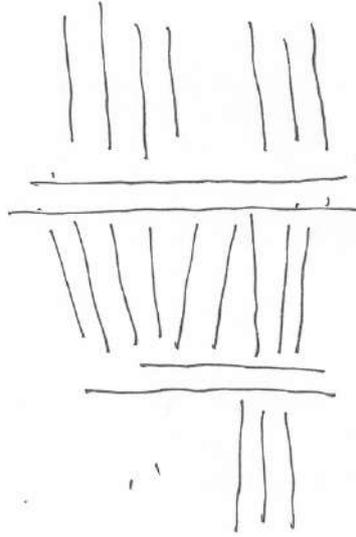
Morávamos no interior do estado de São Paulo e guardo na memória os domingos de manhã, quando ele acomodava no porta malas do carro dois cavaletes - um pequeno e um grande - e duas caixas com material de pintura - uma para mim, outra para ele. Buscava pela estrada de terra uma generosa sombra de árvore para instalarmos nela nossos banquinhos e cavaletes - ateliês ambulantes “a maneira dos impressionistas” - me ensinou ele. Nenhuma palavra era lançada que não fosse sobre a mistura das matizes de tinta a óleo e sua diluição na linhaça. Ao final da tarde voltávamos pra casa e os registros iam para a parede ainda úmidos. Lá prosseguiam lado a lado sua silenciosa conversa.

Precisei me tornar ilustrador para compreender que enquanto pintava com meu pai não eram os aspectos plásticos que estavam em movimento naquele ato, mas a possibilidade de contar para ele o que via e sentia naquele momento e entendê-lo através de como o mundo se apresentava aos seus olhos. Pintar com ele havia sido meu primeiro exercício de utilizar a linguagem pictórica para além do desenho. Ali eu pintava e usava a pintura para contar e ouvir coisas.



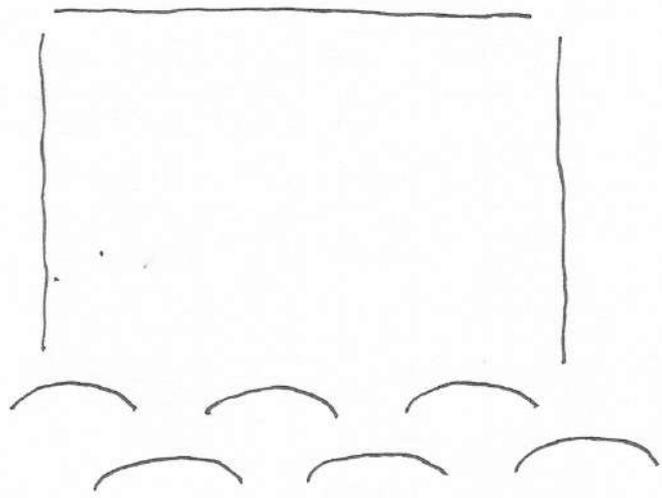
Tínhamos em casa duas coleções de livros que acompanharam minha infância. A primeira foi onde praticamente aprendi a ler. Ler no sentido de descobrir o prazer de me embrenhar nas palavras, na jornada de encadeamentos e acontecimentos em busca de um sentido. Era o que a coleção de Mitologia Greco Romana, com suas narrativas fantásticas, me despertava. A outra coleção, encostada nessa e dividindo a prateleira ao meio, era Gênios da Pintura. Recorria a ela por diferentes motivos, mas um deles, curiosamente, tinha a ver com a coleção vizinha. Buscava nas pinturas as histórias da outra coleção para poder comparar com minha imaginação. A cada novo olhar vindo de um pintor abriam-se outras portas para a mesma história. E o inverso também acontecia. Ao me deparar com cenas mitológicas que eu desconhecia, saía em busca de uma contribuição da coleção ao lado para dar sentido a tal mistério. Assim, durante anos, as coleções alimentaram uma a outra.

Aprendi que uma palavra nunca corresponde a uma imagem e, por outro lado, uma imagem nunca se esgota em uma palavra. Elas estão continuamente a se provocar. Nenhum quadro de cena mitológica exauriu minha inquietante busca por outras possibilidades de combinação. Da mesma forma, haviam aspectos da imagem que sempre escapavam a narrativa das palavras. Ao invés de se bastarem, cada uma delas abria as possibilidades de significar da outra.



Nossa casa tinha um quintal que dava fundos para o cinema da cidade. Meu pai era amigo do dono, o que me possibilitava passe livre na entrada da sala de exibição a qualquer momento. Quando perdia o horário de uma sessão - isto é, quase sempre - entrava para ver o final e depois esperava pelo seu reinício. acabei descobrindo com isso um prazer diferente quando o final se transformava, ganhava outro sentido a medida em que eu tinha acesso ao começo da história. Sabia o que aconteceria mas não tinha idéia do que conduziria até aquele desenlace. O final que eu vira com os olhos inocentes se transformava com o acesso que se tinha depois ao início. Como em uma dança ao contrário, percebi que, no cinema, a ordem, mais que alterar o ritmo, modificava também o conteúdo da história.

Não são as imagens nem as palavras que criam um filme, mas a maneira como elas se organizam, uma em relação a outra, a ordem em que se apresentam e a dança que suas partes articulam. Disso nasce a história.



O que esses relatos teriam a dizer sobre a natureza dos livros ilustrados?

Livros ilustrados tem sido objeto de estudos acadêmicos desde os anos 1980 e ainda assim provocam controvérsia quanto a serem considerados obras artísticas ou obras literárias. Este presente trabalho, como seu próprio título indica, se propõe a pensar essa narrativa híbrida do livro ilustrado como uma forma de escrita sem deixar de apontar as diferenças entre ela e a escrita utilizada na literatura tradicional. Três aspectos parecem levar a um consenso acerca desses livros. Primeiro: neles, a imagem, assim como a palavra, é um valioso instrumento para se contar uma história. Segundo: o “texto” de um livro ilustrado se forma com a junção da palavra com a imagem. Ele eclode na tensão entre modos distintos de contar e na maneira como esses modos se comunicam quando postos frente a frente. Terceiro: organizando essas duas informações, está a dimensão física do objeto a simular o tempo e dar um ritmo e encadeamento a essa narrativa. É a partir dessas premissas que tentarei aqui vislumbrar um campo de criação específico do livro ilustrado.

Se um novo meio de expressão é sempre fruto da vontade ou necessidade de uma época e do trabalho dos indivíduos inseridos nela, me intriga o fato de terem havido certamente indivíduos com talento para meios de expressão que sequer haviam sido inventados à sua época. Penso, por exemplo, no cinema. O que foram as vidas de grandes potenciais cineastas que tiveram a infelicidade de nascer em tempos anteriores ao final do século XIX? Inventaram para eles uma outra forma de cinema, ou sucumbiram no silêncio dos sem forma? O livro ilustrado, mais que um objeto, é uma forma narrativa bem recente, inventada no século XIX, contemporânea, portanto, do cinema, embora gestada durante toda a história do livro¹ e da escrita². Quantos autores potenciais de livros ilustrados não estarão ainda a espera de serem apresentados ao seu lugar de expressão?

A respeito desse lugar do livro ilustrado, disse Maurice Sendak:

É meu campo de batalhas. É onde me expresso. (...) Onde despejo aquelas fantasias que estiveram comigo por toda a vida, e é onde dou a elas uma forma que signifique algo. (...) É onde luto minhas batalhas, e onde eu espero ganhar minhas guerras. (SENDAK, 1988 p.193)

¹ “A dupla natureza espaço-temporal do livro suscitou formas híbridas” (MELOT, 2012 p.140)

² “While there is no writing without picturing, one may also say that there is no picturing without speech.” “Da mesma maneira que não há escrita sem imagem (picturing), podemos também dizer que não existe imagens sem discurso” (MELOT, 1984 The Art of Illustration, p.18)

Nesse estudo a seguir proponho uma pequena reflexão acerca do livro ilustrado e da maneira como seus elementos funcionam na construção de uma narrativa que tem como uma de suas características a dupla orientação, isto é, a possibilidade de falar coisas distintas com as imagens e com as palavras pela simples diferença de natureza de cada uma dessas linguagens.

O texto defende uma ordem, a imagem outra. Quando essas duas ordens são confrontadas - isto é, quando temos a ilustração - há necessariamente um reforço ou um conflito. (MELOT, 1984 p.244)

Na primeira parte desse estudo estabeleço uma semelhança entre o ato de escrever e de ilustrar. Tal como o escritor se utiliza das palavras, o ilustrador se utilizaria das imagens para contar coisas. Portanto, o livro ilustrado seria, assim como entende a grande maioria dos estudiosos do tema a partir dos anos 1980, não simplesmente um objeto contendo palavras e imagens, mas uma maneira de ordená-las obtendo efeitos próprios de uma narrativa híbrida. Uma narrativa assentada em dois códigos diferentes. Forma híbrida que, além de constituir um território específico da linguagem, necessitaria também de uma postura diferente do leitor/espectador.

Entramos então na segunda parte onde proponho investigarmos a maneira como funciona um livro ilustrado, isto é, de que modo a presença de imagens e palavras simultaneamente modifica o funcionamento do todo. Me apoio em autores como Nodelman, Moebius e Schwarcz, que nos anos 1980 foram os pioneiros a enxergar o livro ilustrado como uma “unidade seqüencial”, uma narrativa fragmentada. Não menos importantes foram as contribuições de Nikolajeva, Scott, Arispe, Stiles, Lewis dentre outros a partir da década de 1990 cuja linha de estudos tem como foco principal do livro ilustrado as inovações narrativas que a presença de palavras e imagens conjuntamente podem criar. Recorro também a pensadores do livro como Michel Melot que, apesar de se situar fora do campo de estudo do livro ilustrado, traz uma grande contribuição para a área pelos seus escritos sobre o livro enquanto objeto assim como sobre a imagem dentro dele. É preciso destacar que utilizarei aqui o termo livro me referindo sempre ao livro em formato códice, isto é, como o conhecemos hoje - um caderno de folhas de igual dimensão costuradas umas as outras que, diferentemente dos rolos ou outras experiências de suporte apresentam-se como fragmentos atados em série construindo com isso uma simulação de temporalidade. Nele, o espaço fragmenta-se para organizar o tempo. A ideia

de Melot a respeito da tensão entre espaço (página) e tempo (dobra) foi indispensável para que eu pudesse projetar sobre ela as teorias acerca de palavras e imagens dentro do livro vindas dos estudos sobre o livro ilustrado.

Na terceira parte nasce a “metáfora da bicicleta” a partir da qual me proponho a situar o lugar do leitor no livro ilustrado, assim como aproximar alguns dos diferentes caminhos que os críticos tomaram para compreender esse novo objeto.

Na última parte desse estudo, me utilizo de um conceito de contraponto, muito caro a vários teóricos que estudaram o livro ilustrado, para analisar o processo de construção de duas obras de minha autoria: Rosa, de 2017 e Olavo, de 2018.

Embora o termo contraponto tenha sido utilizado por vários críticos, como Schwarcz, Pulman e Nicolajeva, com diferentes significados, o utilizo aqui para designar o potencial para construir uma narrativa com formas distintas e conflitantes de comunicação - a palavra e a imagem - e de fruição - de espaço e de tempo - em um só objeto.

Termino aqui lembrando que o livro ilustrado nasceu dentro do universo infantil e, ainda que hoje seja reconhecido e estudado pela complexidade escondida atrás de aparente simplicidade, ele guarda o frescor que esse público inicialmente lhe garantiu: a exploração da linguagem na sua origem, com seus mistérios e ambiguidades.

Crianças e jovens estão permanentemente na linha de fronteira entre a ignorância e a compreensão, e essa grande inexperiência parece liberar o autor de livros ilustrados das noções preexistentes de como o livro deveria parecer e o que ele deveria conter, oferecendo a eles uma liberdade na criação de novos tipos de textos. (LEWIS, 2001 p.76)

I. O QUE É UM LIVRO ILUSTRADO?



1.1 TODO LIVRO ILUSTRADO É UM LIVRO ILUSTRADO?

Por que existem livros ilustrados? Essa é a instigante indagação que faz Perry Nodelman, um dos pioneiros no estudo acadêmico do livro ilustrado, em sua obra “Words about pictures”, de 1986.

Nossa herança de muitos séculos de grande literatura sem ilustrações teria deixado claro que histórias podem ser adequadamente contadas somente por palavras. (NODELMAN, 1988 p.1³)

Por que então - se pergunta ele - adicionar imagens à elas?

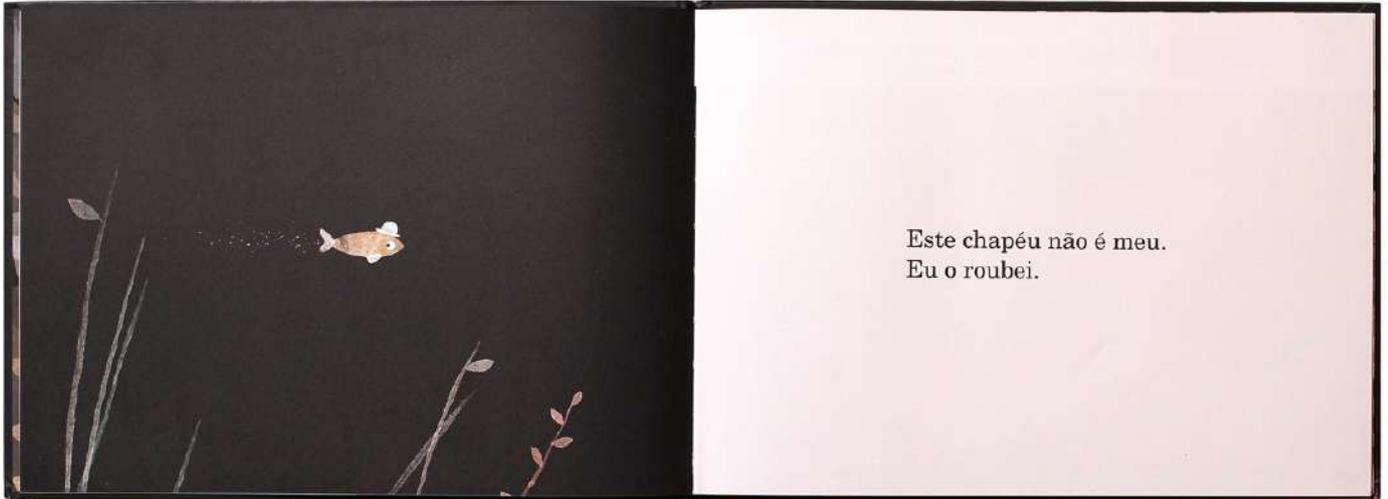
A idéia de que a imagem foi um recurso primitivo da escrita tendo depois “evoluído” para uma escrita fonética é um erro que vem sendo corrigido por novas descobertas arqueológicas. O que se verifica hoje é que diferentes formas de registro - pictórico, ideográfico e fonético - não só conviveram como se mesclaram ao longo da história da escrita. Sabe-se que, assim como a palavra escrita nunca abandonou completamente seu caráter pictórico, pois letra é também desenho, as imagens sempre mantiveram seu potencial narrativo. Podemos mesmo dizer que a fundo toda escrita é também uma manifestação gráfica e, do mesmo modo, toda imagem não deixa de ser uma forma de escrita. Portanto, imagens e palavras nunca estiveram tão distantes a ponto de impossibilitar uma rica - embora não sem traumas - conversa (MELOT, 1984 p.17). O livro ilustrado é o palco desse encontro. Nele, as palavras podem até se retirar da cena e deixar que tudo aconteça em silêncio, só com imagens. Mas essas imagens, ainda assim, estarão narrando, contando algo, amarradas pela sequência.

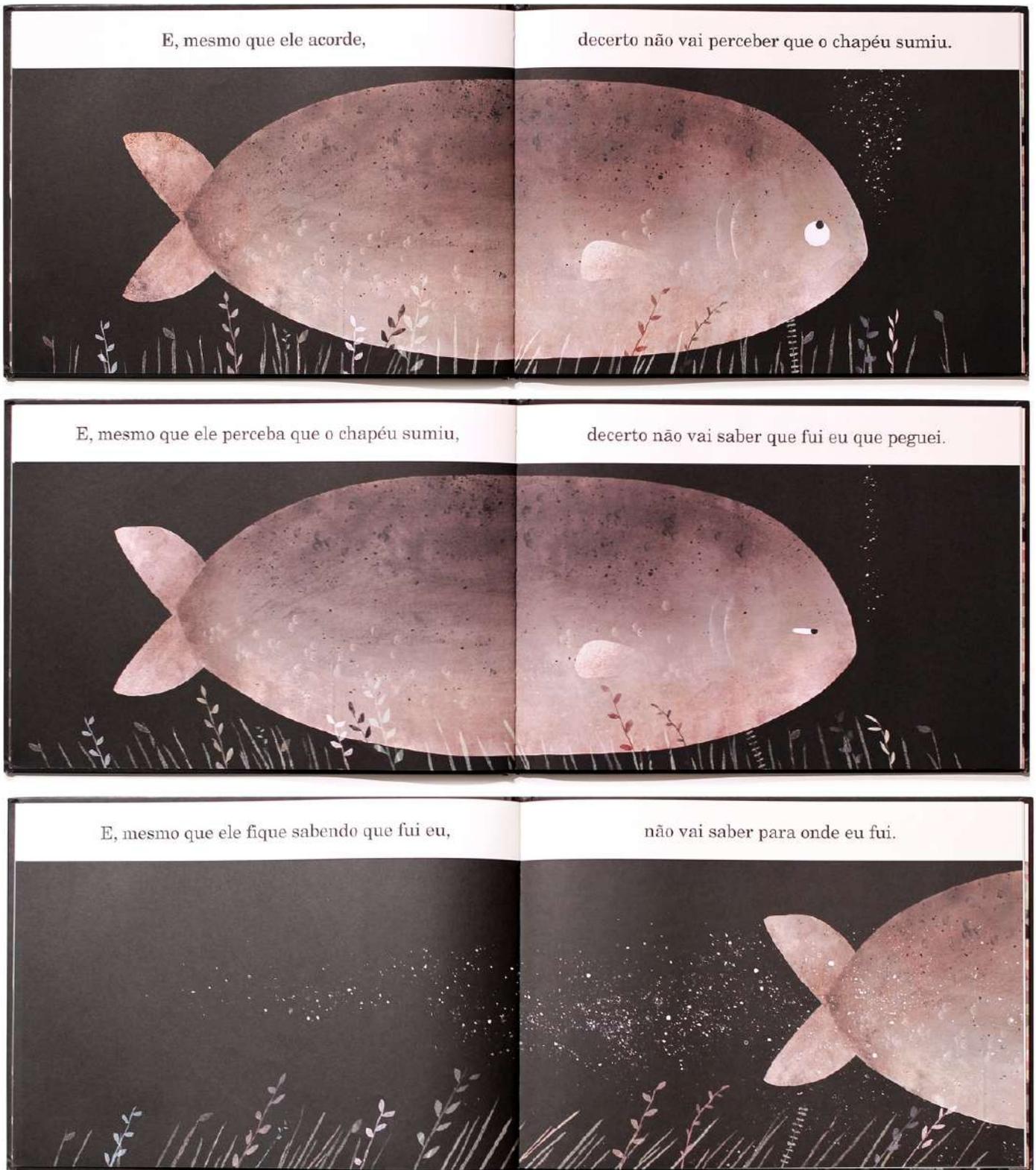
No termo livro ilustrado o adjetivo não denota apenas uma qualidade do substantivo - a de conter ilustrações. Ele o transforma em outra coisa. Num livro ilustrado é preciso muita atenção às imagens e à maneira como elas se entrelaçam, não só com as palavras (se as houver), mas também com as outras imagens com as quais ela se relaciona, pois a unidade narrativa se dá com a contribuição de múltiplos elementos. Nele, a palavra altera o sentido das imagens, as imagens alteram o sentido das palavras e a unidade do todo é maior do que a soma dessas partes.

Um exemplo claro desse tipo de obra é o livro *Este Chapéu não é Meu*, de Jon Klassen, onde toda a construção do ambiente e dos contrastes entre os personagens

³ Our heritage of many centuries of great unillustrated literature makes it clear that stories can be told adequately by words on their own. (NODELMAN, 1988 p.1³)

(peixe pequeno / peixe grande) é feita pela imagem. Fica a cargo da palavra a narrativa a partir do ponto de vista de um dos peixes. Podemos observar que desde a entrada da figura do peixe grande na história, seu sutil movimento do olhar já se contrapõe a visão que o peixe pequeno, narrador, tem dos acontecimentos.





O que ocorre na história é que, enquanto o narrador (peixe pequeno) tem uma visão particular do que se passa, a imagem mostra seu engano de percepção que o conduzirá para o terrível desfecho. Final esse que, para o leitor que observa as imagens, já se antecipava desde o início do livro.

Schwarcz foi o primeiro estudioso a pensar na unidade do livro ilustrado construída a partir de fragmentos, a qual chamou de “sequência de comunicação simbólica” em seu livro *Ways of the Illustrator*, de 1982 (SCHWARCS apud ARISPES Y STYLES, 2004 p. 50). Ao grafar pela primeira vez *picturebook* como uma só palavra tentava imprimir na própria grafia a idéia de unidade onde as imagens fazem parte do todo. Outros autores da mesma época, e também alguns mais recentes, preferiram a forma *picture-book* para enfatizar uma relação de troca entre as partes ou mesmo *picture book* para não se concentrar somente na especificidade dessa relação. Sejam quais forem os argumentos, todos apontaram para algo novo - uma das maiores invenções dentro da literatura infantil nas últimas décadas, onde o modo de utilizar as imagens, as palavras e o objeto abriram um novo campo na experiência com a linguagem.

Em língua francesa e espanhola foi escolhido o termo *álbum* que, curiosamente, não faz nenhuma menção à imagem nem ao livro diretamente. Em seu livro *Album(s)*, de 2013, Sophie Van Der Linden defende essa nomenclatura - vinda do latim *albus*, que significaria “branco”. O termo *album* fora utilizado na antiguidade romana como sinônimo de um espaço coberto de gesso onde se escrevia o que se quisesse tornar público. Mais tarde, por volta do século XVII o termo *álbum amicorum* significava um pequeno caderno branco de viagem destinado a receber assinaturas ou sentenças. (LINDEN, 2013 p.5). *Album* seria portanto, para os que defendem essa nomenclatura, a maneira mais apropriada de se chamar esses livros, já que eles comportariam qualquer tipo de apropriação de suas páginas, seja por palavras, imagens, números e etc. Um suporte polivalente. Uma “página branca aberta ao vento” (MELOT, 2012 p.141). *Álbum* é portanto uma nomenclatura que curiosamente dá maior ênfase a predisposição do suporte como elemento base dessa forma de escrita.

Em português tampouco há consenso em como denominar esse tipo de livro. Portugal escolheu chamá-lo de *álbum*, como fizeram os franceses e espanhóis. Aqui no Brasil encontramos uma aproximação da forma anglo-saxã que gerou o termo *livro ilustrado*, utilizado ao longo desse trabalho. É possível encontrar também outras nomenclaturas como *álbum*, *álbum ilustrado* e *livro álbum*. Já me deparei com algo como *livro infantil contemporâneo*, termo que achei o mais inapropriado, embora não tenha sido a intenção dos autores que o utilizaram, por estabelecer relação entre uma forma e uma época. Há na verdade muitos livros infantis contemporâneos com ilustrações que não se caracterizam como livros ilustrados nesses termos como tratamos aqui. As formas de

combinação de texto e imagem são sempre abertas, possibilitando tanto a criação desses tipos de livros ilustrados quanto de livros que, embora contenham ilustrações, elas exerçam papel diferente do utilizado na escrita de um livro ilustrado, algo que ficará mais evidente no decorrer da leitura desse trabalho.

De qualquer maneira, seja qual for o nome atribuído a esse objeto, é possível identificar algo que se passa no modo diferente como a narrativa é construída a partir de fragmentos de texto e fragmentos de imagens. Quando essas imagens são feitas de modo a adquirir um novo sentido frente as palavras, e quando essas palavras, propositalmente inacabadas, isto é, fragmentadas, se ressignificam frente às imagens, estaremos diante de um livro ilustrado.

Na história da ilustração ocidental houve dois caminhos diferentes que a imagem veio a tomar dentro de um livro de acordo com o seu papel na construção da narrativa. Para entender esses dois caminhos gosto de recorrer às obras da canção popular brasileira, a qual estamos tão afeitos. Um grande autor como Dorival Caymi poderá ter sua canção interpretada por figuras como Gal Costa, João Gilberto ou até mesmo por um grupo de rock. Cada um dará à obra a sua roupagem, isto é, uma maneira particular de colocar a obra em movimento e fazê-la acontecer. Há algo comum que liga todas as interpretações: a obra a partir da qual todas nascem. Ao mesmo tempo também se configura nessas interpretações um olhar pessoal, autoral em cada uma delas. Admiramos outros Caymis através das diversas interpretações.

Isso se dá no território da ilustração quando interpretamos obras que foram escritas essencialmente em palavras e muitas vezes para serem lidas em voz alta e imaginadas. Em determinadas edições o leitor terá o privilégio de encontrá-las interpretadas pelas mãos de um artista, o ilustrador. Seu papel é dar a ela sua visão, como leitor privilegiado que se torna, assim como em música, Gal Costa, João Gilberto e outros proporcionam uma abertura de possibilidades de significados de uma obra ao revesti-la com sua própria pele. Quando vemos obras como Chapeuzinho Vermelho, seja na versão dos Irmãos Grim, seja na de Perrault ou de outro qualquer, ilustrada por diferentes artistas, somos imediatamente jogados em mundos que, apesar de distintos, nascem a partir da mesma narrativa. Ouso chamar esse tipo de trabalho de caráter interpretativo exercido por grandes mestres como Gustav Doré ou John Tenniel de ilustração clássica, sem com isso pretender estabelecer qualquer juízo de valor ou hierárquico, mas simplesmente atentar para o que conhecemos tradicionalmente por ilustração.

Embora em alguns livros as imagens já comecem a adquirir a idéia de seqüência, histórias como os contos de fadas geralmente apresentam-se inteiramente construídas por palavras, não configurando, portanto, textos para livros ilustrados. Porém notamos - e essa é a qualidade de uma boa interpretação - o quanto as histórias podem ser alteradas pelas imagens de diferentes ilustradores mesmo quando ela se sustenta inteiramente na narrativa verbal.



A Chapeuzinho Vermelho vista por Lizbeth Zwerger

A delicadeza da interpretação da história imaginada pela aquarelista Lizbeth Zwerger contrasta com a versão assustadora de Suzanne Jansen, ambas ilustrações do mesmo texto.



A Chapeuzinho Vermelho vista por Suzanne Jansen



Alice vista por John Tenniel

Há casos como o das imagens de Tenniel feitas para a primeira edição de Alice 1865 que ficaram tão coladas ao imaginário do leitor que outros ilustradores enfrentaram grandes dificuldades para emplacar uma visão diferente do personagem. É o caso dessa edição colorida de Arthur Rackham.



Alice vista por Arthur Rackham



João e Maria visto por Arthur Rackham



João e Maria visto por Lorenzo Mattotti



Pinocchio visto por Roberto Innocenti



Pinocchio visto por Robert Ingpen

Outro caminho, o que pretendo examinar aqui nessa dissertação sob o título: Quando A Imagem Escreve, é o caso onde as ilustrações deixam de interpretar a literatura e passam a compor o corpo de uma obra literária. Quero dizer com isso que, nesse caso, ela sairia do âmbito do artista leitor, o que interpreta, para participar do jogo da escrita ou mesmo fundar uma narrativa se utilizando de um conjunto de imagens. Nesse caminho, por motivos que tentarei tratar nos próximos capítulos, a imagem assume o compromisso da escrita ao carregar em sua organização seqüencial parte fundamental do conteúdo. No paralelo traçado anteriormente com as canções, as imagens deixariam de ocupar o papel da interpretação e passariam a ocupar o lugar análogo ao da melodia que, junto com a letra, compõe o que conhecemos por canção.

Não é o desenho, o estilo do ilustrador, que se modifica em um livro ilustrado mas o papel que esses desenhos ocuparão na construção e sustentação de uma história. Portanto o fato de conter ilustrações não torna qualquer livro um livro ilustrado mas sim a maneira com que o conjunto delas funciona e se articula dentro dele e em relação ao todo. É preciso reconhecer quando as imagens de um livro nascem como possibilidades de interpretação de uma história ou quando tomam parte de uma escrita híbrida, diferente, articulada por imagens e palavras conjuntamente.

1.2 A TRAIÇÃO DA IMAGEM

Certa vez eu brincava de desenhar com meu filho de um ano de idade cuja única palavra que aprendera a pronunciar até então havia sido “ata”. Por “ata” ele queria dizer bicicleta. Gostava de andar pela rua a identificar e apontá-las em meio a paisagem. Estávamos na sala de casa ajoelhados sobre uma cartolina branca. Com um giz preto fiz um grande círculo em um dos cantos da folha. Ao desenhar um segundo círculo ao lado do primeiro ele disparou: Ata! Não havia qualquer vestígio de bicicleta sobre o papel. Apenas dois círculos, um ao lado do outro. Aquilo não era uma bicicleta, mas dois círculos. Meu filho vira o acesso que os dois círculos proporcionavam à coisa ausente: a bicicleta. Certamente aquilo não era uma bicicleta. Meu filho sabia disso, mas os círculos apontavam para a bicicleta ausente. Na verdade, eles evocavam todas as bicicletas que ele já havia visto, mas não estavam ali.

“Isto não é um cachimbo!” - nos alertou Magritte em sua pintura “*A Traição da Imagem*” pois via na imagem do cachimbo um obstáculo ao cachimbo real. Ela nos enganaria ao evocar o objeto ausente, cachimbo, ao mesmo tempo em que nos cegava para a materialidade concreta da pintura, a única verdade. Não queria que fossemos enganados pela imagem e víssemos o que não estava lá. Aquilo não era um cachimbo. Era uma tela, eram tintas, linhas e cores. A pintura não poderia apontar para algo que não estivesse lá. E o cachimbo definitivamente não estava. Magritte queria nos alertar que a pintura não podia ser confundida com a escrita. Esta sim, está a evocar as coisas que não estão lá. Se a pintura deveria mostrar, meu filho descobrira o caminho inverso. Ao ver as coisas ausentes para as quais a imagem apontava, ele estava lendo. Aquilo era uma bicicleta.



A Traição da Imagem, René Magritte

Talvez a imagem da bicicleta, ou a do cachimbo, não seja somente um obstáculo ao real, mas também um acesso a ele.

Sobre essa natureza ambígua da imagem que dá acesso a algo ao mesmo tempo em que nos cega para ele, disse Michel Melot:

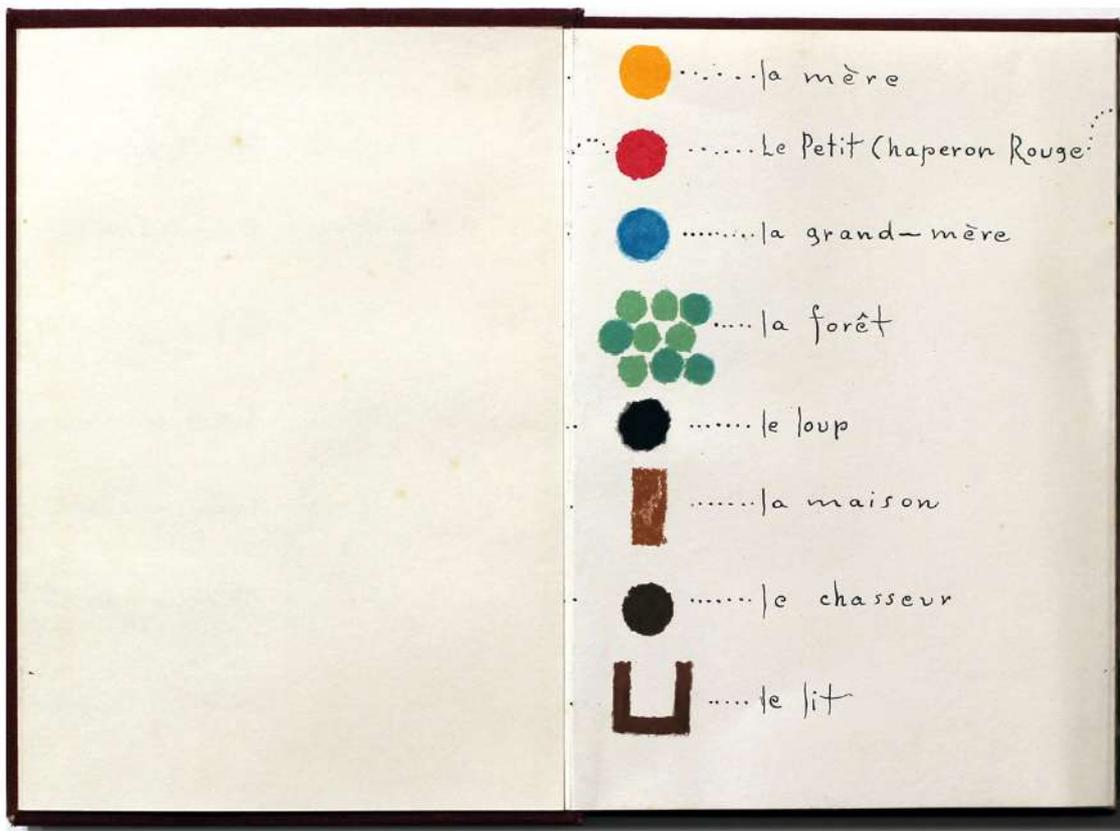
A imagem é, pois simultaneamente *acesso* a uma realidade ausente, que simbolicamente evoca e *obstáculo* a essa realidade (...). Toda imagem está sempre a meio caminho entre o modelo imaginário e a realidade. (MELOT, 2015, p. 14)

O homem pôde desenvolver a linguagem pois vê coisas no lugar de outras coisas. Para a maioria dos animais uma pedra é sempre uma pedra. Mesmo uma escultura de pedra será sempre uma pedra. Mas o homem vê em um risco, a linha do horizonte, e em dois círculos, uma bicicleta.

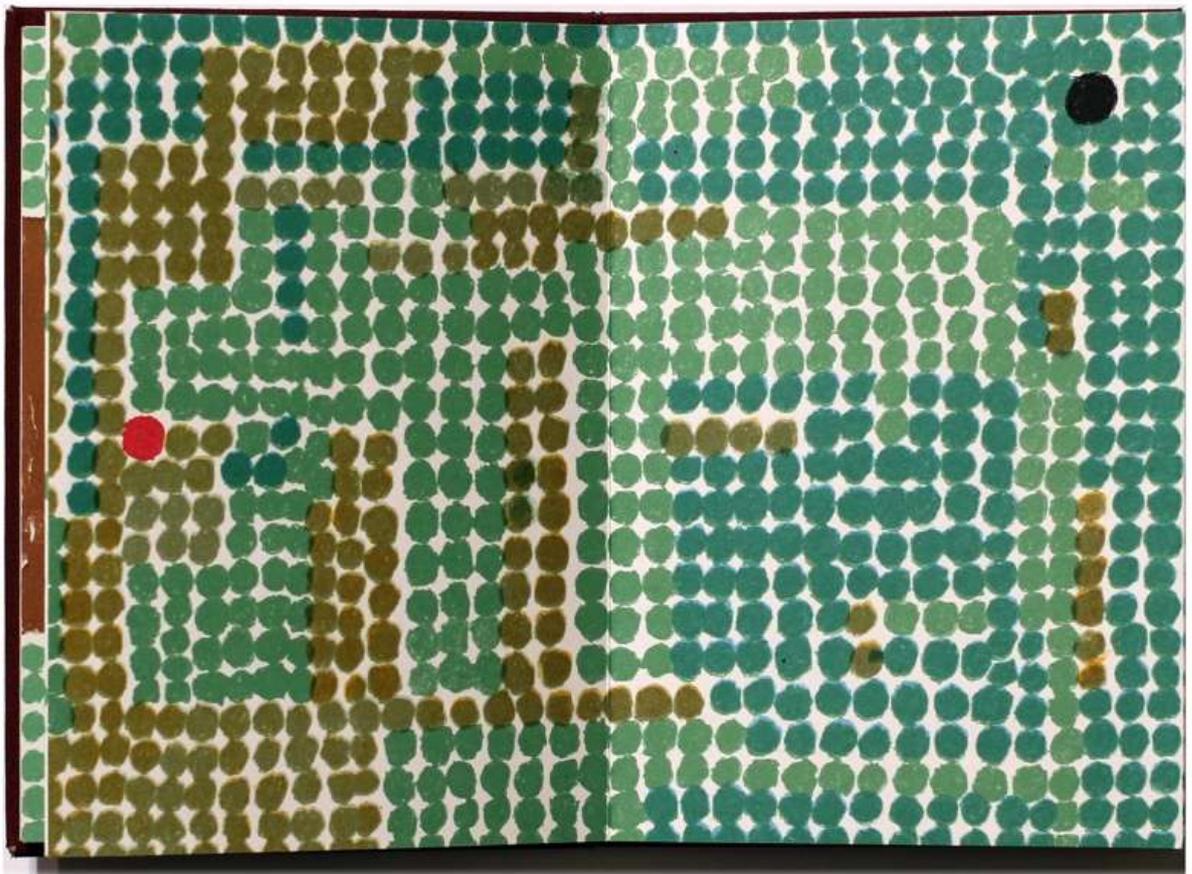
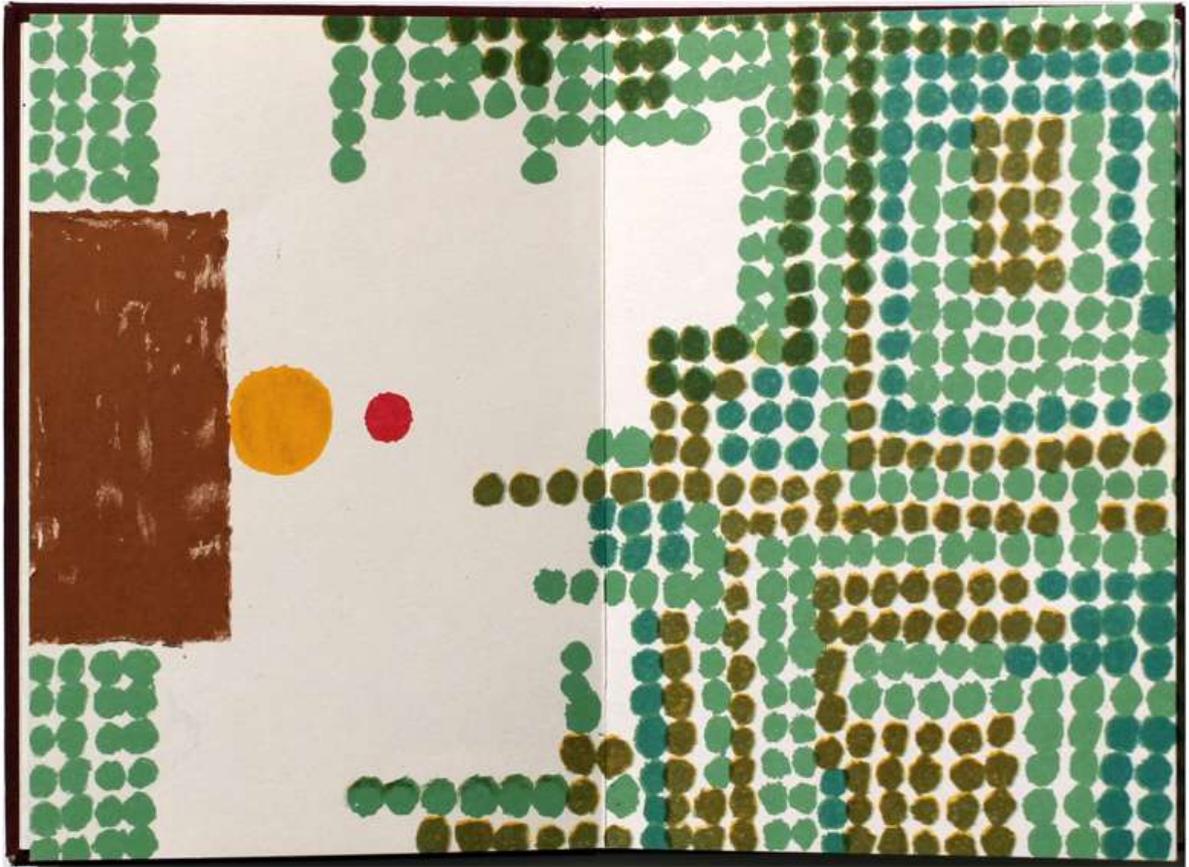
O livro *La Petit Chaperon Rouge*, de Wajda Lavater, é um bom exemplo dessa natureza ambígua da imagem.

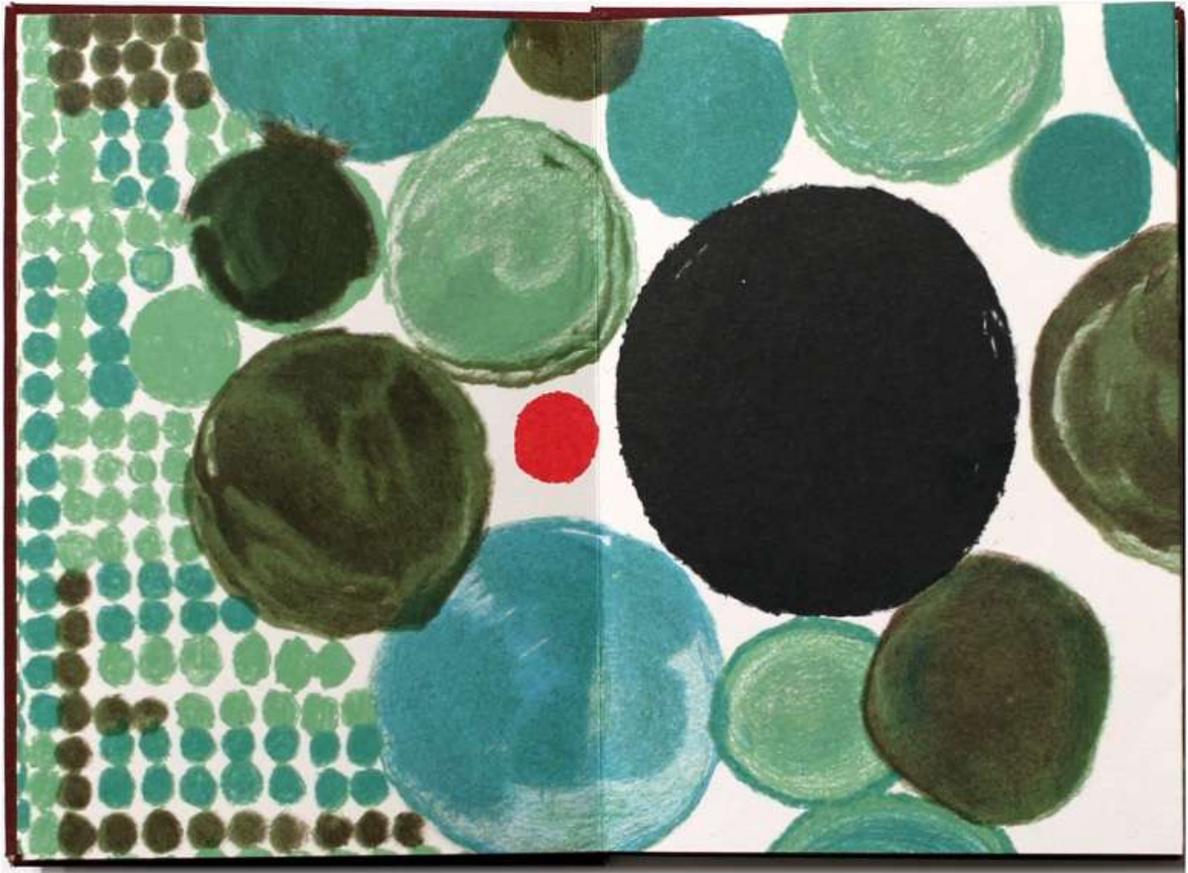
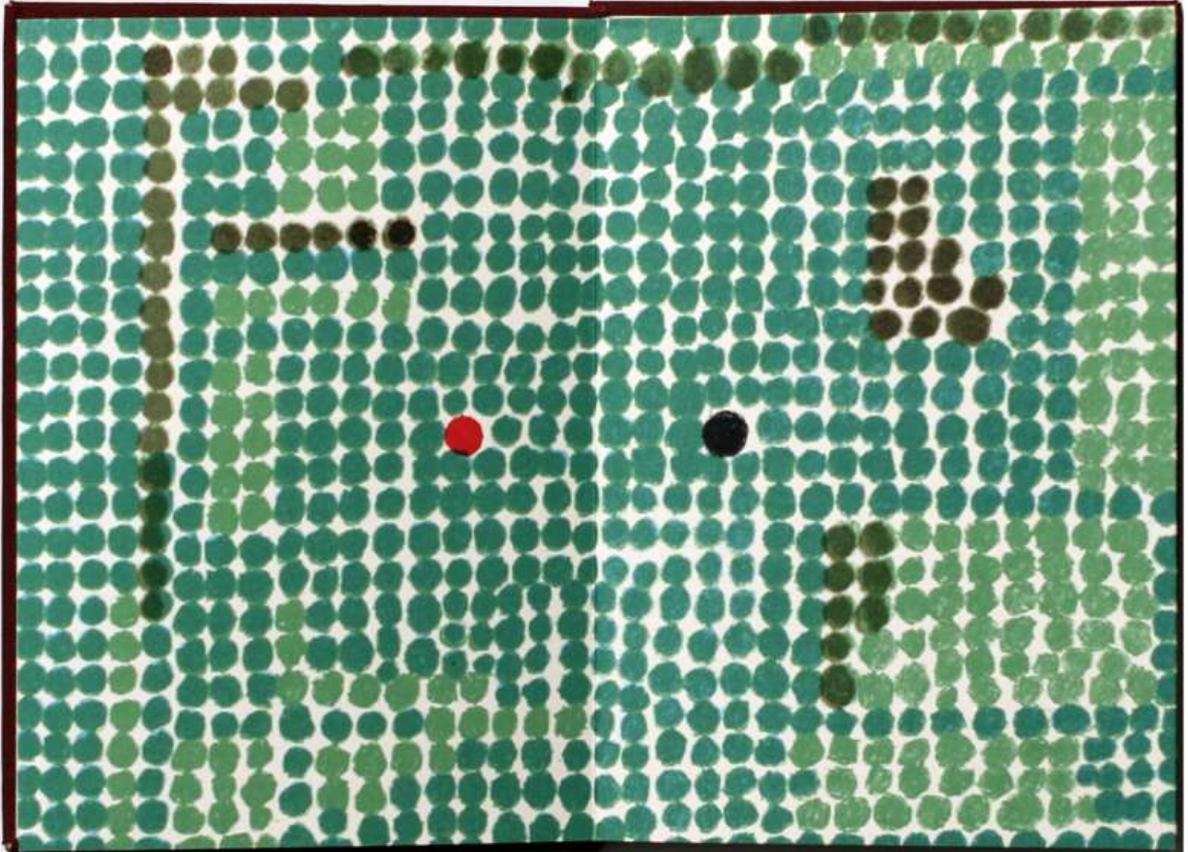


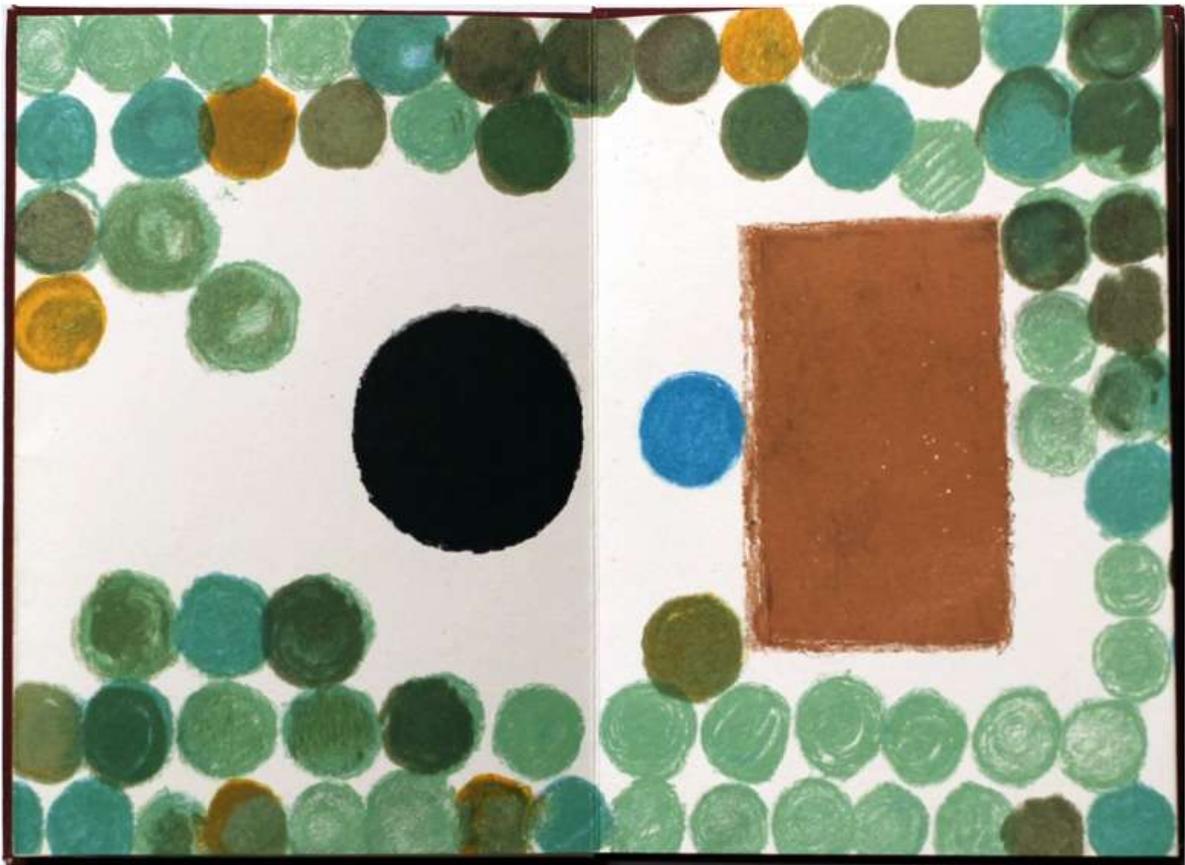
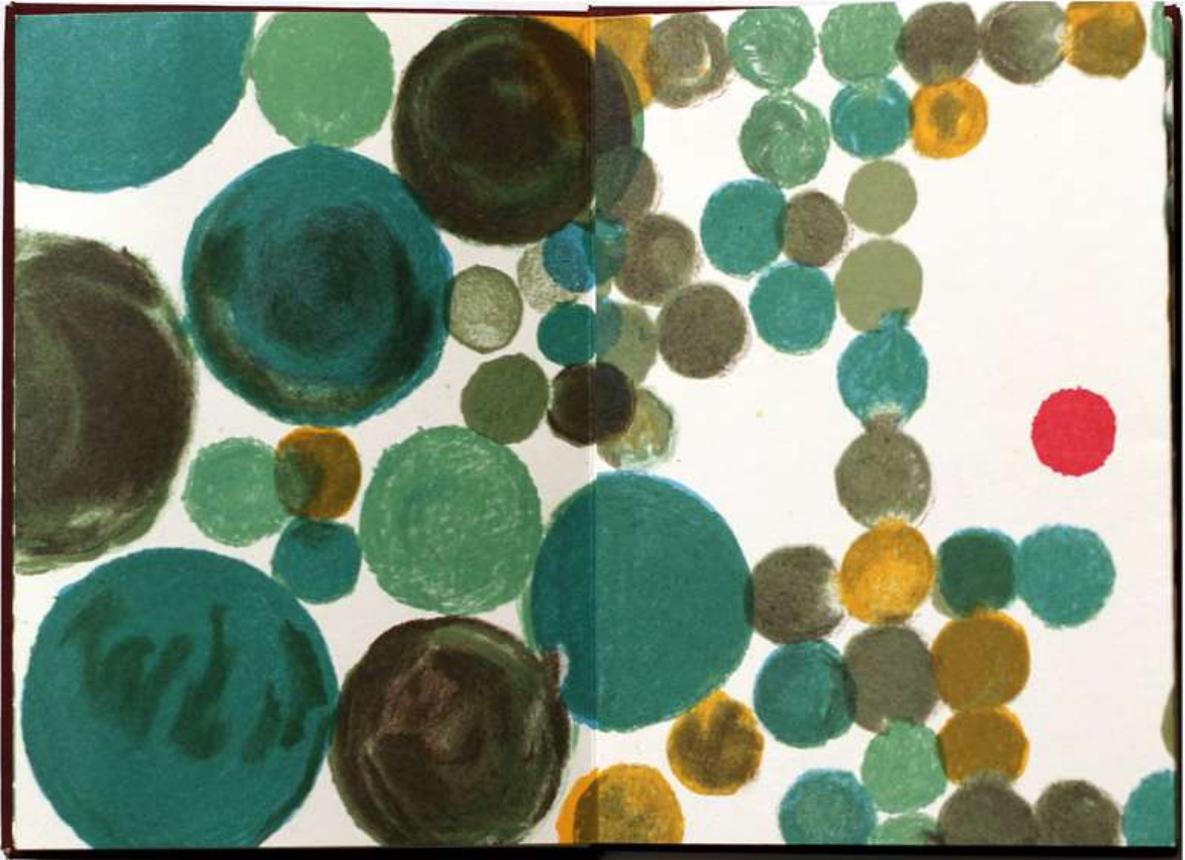
Enquanto não sabemos se tratar de uma história conhecida (caso não tenhamos lido a capa para saber o título) ficamos totalmente imersos nos aspectos gráficos das formas abstratas e como essas se enlaçam criando um certo ritmo, ainda mais acentuado pelo formato em sanfona da edição. Ao descobrirmos se tratar da história conhecida de Chapeuzinho Vermelho feita somente por imagens começamos a tentar atribuir significado aos elementos gráficos, ao mesmo tempo em que nos afastamos dos elementos reais impressos. Buscamos ver neles a semelhança com algo que não está lá. O verdadeiro acesso a esses personagens só acontece de maneira sólida quando somos munidos de uma legenda um pouco escondida numa dobra da guarda do livro.

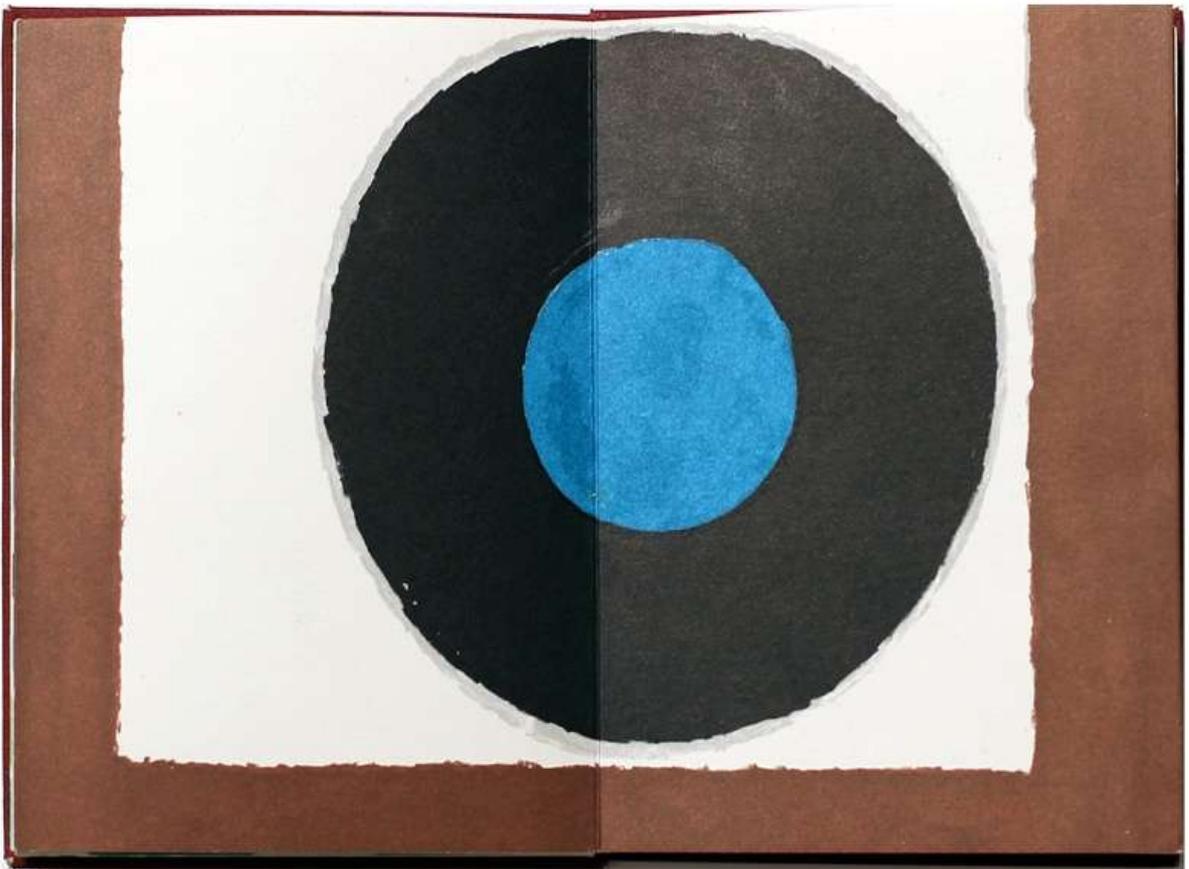
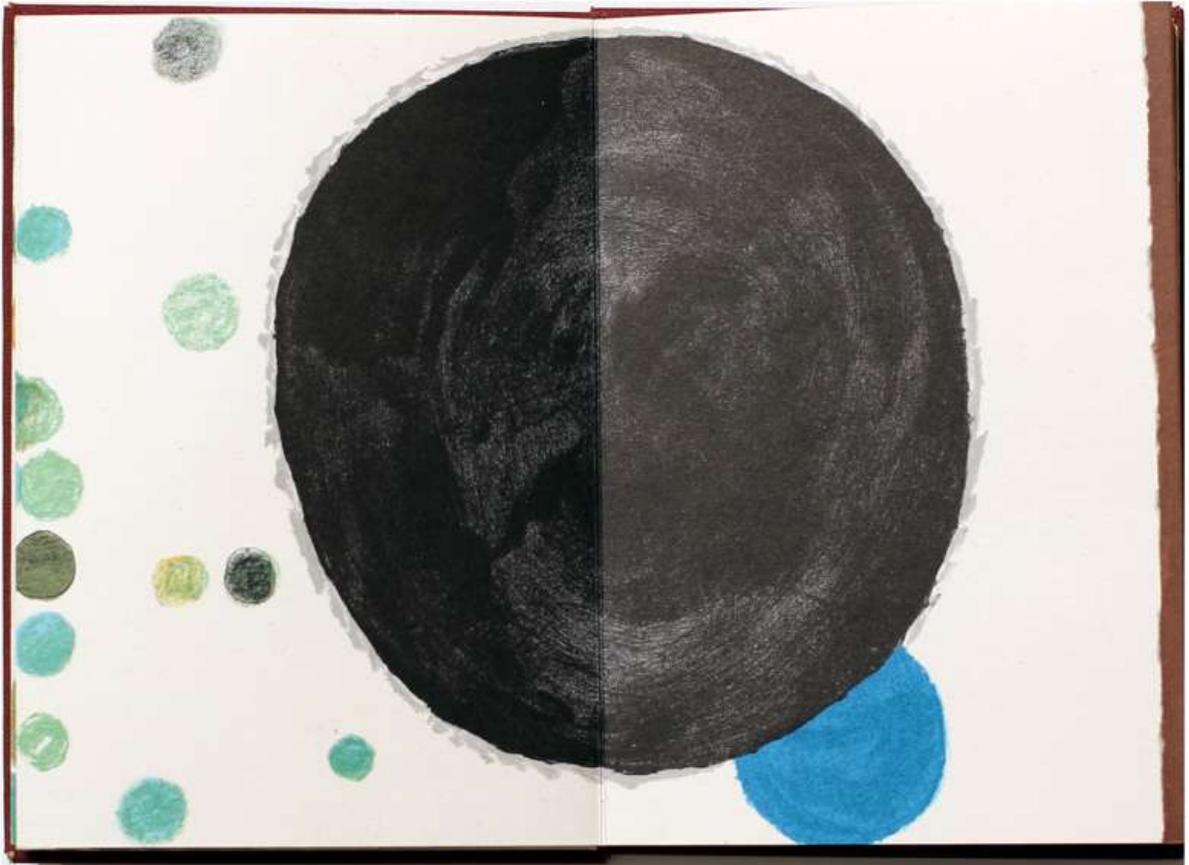


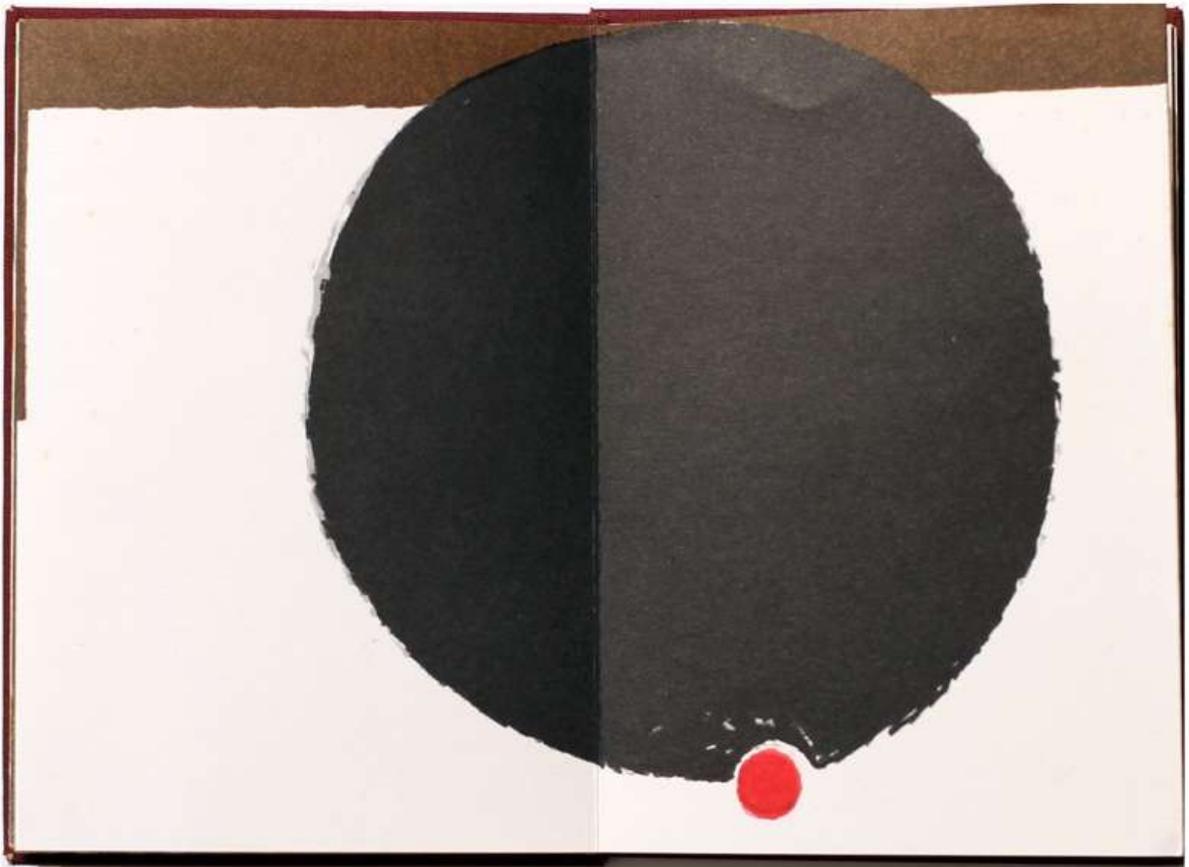
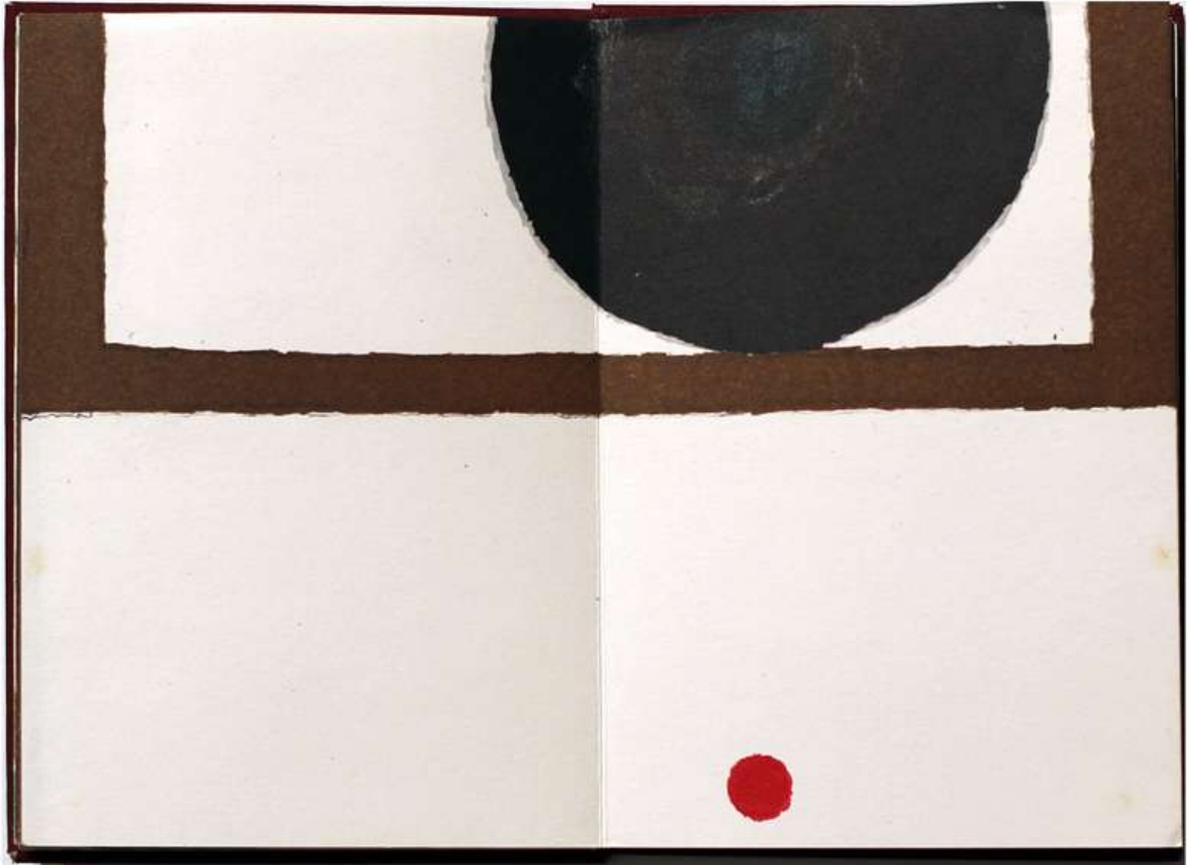
A ponte entre o modelo real e o imaginário se estabelece quando as figuras abstratas ganham nome e tornam-se as imagens das coisas que estão ausentes. Deixamos de ver formas abstratas impressas em uma folha de papel para ver personagens em ação em uma história que tem um começo, um meio e um fim.

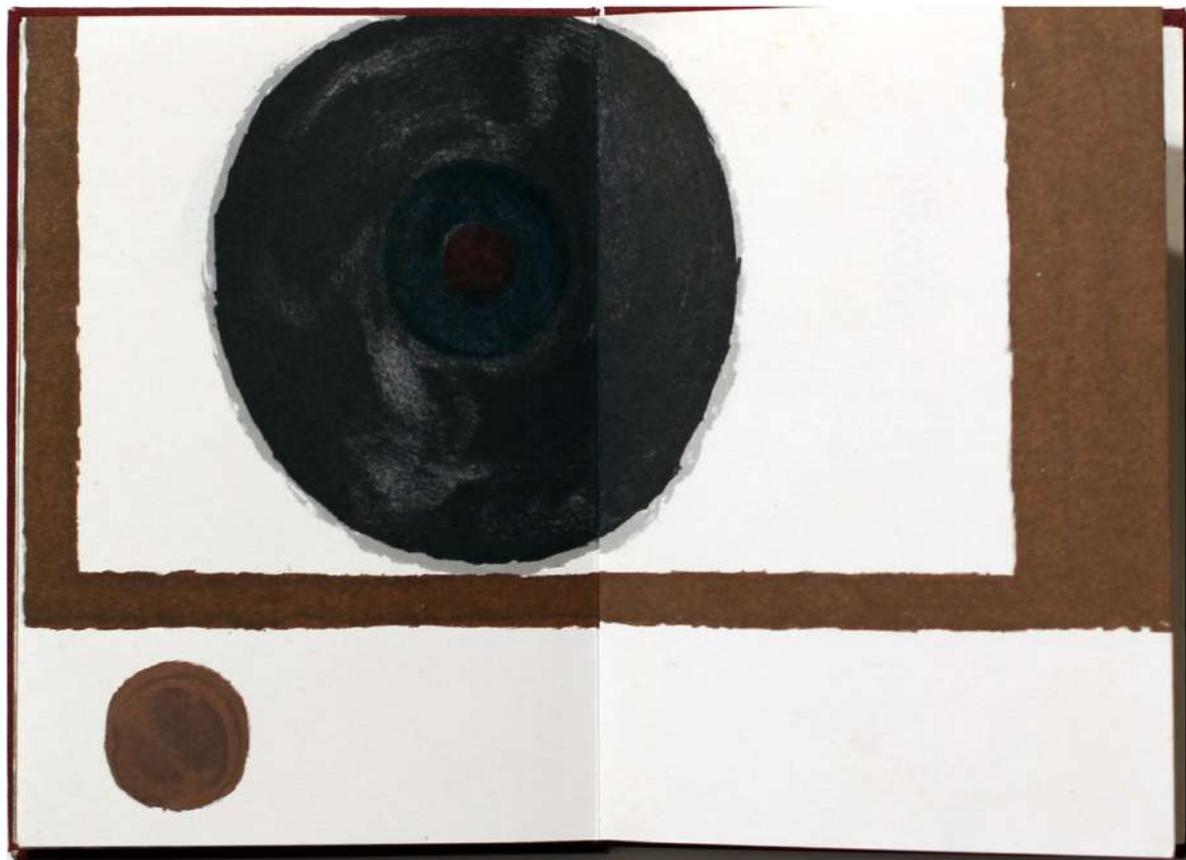


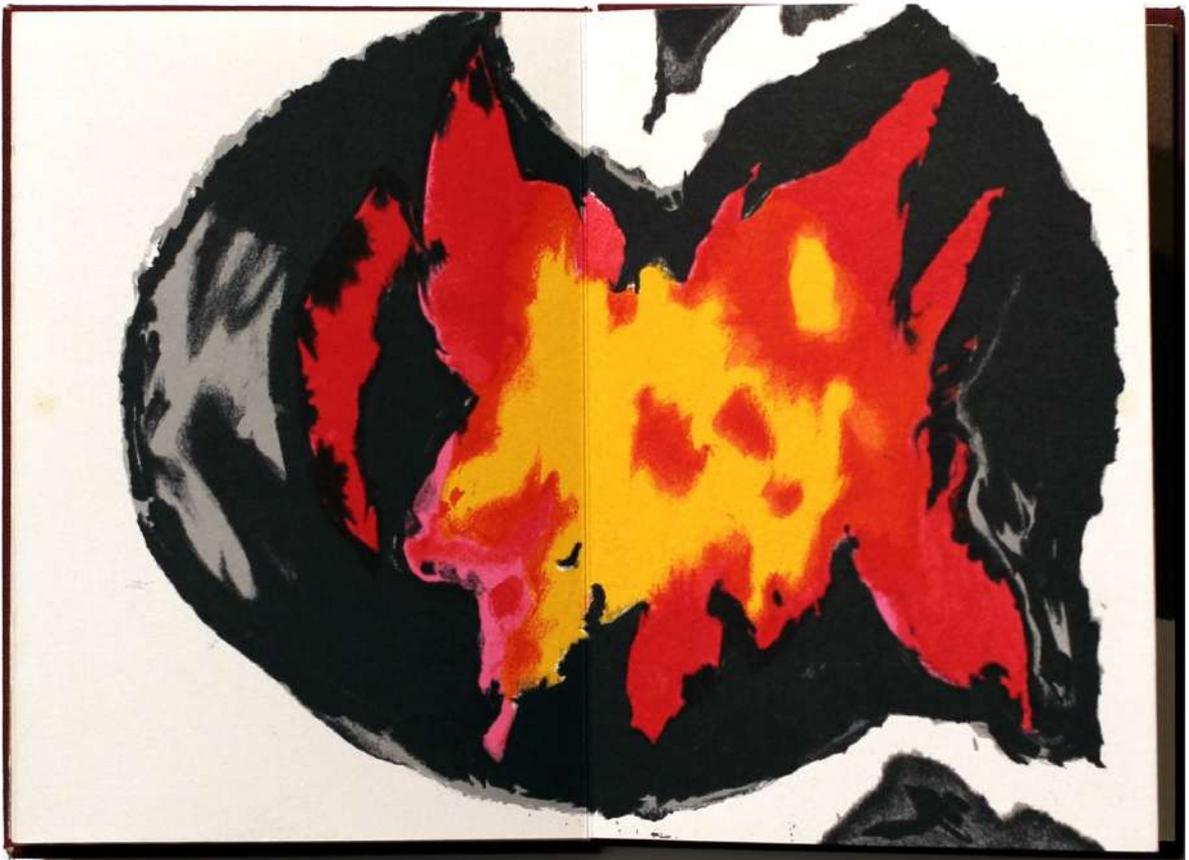












Aqui convém apontar que a língua inglesa contém uma singularidade a respeito da palavra *picture*, que compõe o termo *picturebook* traduzido aqui como *livro ilustrado*. *Picturing* significaria construir uma ideia pictoricamente (Melot, 1984, p.7). Isto é, o ato de *picturing*, embora diferente de escrever (*writing*) estaria mais próximo deste do que de desenhar (*drawing*) ou pintar (*painting*).

O livro ilustrado é portanto tanto um processo quanto uma forma de texto. Devemos nos referir a esse processo como *picturing* (...) ⁴. (LEWIS, 2001 p.67)

Daí que a palavra *picture*, do termo *picture book* tem que ser entendida não simplesmente como imagem, e sim como uma escrita, construída com imagens. Em um livro ilustrado haveria portanto uma dupla escrita, a da palavra e a da imagem.

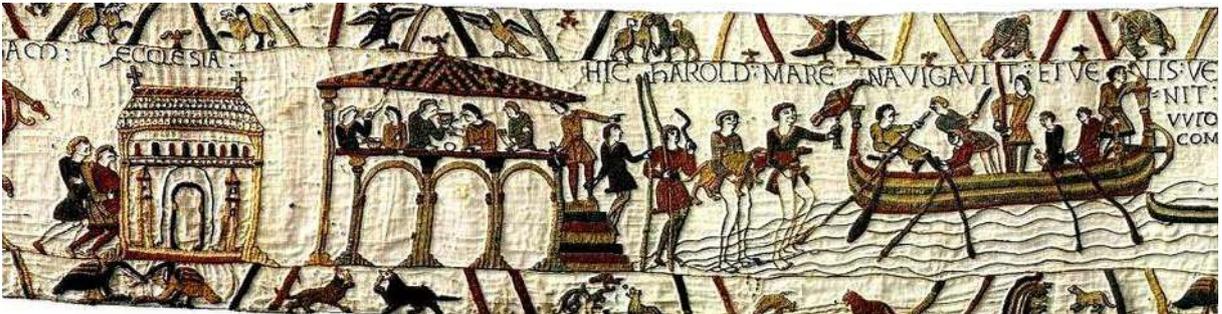
Escrita e *picturing* não podem ser considerados como dois sistemas radicalmente distintos, do ponto de vista material sua freqüente associação só é possível por sua configuração comum. ⁵.(MELOT, 1984 p.9)

Para compreendermos o papel das imagens na escrita dos livros ilustrados talvez teríamos que relembrar os primeiros anseios de escrita na história do homem, onde palavras e imagens dividiram essa função; quando escrever era evocar o ausente ao mesmo tempo em que se constituía como uma nova forma de presença.



⁴ The picturebook is therefore Just as much a process as it is a form of text. We might refer to these process as *picturing*. (LEWIS, 2001 p.67)

⁵ Writing and picturing can not be considered as two radically distinct systems, for materially speaking their frequent union is only made possible by their common configuration. (MELOT, 1984 p.9)



DESENHO DAS CAVERNAS, HIEROGLIFOS E TAPETES BAYERN - três fotos tiradas da internet - Pintura rupestre na caverna de Altamira, na Espanha

1.3 UM TERRITÓRIO DENTRO DE OUTRO

A história da arte é repleta de casos onde um território engendra outro dentro de si mesmo. Acontece que em um certo momento o território antigo não pode mais conter o território novo pois este começa a necessitar de outros ambientes para se expandir. Tem que reinventar-se como outra natureza. A fotografia foi uma das bases do cinema mas entre a imagem fixa e a imagem em sequência abriu-se um abismo. Nessa diferença se fundou o lugar do cinema. A fotografia sai do território da captação e congelamento do instante e entra no território da duração, da articulação do tempo. A imagem seqüencial inscreve-se no tempo que passa a constituir-se como a natureza dessa nova arte.

Da mesma forma o livro ilustrado também nasceu dentro de um território: o da literatura infantil, ou melhor, para ser mais abrangente, do universo da criança. Os livros ilustrados foram, em um primeiro momento, pensados como um objeto, um brinquedo destinado às crianças. Um livro para ser, tal qual o brinquedo, manuseado por elas. Tinham mais um caráter de jogo do que de literatura, embora pudessem conter imagens associadas a palavras. Eram chamados *toy books* (livros-brinquedo) e foram um sucesso na Inglaterra vitoriana.

O final do século XIX na Inglaterra estaria, para a história do livro ilustrado, como Florença nos *quattrocento* e *cinquecento* está para a história da pintura, isto é, uma referência incontornável.

Como se sabe, antes do século XVIII sequer havia esse lugar que hoje chamamos universo infantil. Quero dizer que não se concebia a criança como pertencente a uma outra dimensão da experiência humana diferente da do adulto. Essa concepção só se deu recentemente. Foi a partir desse novo entendimento que pôde surgir no século XIX uma série de objetos, mobiliários, vestimentas e outras coisas consideradas mais apropriadas às crianças e a seu universo. Dentre esses objetos está o *toy book*.

É preciso esclarecer que, assim como literatura e livro não são sinônimos, literatura infantil e livro para crianças também não o são. Antes dos livros destinados ao público infantil, como os *toy books*, já havia a literatura infantil, lida pelos pais para as crianças. Eram livros que pertenciam aos adultos, mas cujo conteúdo se destinava à criança. Havia Perrault e La Fontaine, dentre outros. Já esses novos livros brinquedo podiam conter tudo, inclusive literatura. E, dentro desse campo, alguns construía uma narrativa híbrida fazendo algo até então nunca visto - uma mistura de palavras e imagens

abrindo novas possibilidades de contar histórias. Podemos pensar que essa escrita era muito diferente de seu parente longínquo: os antigos rebus - uma espécie de escrita em enigma.



REBUS, do século XVIII. Imagem tirada da internet

Os rebus apresentavam uma escrita expressa por palavras ou frases construídas com imagens cujos nomes tem o som das palavras que representam. Nesse caso as imagens estão dentro do discurso verbal somente ocupando o lugar da palavra na formulação do som, remetendo o texto à oralidade. Muito diferentes são os desafios que esses novos livros brinquedos surgidos no século XIX propõem. A esses livros deu-se o nome de livro ilustrado.

Foi só ao final do século XIX que o livro ilustrado começou a ganhar forma dentro da literatura infantil. Hoje desprende-se como um território autônomo de criação, embora guarde sempre a herança do lugar onde nasceu. Foi da literatura infantil que o livro ilustrado trouxe para dentro da sua narrativa a oralidade, o jogo, o ritmo e a simplicidade no enunciado das palavras. Foi do universo infantil que trouxe a possibilidade de contar coisas com imagens, afinal, crianças estão sempre muito dispostas a elas. Foi também por conta desse público, que desconhece como deve ser um livro e o que ele deve conter, que os autores dessa literatura ganharam a liberdade para criar obras que hoje fascinam não só as crianças, mas também adultos que vêem nelas um rico território de expressão e de estudos referente a linguagem e comunicação.

Uma das características mais singulares na estrutura narrativa do livro ilustrado é o que alguns autores chamam de *dupla orientação da escrita* ou simplesmente *contraponto*. Nicolajeva e Scott em seu livro *Livro Ilustrado: palavra-imagem* chegam a classificar algumas obras a partir das variedades de contraponto que estabelecem entre a palavra e a imagem, como: contraponto de estilo, contraponto de ponto de vista, contraponto espaço/tempo, com intuito de adentrar o que chamam de verdadeiro texto de um livro ilustrado, que seria a junção das informações contidas nas palavras com as vindas das imagens. (NICOLAJEVA; SCOTT, 2001)

Philip Pulman, no entanto, define contraponto como algo mais abrangente:

o potencial possuído pelo uso de palavras e imagens em combinação para mostrar coisas diferentes acontecendo ao mesmo tempo.⁶ (PULMAN apud LEWIS, 2001 p.34)

Diferentemente de Nicolajeva e Scott, David Lewis acredita que as relações entre palavras, imagens, assim como outros elementos se alternariam de acordo com cada unidade da sequência, isto é, a página dupla, sendo o contraponto uma maneira mais dinâmica e fluida do que estrutural. O motor do livro, e não a sua base. (LEWIS, 2001)

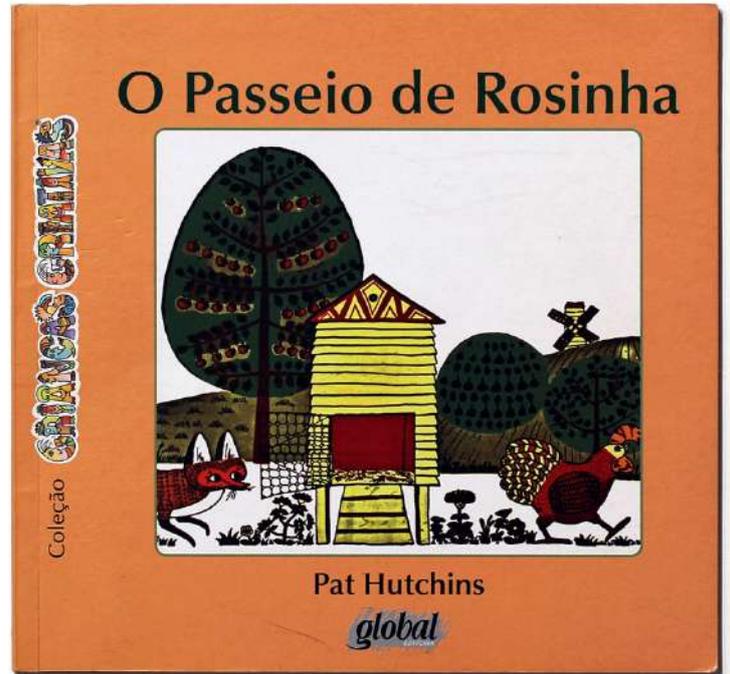
David Lewis se propõe a pensar esse jogo como uma maneira de contar, onde o uso da imagem como elemento narrativo torna possível confrontar as perspectivas ou visões de uma, imagem, com a outra, palavra.

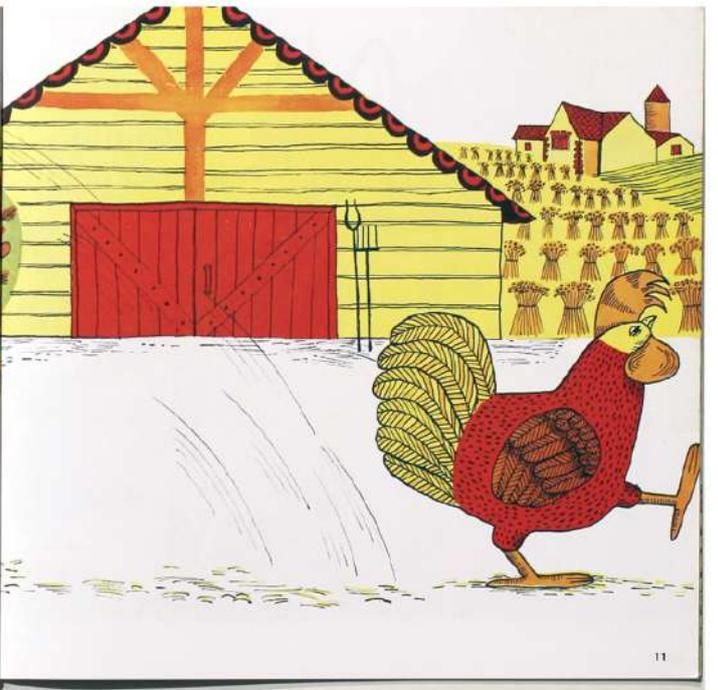
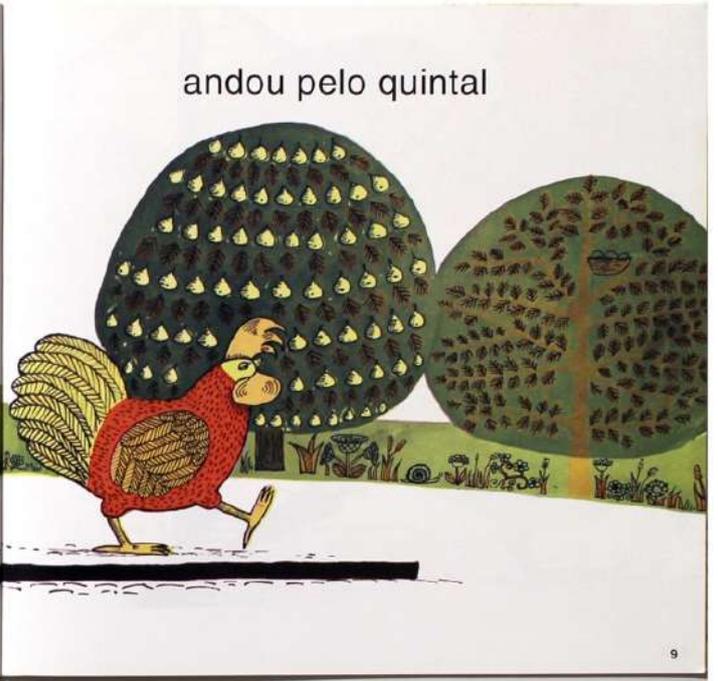
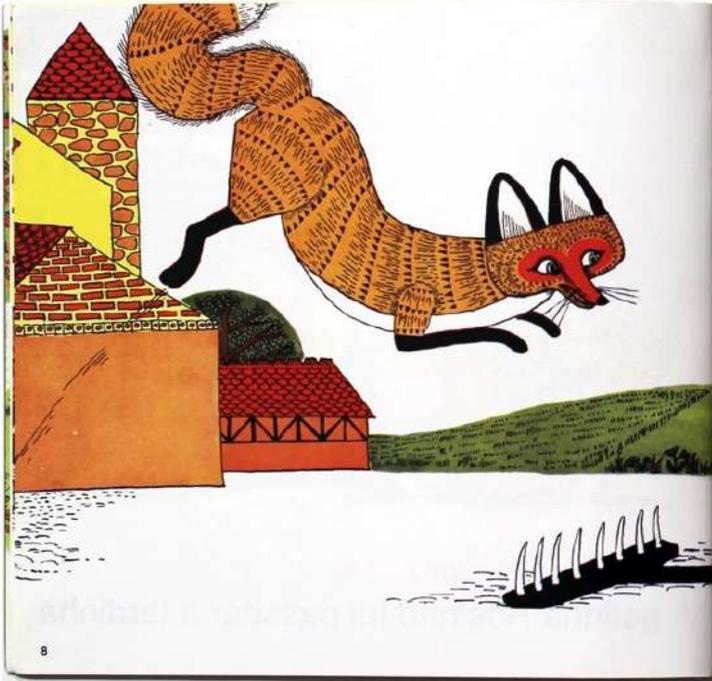
palavras nunca são só palavras, elas serão sempre palavras-influenciadas-por-imagens. Similarmente, as imagens nunca são só imagens, mas imagens-influenciadas-por-palavras.⁷ (LEWIS, 2001 p. 74)

No livro *O Passeio de Rosinha*, de Pat Hutchins, há duas histórias: a de Rosinha, anunciada no título e contada pelas palavras, da galinha que sai para passear, e outra, a da raposa, presente somente nas imagens. Na história narrada pelas palavras somos informados que ao longo desse passeio nada aconteceu à galinha. Na história contada pelas imagens, ao contrário, vemos que não foi bem assim. Apesar de ter saído ilesa, na verdade, ao longo de toda a trajetória de Rosinha havia uma raposa atrapalhada tentando capturá-la sem sucesso. É ao leitor que compete cruzar as duas narrativas e entender que a galinha desavisada do que acontecia estivera o tempo todo próxima de ser capturada. Sofremos no lugar dela e pela sua ignorância frente ao que só a imagem nos revela.

⁶ (...) the potential possessed by words and pictures in combination to “show different things happening at the same time.” (PULLMAN apud LEWIS, 2001 p. 34)

⁷ Words are never Just words, they are always words-as-influenced-by-pictures. Similarly, the pictures are never just pictures, they are pictures-as-influenced-by-words.(LEWIS, 2001 p. 74)





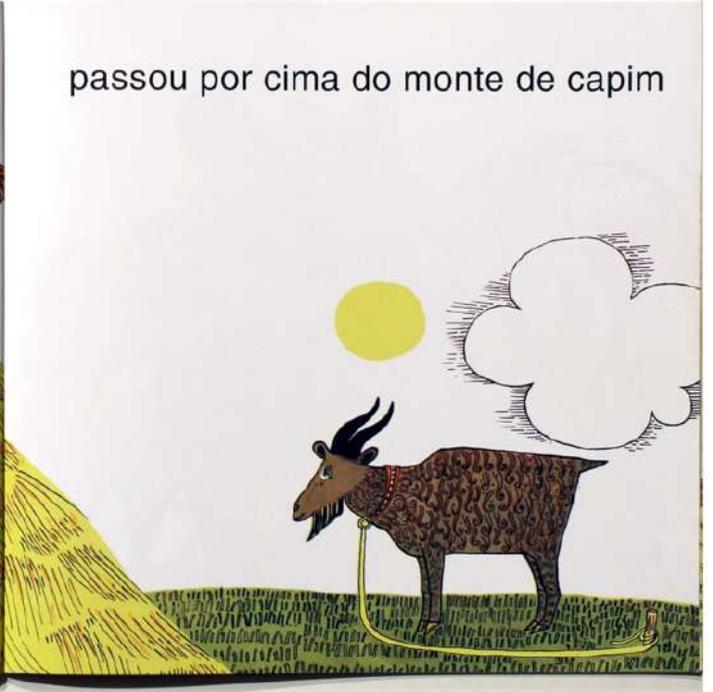


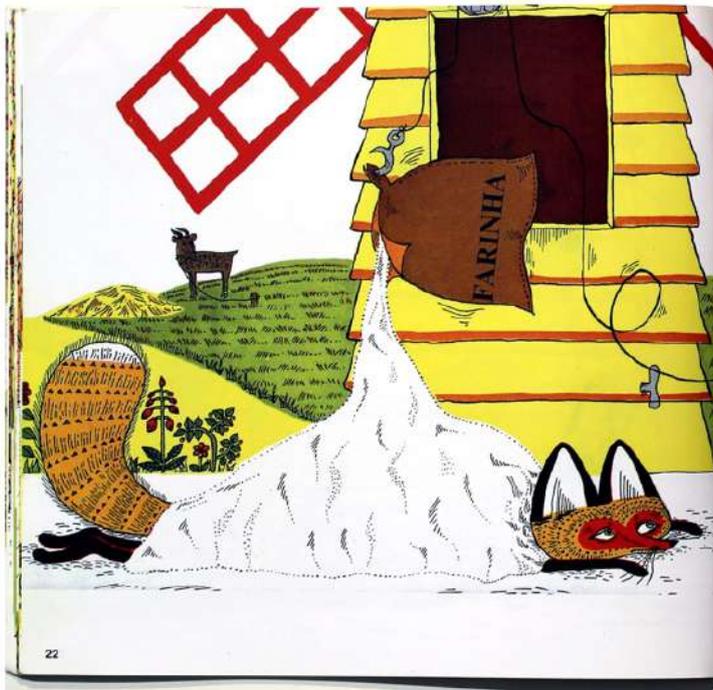
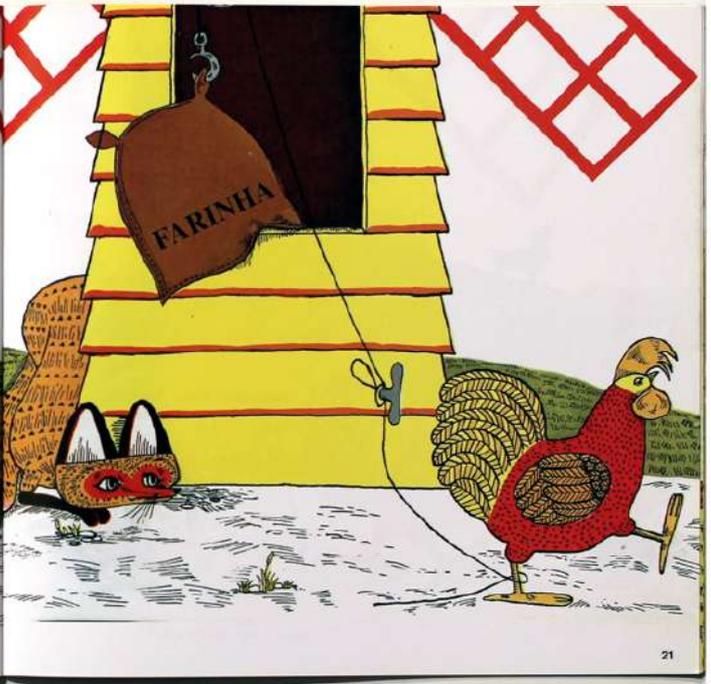
caminhou
em volta
do lago





passou por cima do monte de capim





Essa possibilidade de tencionar a escrita a partir de uma dupla narrativa (uma feita pela imagem, outra pelas palavras), assim como a possibilidade narrativa que se abre a partir de uma sequência de imagens foi o que levou alguns estudiosos a atentar para o nascimento de um novo gênero textual: o livro ilustrado.

II. O MECANISMO DO LIVRO ILUSTRADO

2.1 A IMAGEM GANHA DURAÇÃO

A imagem chegou no livro na bagagem da escrita. (MELOT, 2002 p.80)

Se entendermos o livro como um percurso, um caminho que sai da primeira página em direção a última, a imagem será sempre um obstáculo, algo a impedir a fruição natural proposta pelo objeto. (MELOT, 2002 p.139) Por essa razão, quando a imagem entra no livro, como por exemplo nos códices medievais, é exatamente como obstáculo à linearidade da leitura que ela se inscreve. Ela cria o momento do repouso, do respiro, da pausa narrativa. Nos códices medievais, por exemplo as imagens, chamadas de iluminuras, organizavam espacialmente os textos verbais ao longo da sequência de páginas.



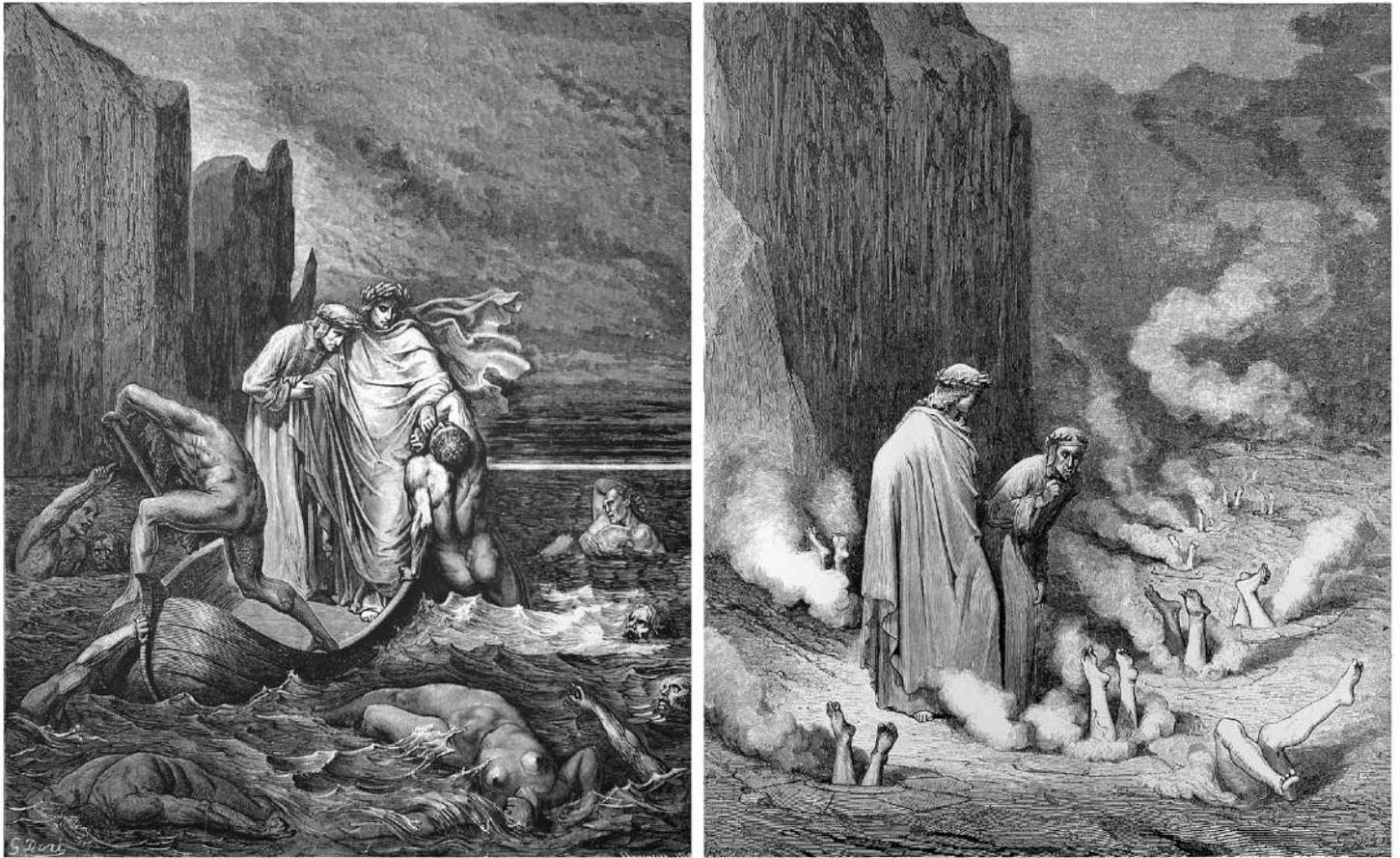
IMAGEM CÓDICE MEDIEVAL – imagem tirada da internet

Melot afirma que a imagem sofre no livro pois se vê submetida a ordem do tempo que não é de sua natureza. (MELOT, 2015, p. 52) A vontade natural da imagem é de fixar-se no instante. No entanto, é justamente essa nova condição a qual a imagem será submetida ao ser levada para dentro do livro que abrirá as portas para o surgimento de uma nova escrita.

O que iremos chamar de arte da ilustração de livros na literatura é quando a imagem, através dessas pausas narrativas, passa a interpretar e a construir sua visão particular da história. Ilustrar assemelha-se então a trazer para um texto uma interpretação original. Os ilustradores tornam-se os grandes intérpretes das palavras. Esse é o caso de Gustav Doré, ilustrador francês do século XIX e interprete de clássicos que vão de Perrault a Divina Comédia.



Chapeuzinho Vermelho por Gustav Doré.



A Divina Comédia por Gustav Doré

Doré emprestava sua leitura para as histórias à partir de pausas que inseria ao longo do texto. Nessas pausas, suas xilogravuras imprimiam uma leitura particular que o artista tinha das obras literárias. Embora não dependessem delas para serem compreendidas pelos leitores, essas histórias acabavam ficando profundamente marcadas pela interpretação que o ilustrador dava a elas.

É curioso notar que não há em seu estilo gráfico nenhuma busca por um público de faixa etária definida. Há nas cenas de *Chapeuzinho Vermelho* o mesmo apelo dramático encontrado nas cenas da *Divina Comédia*. O que muda é o assunto, e não a maneira de contar do desenho.

Diferentemente dessas interpretações literárias, o livro de Comenius, *Orbis Sensualim Pictus*, de 1658, é tido como um dos livros mais antigos pensado para a infância. Era, na verdade, um livro informativo que continha as ilustrações frente ao seu significado em palavras. Foi a primeira espécie de cartilha do mundo cristão ocidental e teve grande importância por introduzir o uso da imagem como instrumento na experiência escolar

para a aprendizagem da leitura. Era um livro em que as imagens serviam claramente para certificar e assegurar o que era dito em palavras. Mas é inegável a importância dessa obra ao apontar um lugar de destaque para a imagem no universo dos livros para criança.



Orbis Sensualim Pictus

Disse Melot a respeito da chegada da imagem nos livros:

O livro constitui uma armadilha para a imagem pois, quer ela queira quer não, ela se encontra integrada em sua temporalidade. (MELOT, 2012 p.141)

Haveria de acontecer essa imposição que o livro, enquanto objeto, exerceria sobre a imagem: integrar-se no tempo, isto é, aprender a jogar o jogo da escrita verbal e fragmentar-se.

O que aconteceu na Inglaterra no final do século XIX na história da literatura infantil com a invenção do livro ilustrado corrobora essa afirmação de Melot. Em meio a extensa produção de objetos e livros para crianças na época, uma revolução nos meios de

impressão como a produzida pelo gravador Edmund Evans tornou possível a publicação de edições coloridas com um grande número de imagens que se estendiam por todas as páginas ao longo do livro e criando com isso a possibilidade de uma sequência narrativa.

Na primeira geração, e tidos como inventores do livro ilustrado, destacam-se três artistas: Walter Crane, Randolph Caldecott e Kate Greenaway. Os três têm em comum a parceria com o gravador Edmund Evans, que atingiu na época um grau de excelência com impressões em cromoxilogravuras de até doze matrizes diferentes.



A Bela e a Fera por Walter Crane.

É curioso pensar como a capacidade técnica da impressão desenvolvida ao final do século XIX possibilitou às publicações não só uma riqueza cromática das imagens, mas também deu a elas, através da sequência, um protagonismo até então inédito. Antes confinadas a intervalos do texto, as imagens passaram então a caminhar de página em página, tal qual as palavras.

A sequência, a partir daí, transformará a natureza da imagem dentro desses livros.

A natureza espacial da imagem, inapropriada para exprimir a noção de temporalidade, sempre foi obstáculo a linearidade da escrita. Mas, com a possibilidade de utilização de muitas imagens ao longo das páginas do livro, ela deixou de ser um repouso na trajetória da leitura para construir também a idéia de duração. Através de sua articulação com outras imagens, a sequência de páginas de um livro deu a elas a

possibilidade de se inscreverem no tempo. Essa idéia, presente em Michel Melot encontra-se também em Pery Nodelmans e em vários acadêmicos que estudaram o livro ilustrado a partir dos anos 1980 tornando-se um dos pilares da conceituação do livro ilustrado: a transformação de espaço (qualidade natural das imagens) em tempo (qualidade natural das palavras) através da sequência.

A sequência de imagens oferece repetições suficientes (...) para transmitir uma sensação de ação contínua (...) insinuando o que não pode na verdade ser representado.⁸ (NODELMAN, 1988 p. 159)

Enquanto uma imagem solitária pode, no máximo, sugerir o movimento, isto é, nos fazer adivinhar o instante seguinte ou ver através de vestígios o que ocorrera no passado, uma imagem depois da outra nos permite construir a duração desse movimento, com início, meio e fim.

A imagem animada (...) já não é da mesma natureza que a imagem fixa. Inscreve-se na duração; tem um começo e um fim. (MELOT, 2015 p.82)

Por imagem animada o autor estaria se referindo a imagens em sequência como no cinema ou nas histórias em quadrinhos. E, podemos também acrescentar aqui, no livro ilustrado, já que foi a sequência de imagens que possibilitou o aparecimento desse novo tipo de escrita.

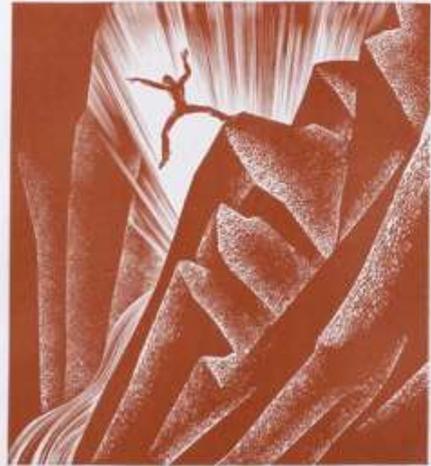
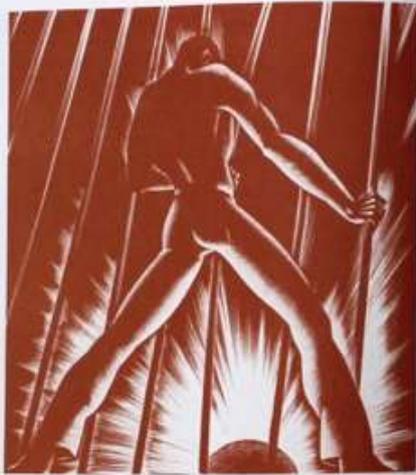
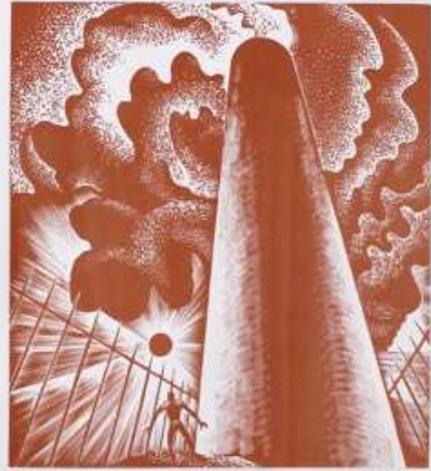
O conjunto de imagens trouxe para o ilustrador a possibilidade de, assim como o escritor, narrar, ordenar o tempo.

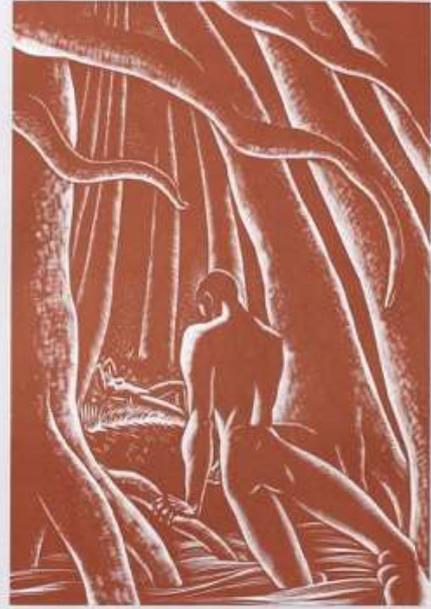
Vejamos essa singular história contada por Lynd Ward, gravador americano do começo do século XX, em seu livro *Wild Pilgrimage*. O autor faz uso de cerca de cem gravuras em madeira para narrar, sem palavras, a aventura de um operário dividido entre a avareza do cotidiano que o acossa (impresso na cor preta) e a fuga do personagem para o mundo idílico da fantasia (entendido assim pelas imagens impressas em sépia). Como outros experimentos da época, não se tratava de uma história infantil, mas de um experimento narrativo só com imagens.

⁸ The sequence of pictures offers enough repetition (...) to convey a sense of continuing action (...) implying what it can not actually depict. (NODELMAN, 1988 p. 159)



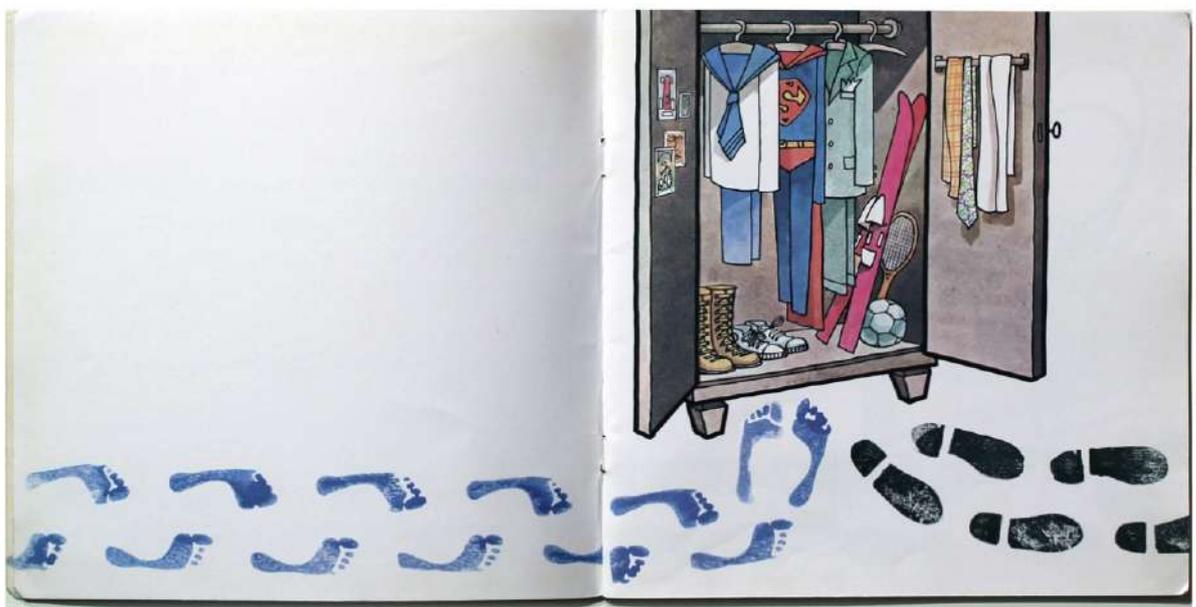


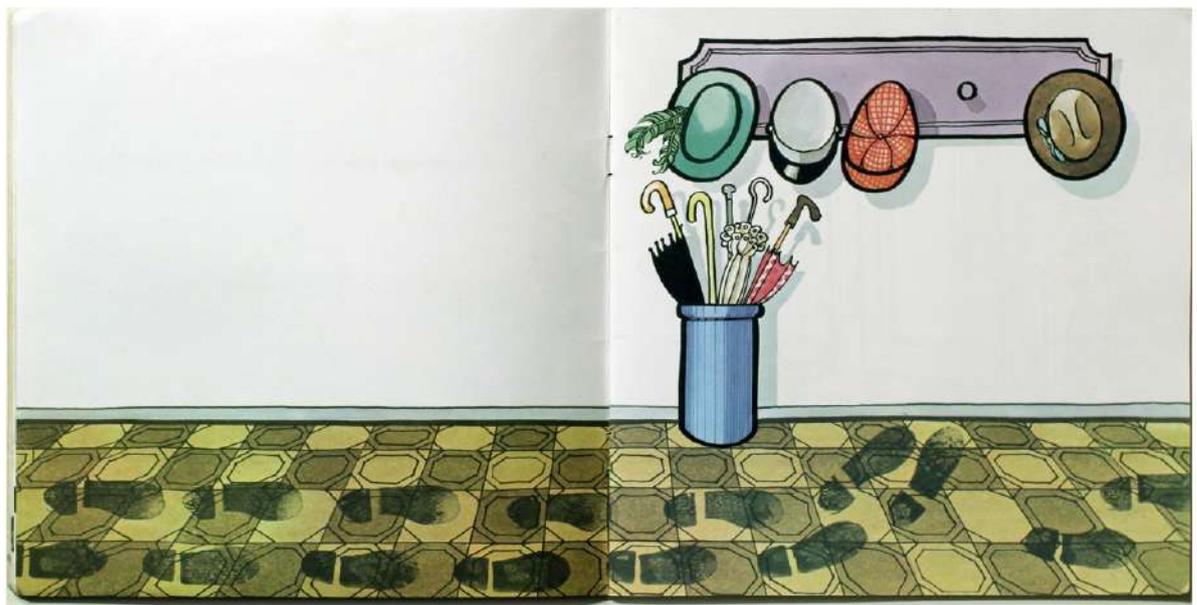
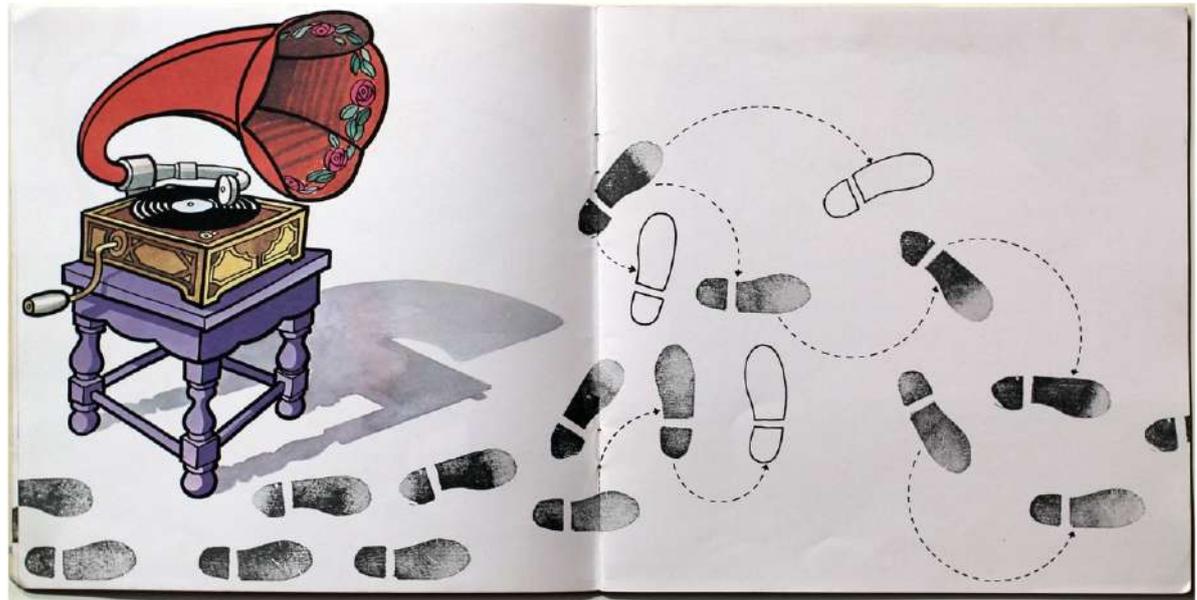
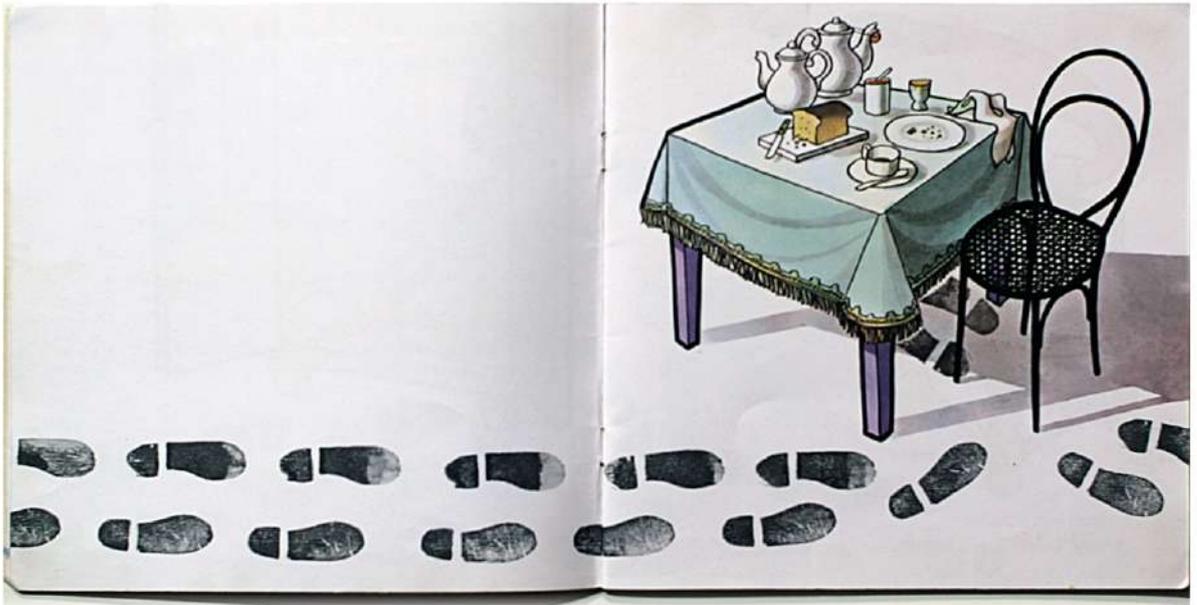


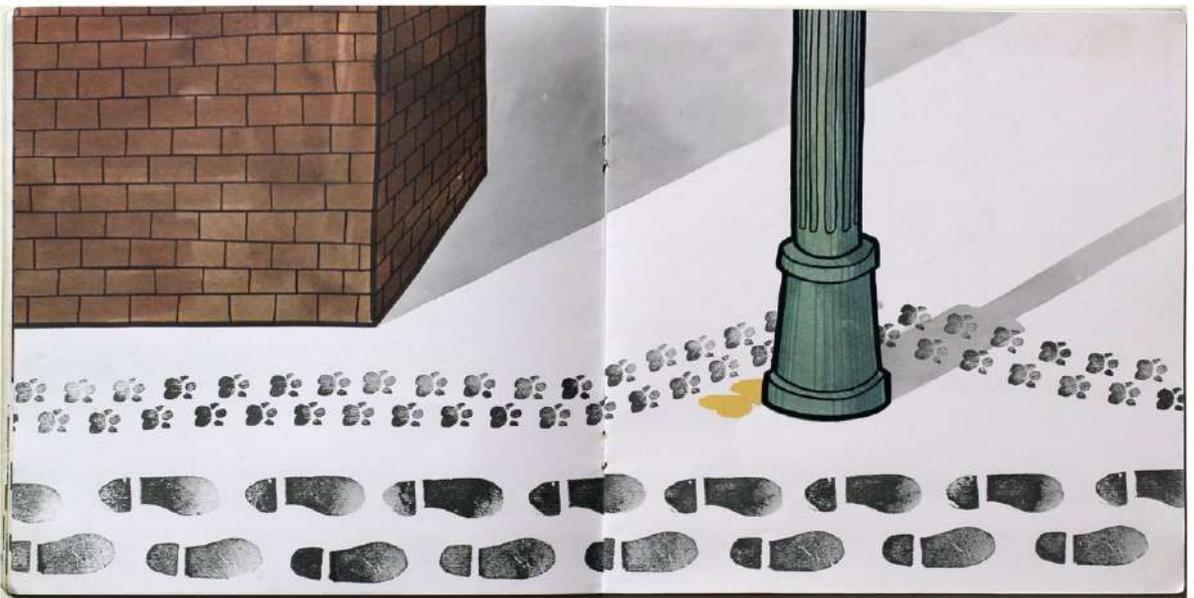
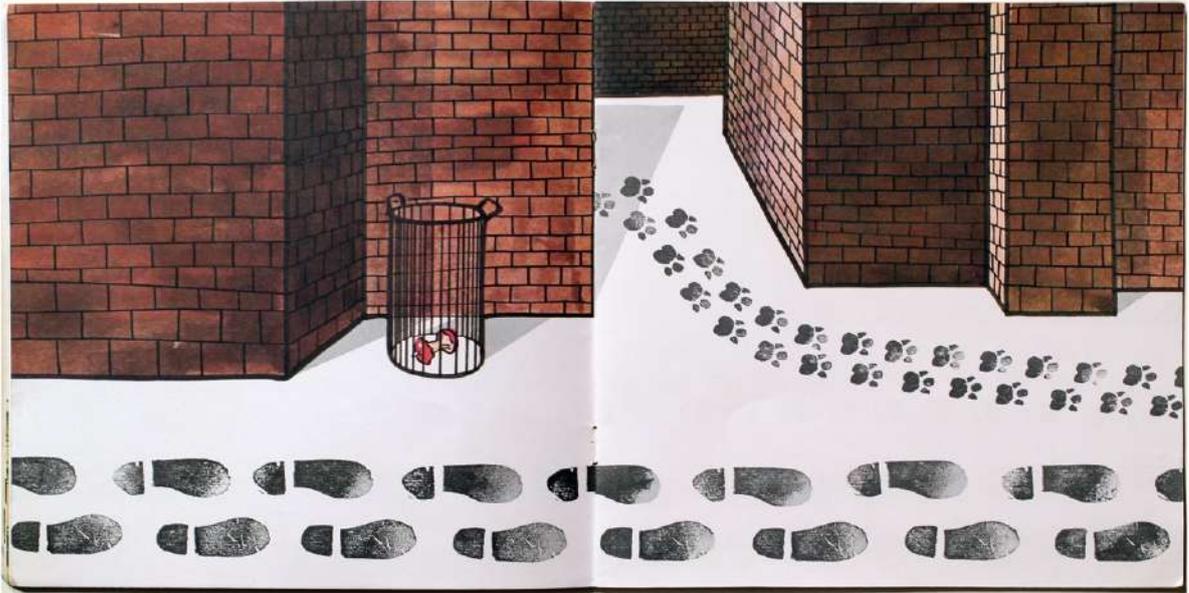


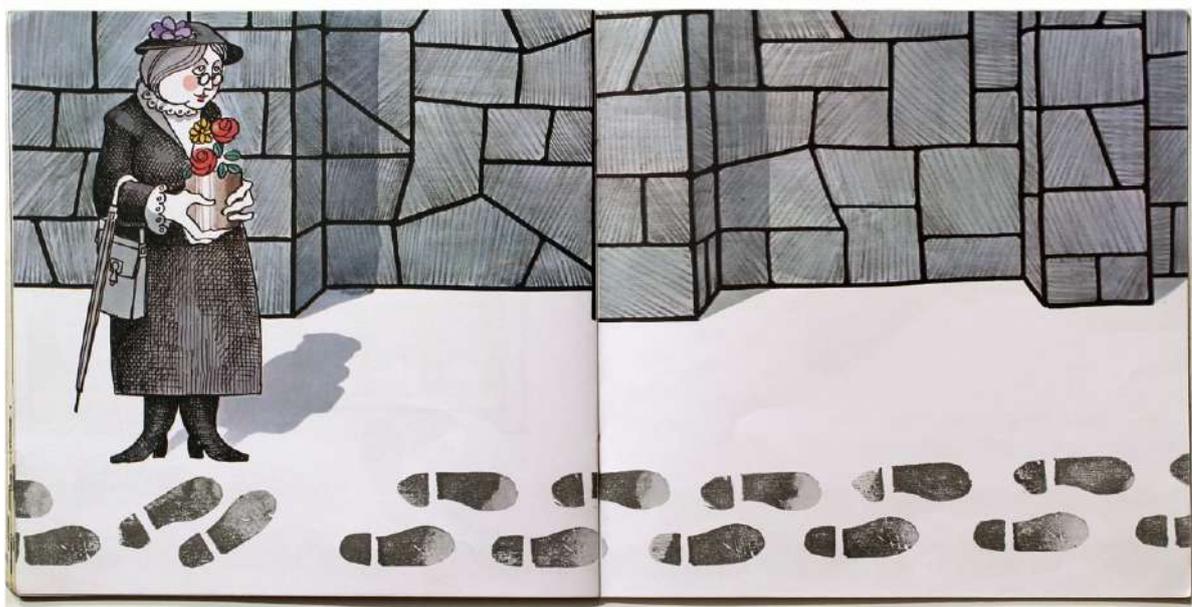
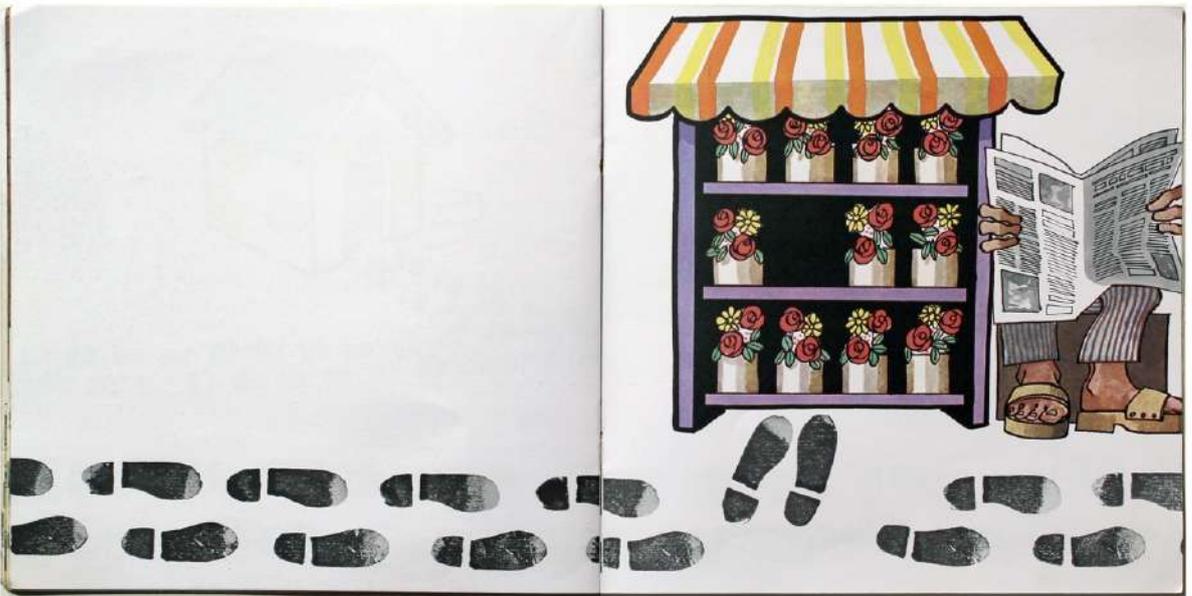
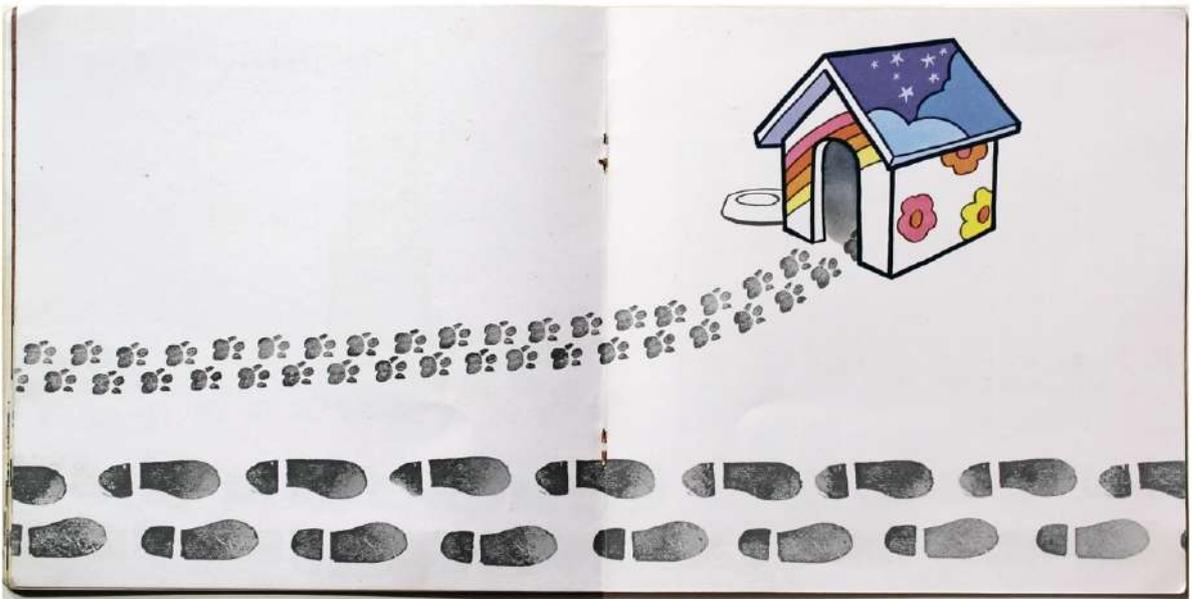


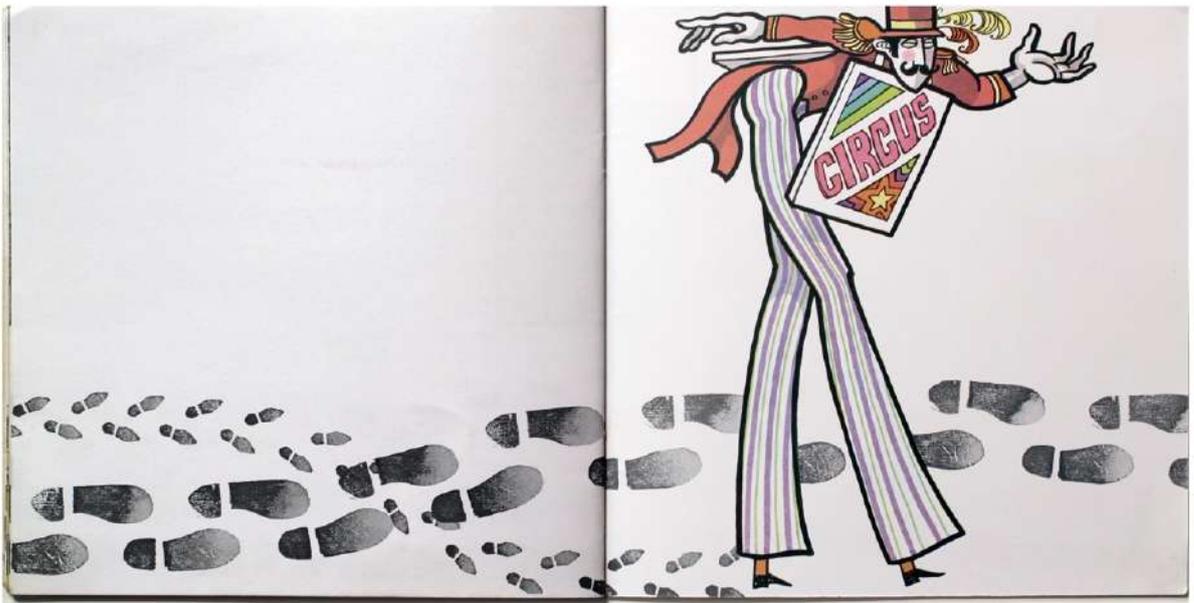
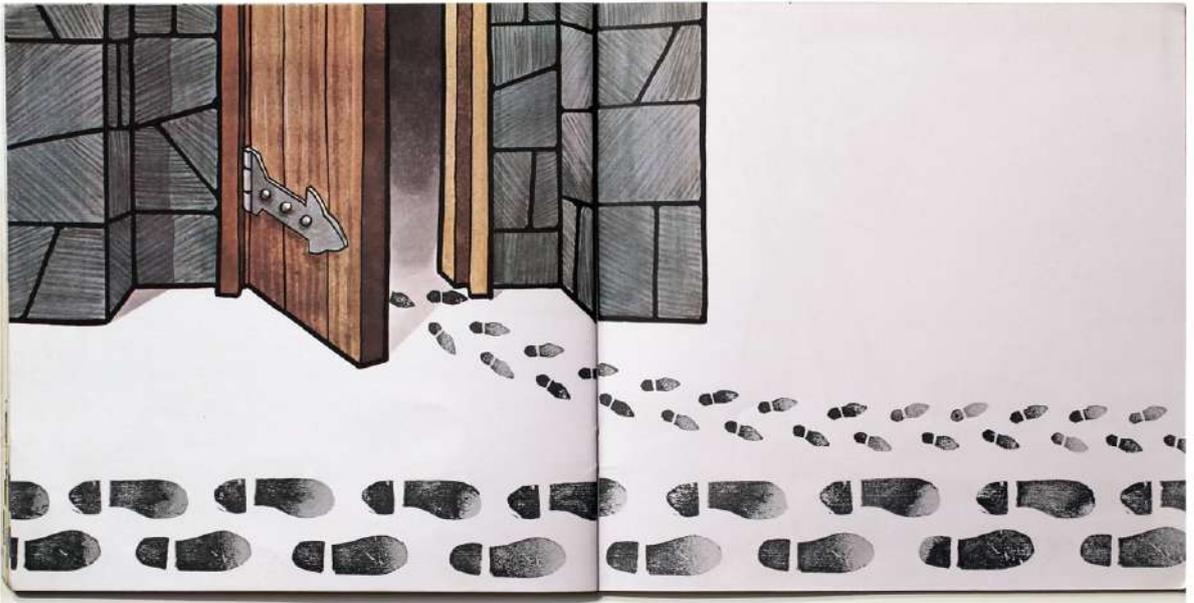
Ida e Volta, de Juarez Machado, é um livro que se utiliza de um artifício curioso para construir uma narrativa circular: pegadas. A cada página dupla o autor desenha os vestígios do que houve no tempo anterior. Podemos dizer que as ilustrações nos trazem as marcas do que foi e, como leitores, as recolhemos em busca do sentido da história. Um livro de imagens conjugadas no passado - será que podemos dizer isso? E ainda mais: que existe o passado da ação e o passado do cenário (ele dançou enquanto a vitrola tocava; a janela estava fechada e ele quebrou a vidraça; a mesa estava posta e ele tomou o café).

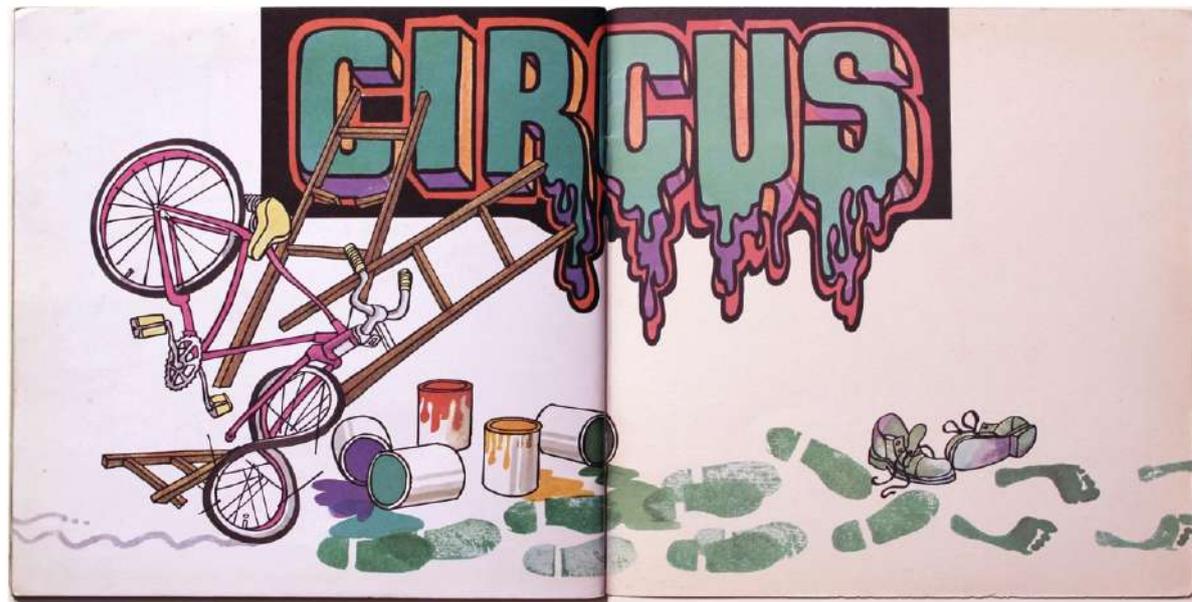
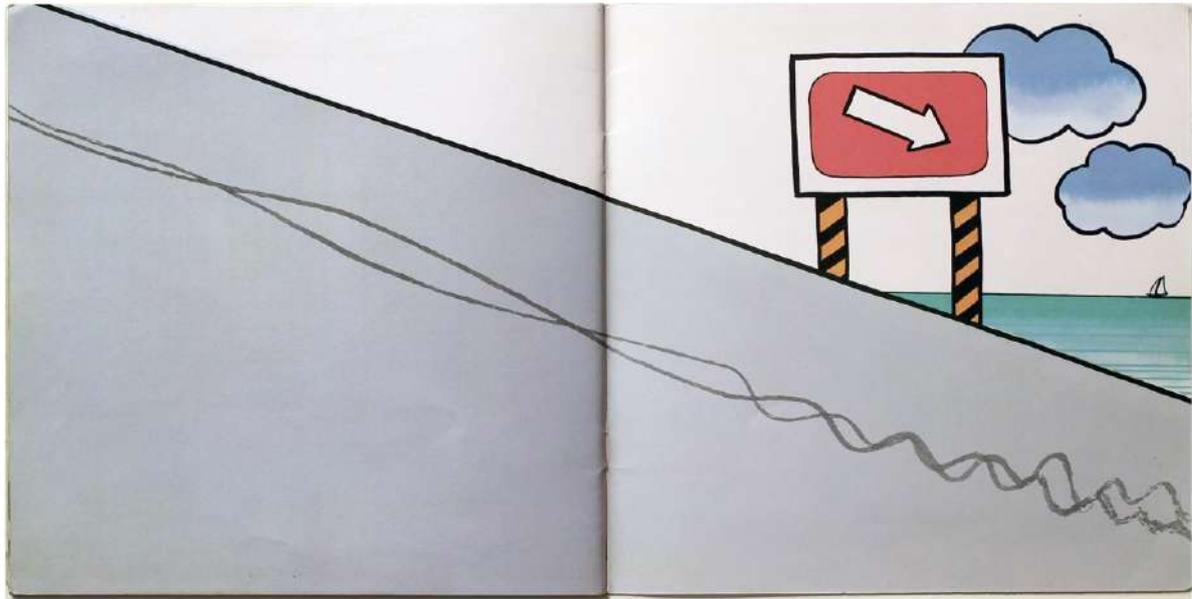










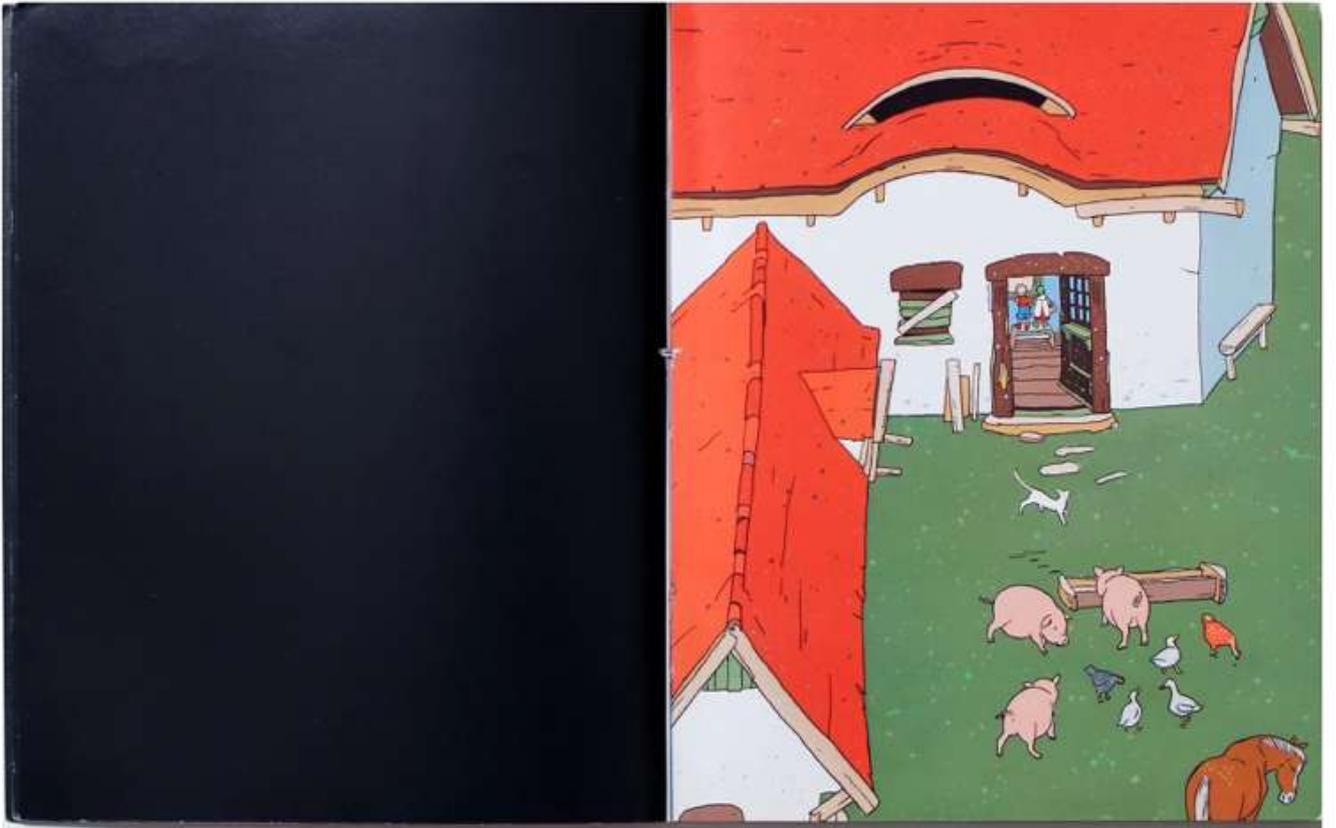


Somos conduzidos na esperança de encontrar a ação antes dela ser executada e, assim, descobriremos quem as executa. Mas o livro nos prega uma peça (chama-se *Ida e Volta*) e, ao chegar ao final, a narrativa retorna ao início, nos jogando novamente no tempo passado onde tudo se reinicia.

Outro caso interessante de livro só com imagem é *Zoom*, de Istvan Baniay. O que o autor nos mostra, como o próprio nome anuncia, é a utilização da sequência de instantes para criar a idéia do movimento de zoom (mais precisamente o zoom-out, o movimento de afastar-se do objeto) de uma câmera. Seu traço é preciso, quase científico, a ponto de não nos deixar dúvida do que nos está sendo apresentado. Será? Apesar de estarmos seguros do que vemos, o enquadramento da cena vai se ampliando, tal qual uma câmera fotográfica que se distancia, nos proporcionando a visão de coisas que antes se encontravam fora do campo de visão. Com isso nosso entendimento é modificado, nos forçando a reinterpretar o que vimos à luz de um novo recorte, a assim sucessivamente. Há um ponto fixo do olhar onde o tempo cronológico está congelado. O ritmo da leitura é desencadeado não por uma sequência temporal, mas espacial. Cada alargamento da visão corresponde a uma nova leitura dos mesmos elementos já presentes na imagem.

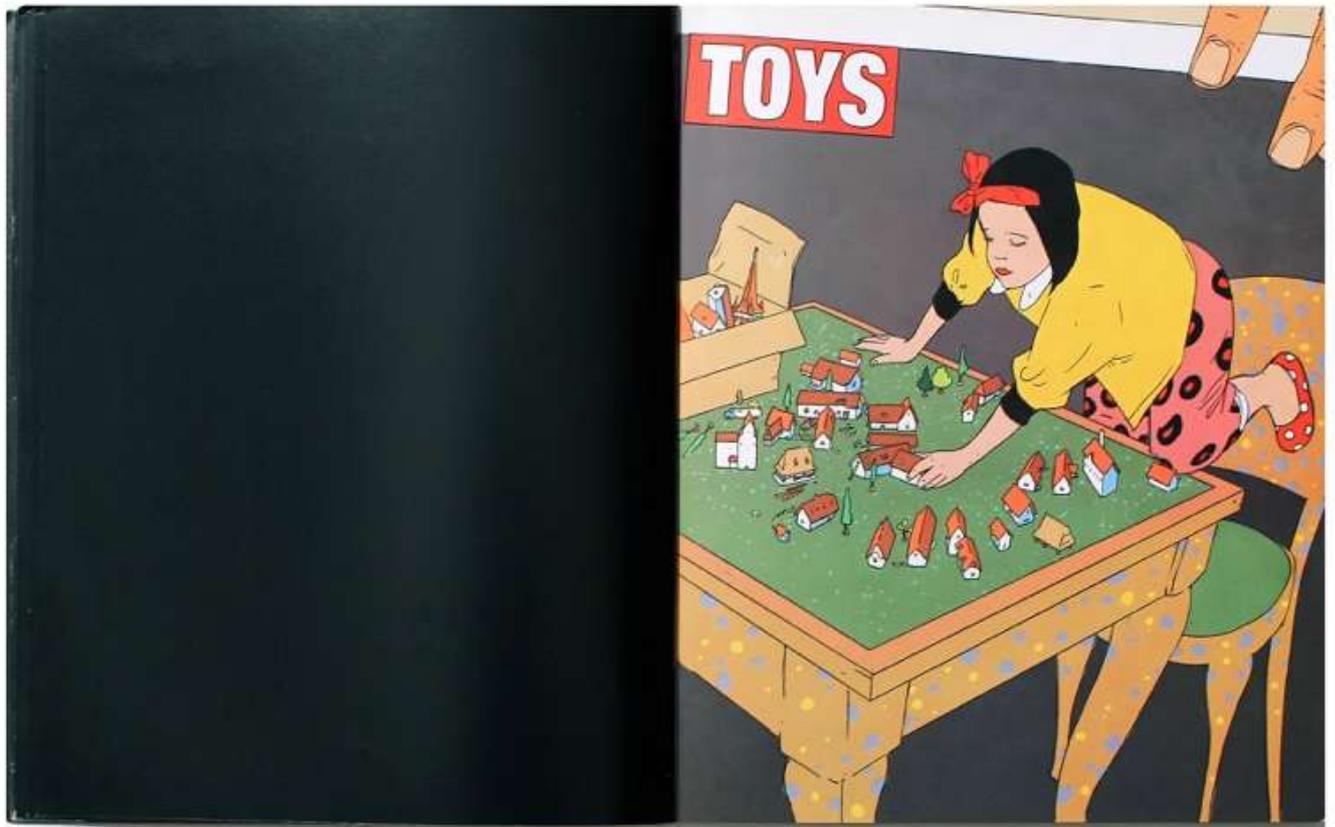








Publicações como essas, nascidas no universo infantil ou em paralelo a ele, reafirmam a qualidade da imagem seqüencial como uma escrita particular e o livro



ilustrado irá se utilizar desse tipo de imagem como um terreno apropriado para infinitas experiências, seja em um projeto “solo”, seja em parceria com as palavras.

2.2 HISTÓRIAS DE OUVIR E HISTÓRIAS DE VER

No começo dos anos 1970, no Brasil, o artista gráfico Juarez Machado, mais conhecido na época por sua atuação como mímico (dizem que estudara com Marcel Marceau) se aventurou a publicar o livro chamado *Ida e Volta*. Coerente com seu ofício de mímico, Juarez fez um livro que continha uma história sem palavras. Coerente com seu ofício de artista gráfico, fez a narrativa construída só com imagens. Não foi o primeiro a fazê-lo. Já no início do século XX haviam livros desse tipo para adultos contendo uma série de gravuras em sequência. Mas cito o caso desse livro como emblemático pois, para conseguir ser publicado no Brasil (havia sido publicado antes em países europeus) teve de ser acolhido pela literatura infantil. Era um livro para todas as idades, mas tornou-se um livro para crianças, abrindo um caminho, dentro da literatura infantil, de exploração de narrativas só de imagem, ao qual deu-se o nome no Brasil de *livro de imagem* ou *livro-imagem*.

O termo *livro de imagem* não é uma outra tradução para *picture book* embora possa parecer. Ele significa uma narrativa construída exclusivamente por imagens, o que foi denominado pelos falantes de língua inglesa de *silent book* (livro silencioso) ou mesmo *wordless picture book* (livro ilustrado sem palavras) o que o tornaria um tipo específico dentro do conjunto de livros ilustrados.

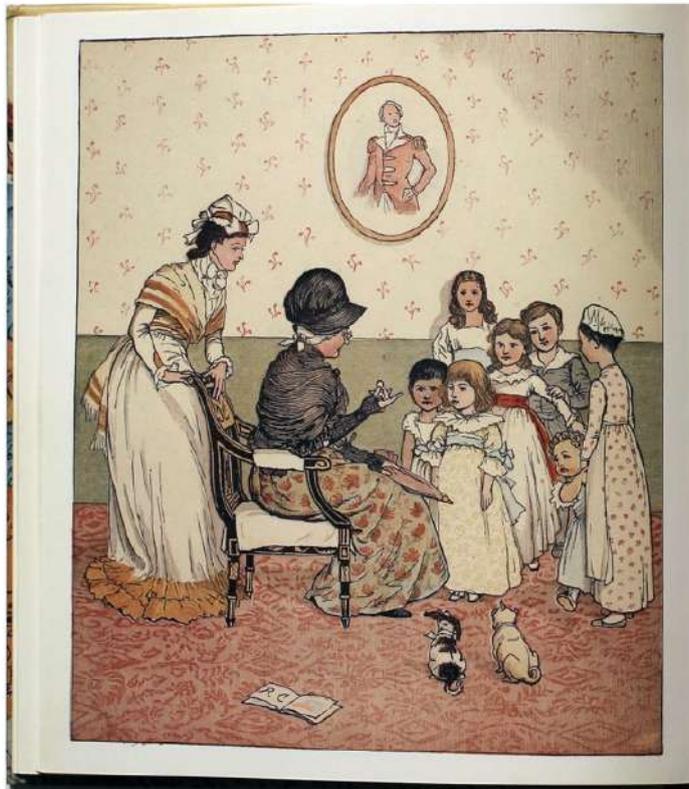
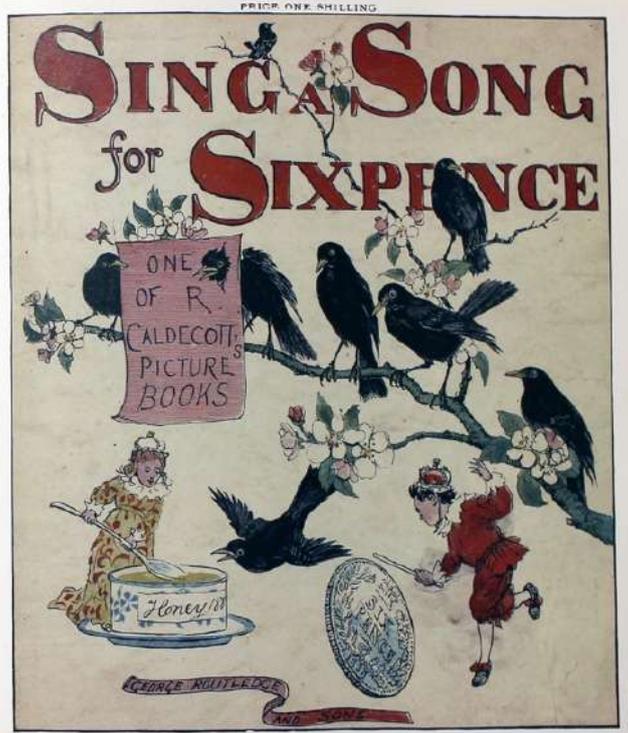
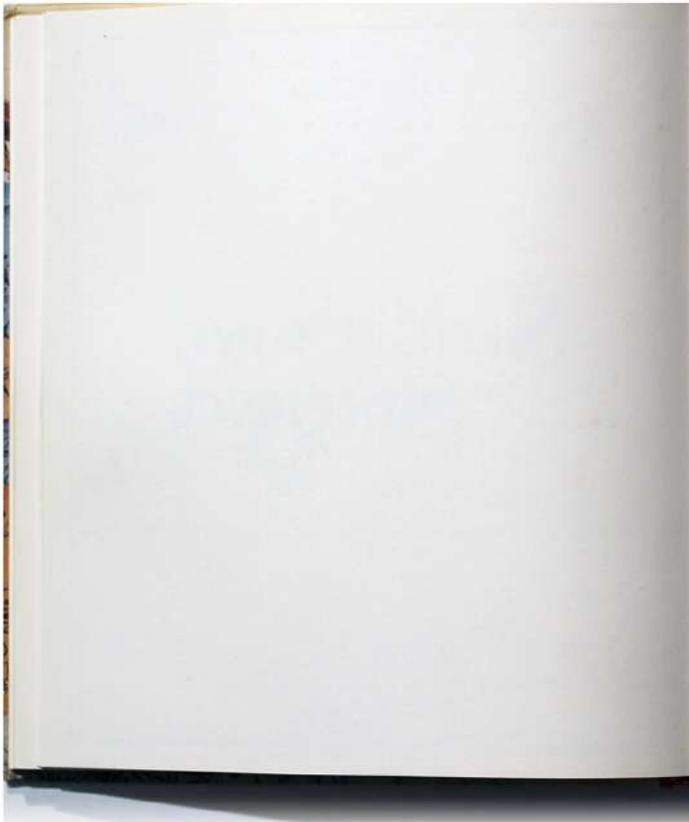
A narrativa de imagens é o embrião do livro ilustrado. Mesmo antes do aparecimento desse tipo de construção sequencial em livros podemos vê-la acontecer por exemplo nas paredes das igrejas, narrando a história dos santos ou a via crucis. Mas o livro deu às imagens o caráter linear da escrita. Impôs a elas um começo, um meio e um fim. A página deu a acomodação necessária às imagens, uma topografia. A dobra deu à elas contigüidade e ritmo.

Segundo o autor de livros ilustrados Maurice Sendak, foi o trabalho de Randolph Caldecott, no final do século XIX, que marcou o início da história do livro ilustrado como entendemos hoje. Sobre ele diz Sendak:

Ele criou uma engenhosa justaposição de imagens e palavras, um contraponto que nunca havia acontecido antes. Palavras são deixadas de fora - mas a imagem fala. Imagens são deixadas de fora - mas a palavra fala. Resumindo, é a invenção do livro ilustrado.⁹ (SENDAK, 1988 p. 21)

⁹ He devised an ingenious juxtaposition of picture and word, a counterpoint that never happened before. Words are left out - but the picture says it. Pictures are left out - but the Word says it. In short, it is the invention of picture book. (SENDAK, 19)88 p. 21

Em *Sing a Song for Sixpence*, de 1880, criado a partir de uma canção popular com esse nome, Caldecott intercala trechos do texto com uma narrativa seqüencial por imagens, estabelecendo uma verdadeira dança entre eles. Logo no início a imagem se antecipa ao poema mostrando a personagem de uma menina recebendo de uma senhora uma moeda onde intui-se ser uma moeda de six pence. Caldecott estabelece um jogo onde ora a imagem assume e narrativa, ora é a imagem que a conduz. *É a invenção do livro ilustrado* - escreveu Maurice Sendack a respeito das obras de Caldecott. (SENDACK, 1988 p.21)

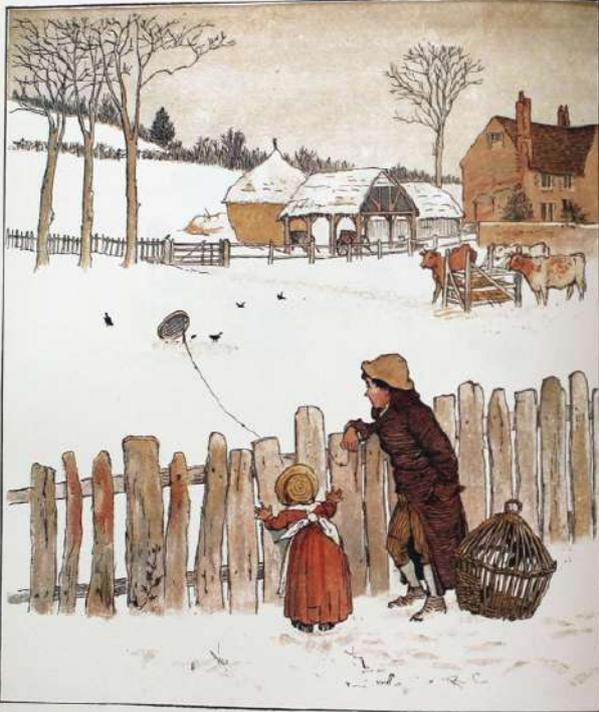




A Pocketful



of Rye;



Four-and-Twenty Blackbirds



Baked



in a Pie.



When the Pie was opened,
The Birds began to sing;

Was not that



a dainty Dish



To set before the King?

Gosto de comparar o surgimento do livro ilustrado à invenção do cinema. E há boas razões para essa comparação uma vez que ambos são experimentos com narrativas híbridas que se iniciaram no mesmo momento histórico: o final do século XIX. Muitos estudos sobre a linguagem seqüencial e híbrida de texto e imagem nos livros ilustrados bebem nas mesmas fontes teóricas das cinematográficas. Assim como o cinema em relação ao rádio, o livro ilustrado introduz outros atores no cenário narrativo do livro e da literatura. A propósito, se pensarmos nas antigas novelas transmitidas pelo rádio, assim como nos livros de palavras, temos apenas uma fonte de informação: o som, no primeiro caso, e a palavra escrita no segundo. Lembrando que os livros de literatura infantil eram lidos pelos pais para as crianças, essas histórias guardavam uma comunhão com a oralidade. As imagens impressas, quando ocorriam, aconteciam nos instantes de pausa e corroboravam - caso fossemos bons leitores, ou ouvintes - com as produzidas em nossas cabeças. Os elementos que tínhamos para construir a história, inclusive as imagens, estavam lá, nas palavras, ouvidas ou lidas. Podíamos imaginar tudo, e fazia parte do jogo da leitura (ou da escuta) compor com os elementos que pudéssemos captar atentamente. No caso do rádio, fechar os olhos era um bom modo de se concentrar na história e chegar a ver o que somente se insinuava com o som. Quanto aos livros ilustrados, tal qual no cinema, as coisas não se dão assim. É preciso ver e estar de olhos bem abertos, pois a palavra só tem seu sentido pleno frente a imagem a qual se associa. O mesmo ocorre com as imagens que, por sua vez, são partes de um todo e necessitam ser associadas umas às outras para a plena compreensão da história.

(...) as palavras nelas mesmas serão sempre parciais, incompletas, não terminadas, a espera do corpo das imagens. Similarmente as imagens estarão perpetuamente grávidas de um sentido narrativo em potencial, indeterminado, incompleto, esperando pelo fechamento promovido pelas palavras.¹⁰ (LEWIS, 2001 p.74)

Nessa escrita híbrida deve haver um equilíbrio entre o que se quer mostrar com a imagem e o que se quer esconder com ela, o que se quer contar com as palavras e o que se quer calar. E assim se joga a escrita de um livro ilustrado.

¹⁰ Words on their own are always partial, incomplete, unfinished, awaiting the flesh of the pictures. Similarly the pictures are perpetually pregnant with potential narrative meaning, indeterminate, unfinished, awaiting the closure provided by the words. (LEWIS, 2001 p.74)

No livro *Oscar Levou a Culpa*, de Tony Ross, somos apresentados na primeira página à Oscar, o personagem da história. “Este é o Oscar”, diz o texto, ao mesmo tempo em que a imagem mostra a figura de um menino que supomos ser Oscar. Viramos a página e dá-se o inusitado: “E este é Billy, o amigo do Oscar.” Junto com essas palavras a imagem mostra apenas o mesmo fundo de parede da cena anterior, mas não há qualquer figura de menino que corresponda a Billy. Há como um palco vazio. Com essa sensação de desconforto pela não correspondência entre o que se lê nas palavras e o que se vê nas imagens percorremos o livro onde nos é contado que Billy aprontava as piores travessuras, como colocar sapos no chinelo da avó e até mesmo inundar a casa por ter deixado as torneiras abertas. Porém é sempre Oscar que está sendo culpado pelas travessuras, embora Billy as tenha cometido. Acontece porém que nas imagens não há figura alguma de Billy. As cenas mostram somente Oscar como que pegado no meio de uma travessura. Temos então que recorrer ao cruzamento das duas informações conflitantes para chegar a possível conclusão de que se trata da história de um amigo invisível, o que nunca é informado, seja pelas palavras isoladas ou pelas imagens isoladas. Ao negar com as imagens o que está sendo contado pelas palavras, isto é, a existência de Billy, abre-se uma brecha para um outro entendimento: Billy existe, ao mesmo tempo em que não existe. Seria ele um amigo invisível?



Para Katy
e sua amiga invisível Mandy,
que fizeram as guardas deste livro
a partir de um papel em branco.

*Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título
OSCAR GOT THE BLAME por Andersen Press Ltd., Londres.
Copyright © 1987 by Tony Ross.
Copyright © Livraria Martins Fontes Editores Ltda.,
São Paulo, 1998, para a presente edição.*

1ª edição
maio de 1998

Tradução
MARINA APPEZZELLER

Revisão da tradução e texto final
Monica Sieber
Revisão gráfica
Lucia Aparecida dos Santos
Produção gráfica
Geraldo Alves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Camara Brasileira de Livros, SP, Brasil)

Ross, Tony
O Oscar levou a culpa / Tony Ross ; tradução Marina
Appenzeller. — São Paulo : Martins Fontes, 1998. —
(Coleção Andersen)

Título original: Oscar got the blame.
ISBN 85-336-0866-7

I. Literatura infanto-juvenil. I. Título. II. Sítio.

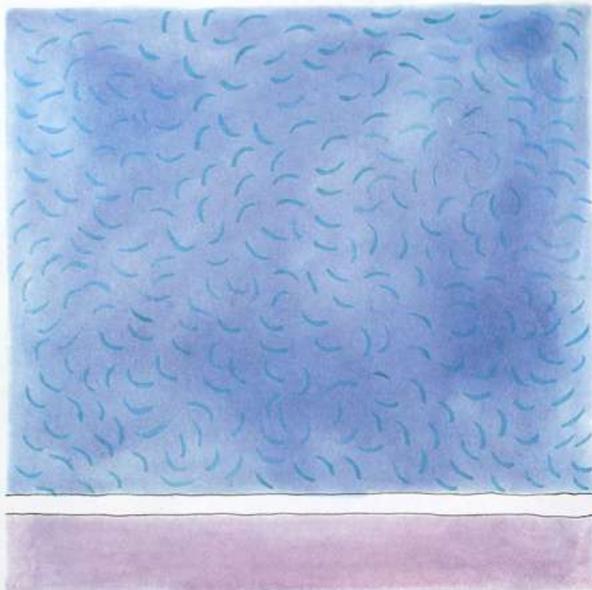
98-1702 CDD-028.3

Índice para catálogo sistemático:
I. Literatura infantil. 028.5
II. Literatura infanto-juvenil. 028.5

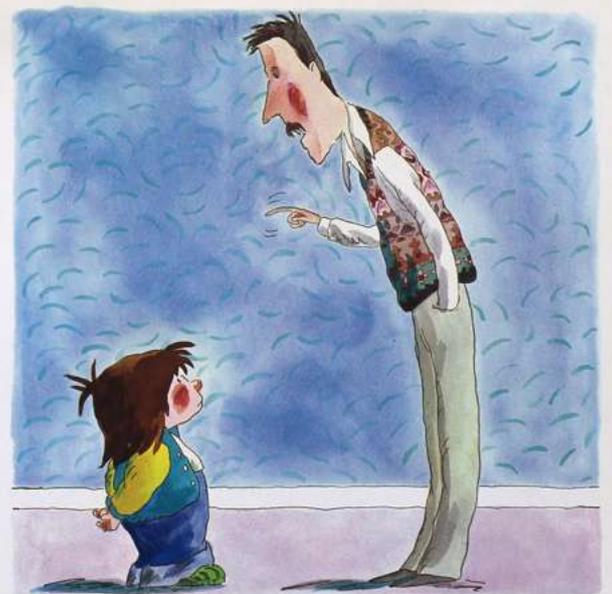
Todos os direitos para o Brasil reservados à
Livraria Martins Fontes Editores Ltda.
Rua Conde de Ruy, 303-340
01225-000 São Paulo, SP, Brasil
Tel. (011) 239-8077 Fax (011) 3103-6867
e-mail: mfo@martinsfontes.com
http://www.martinsfontes.com



Este é o Oscar...



... e este é o Billy, amigo do Oscar.
O pai e a mãe do Oscar achavam que ele tinha inventado
o Billy.



Toda vez que o Oscar falava do Billy, sua mãe e seu pai
diziam: — Não seja bobo.



Mas o Oscar e o Billy eram os melhores amigos do mundo...



... dia e noite.



Às vezes o Oscar deixava um pouco de seu jantar para o Billy...



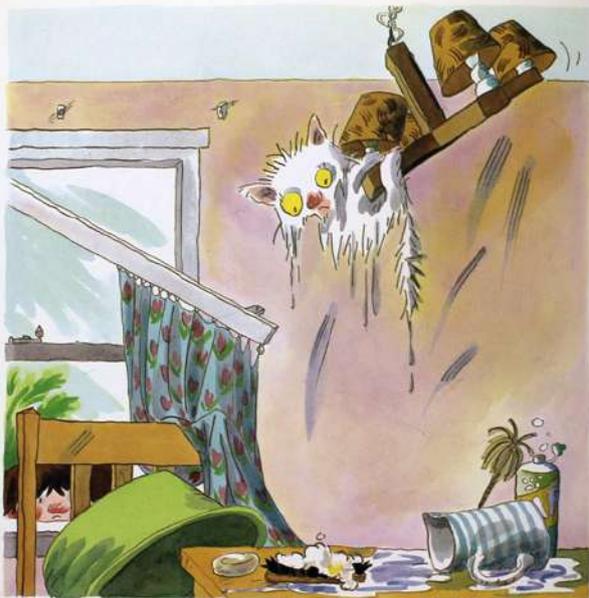
... mas depois ele mesmo era obrigado a comer tudo.



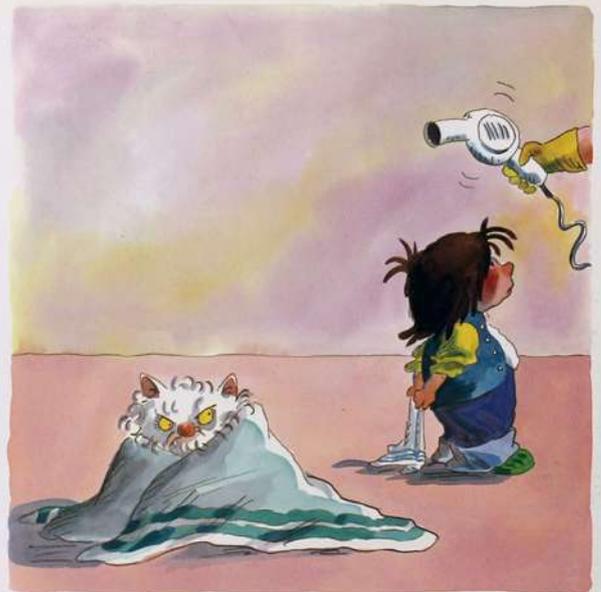
Quando o Billy pôs sapos nos chinelos da vovó...



... o Oscar levou a culpa.



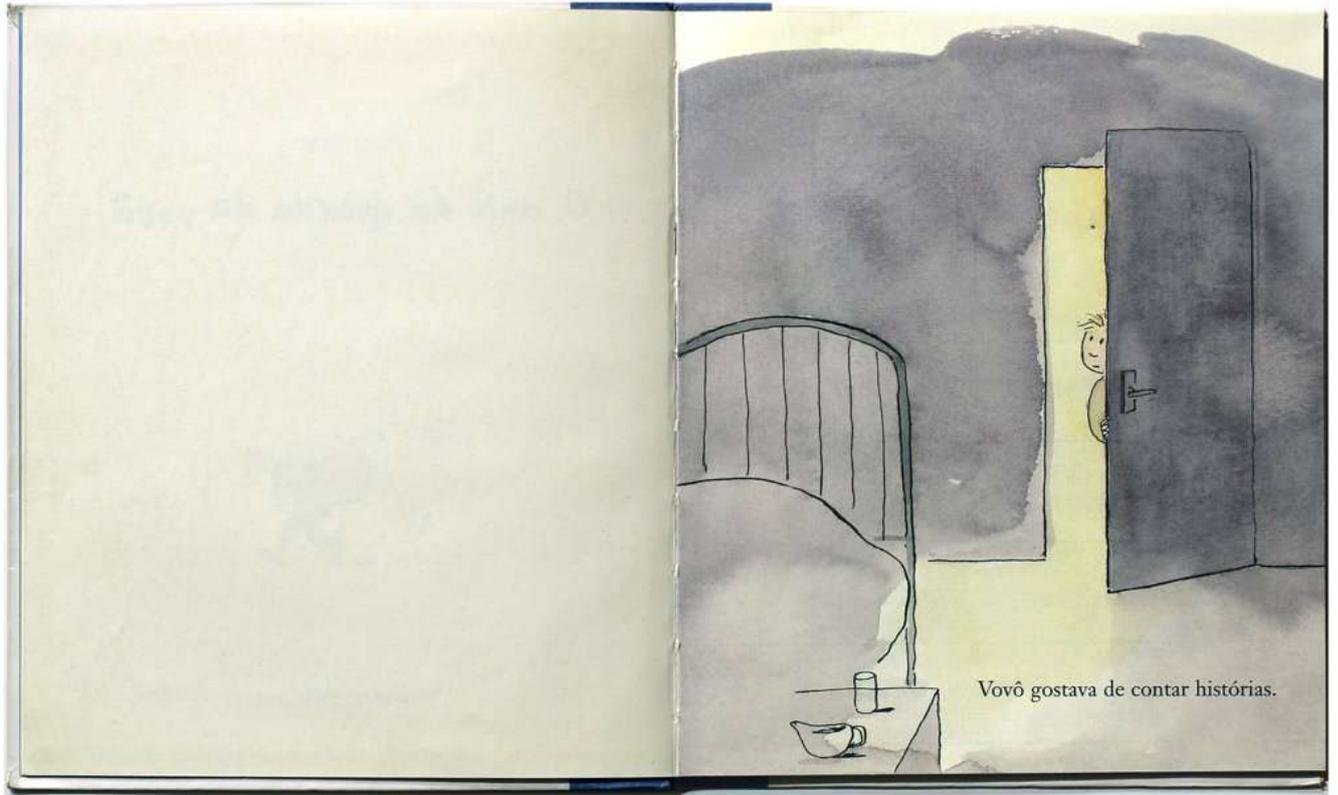
Quando o Billy deu banho no gato...



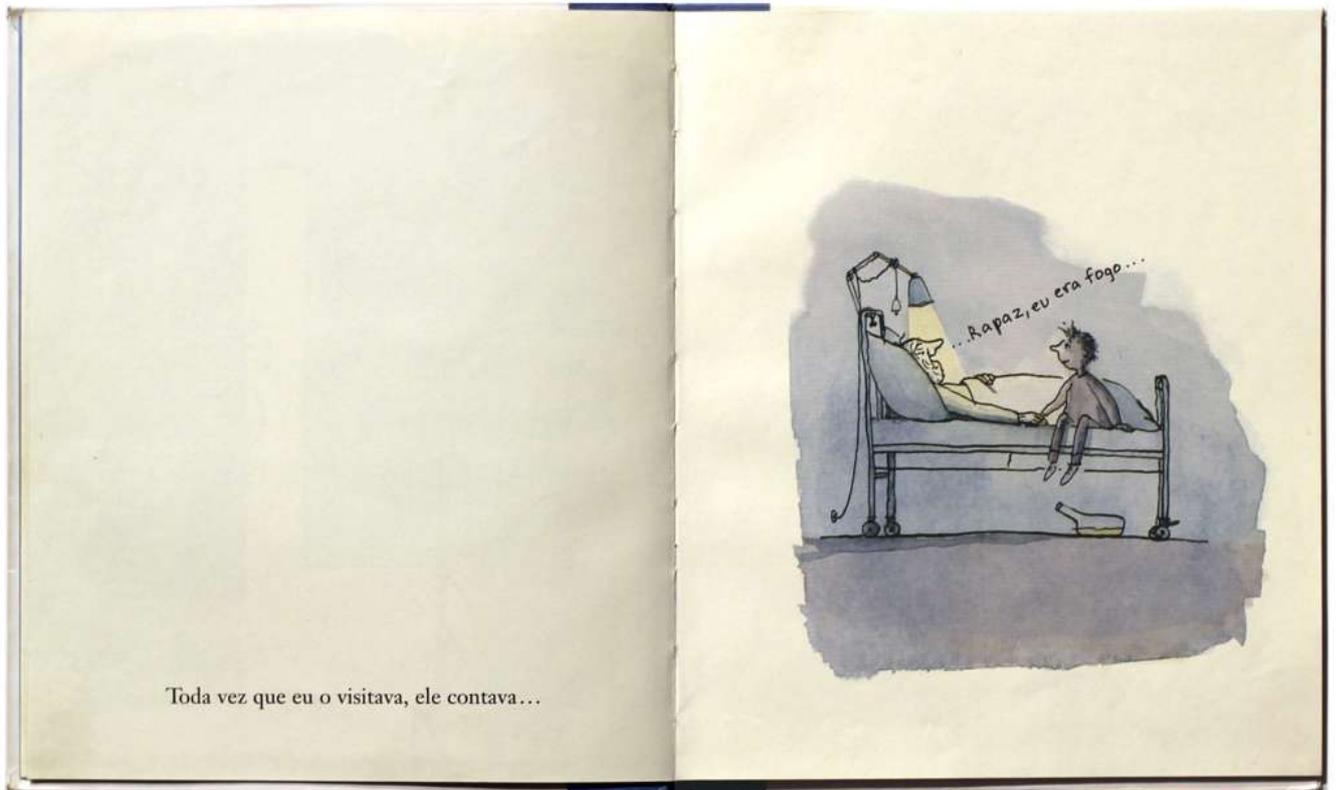
... o Oscar levou a culpa.

Outro grande exemplo de escrita construída a partir de duas realidades diferentes sendo exibidas simultaneamente está no livro *O Anjo da Guarda do Vovô*, de Jutta Bauer. Para início de conversa, sequer o anjo da guarda do título é citado na história contada pelas palavras. O livro trata da narrativa de um avô a partir de uma cama de hospital (intui-se pelas imagens, pois em nenhum momento isso é dito pelas palavras), que conta ao seu neto a sensação de sorte que sente ter tido por toda a sua vida até aquele momento, apesar de ter passado por tantas situações difíceis. É nas imagens, porém, que nós leitores vemos que o que ele chama de sorte nada mais são do que as ações de um anjo da guarda, que o acompanha desde menino, e que sempre interferiu a seu favor. Pelas imagens que acompanham o texto conhecemos a história à partir de um outro ponto de vista: vemos o anjo em ação impedindo que um ônibus atropelasse o avô quando garoto, que se machucasse ao cair da árvore ou se afogasse no lago profundo.

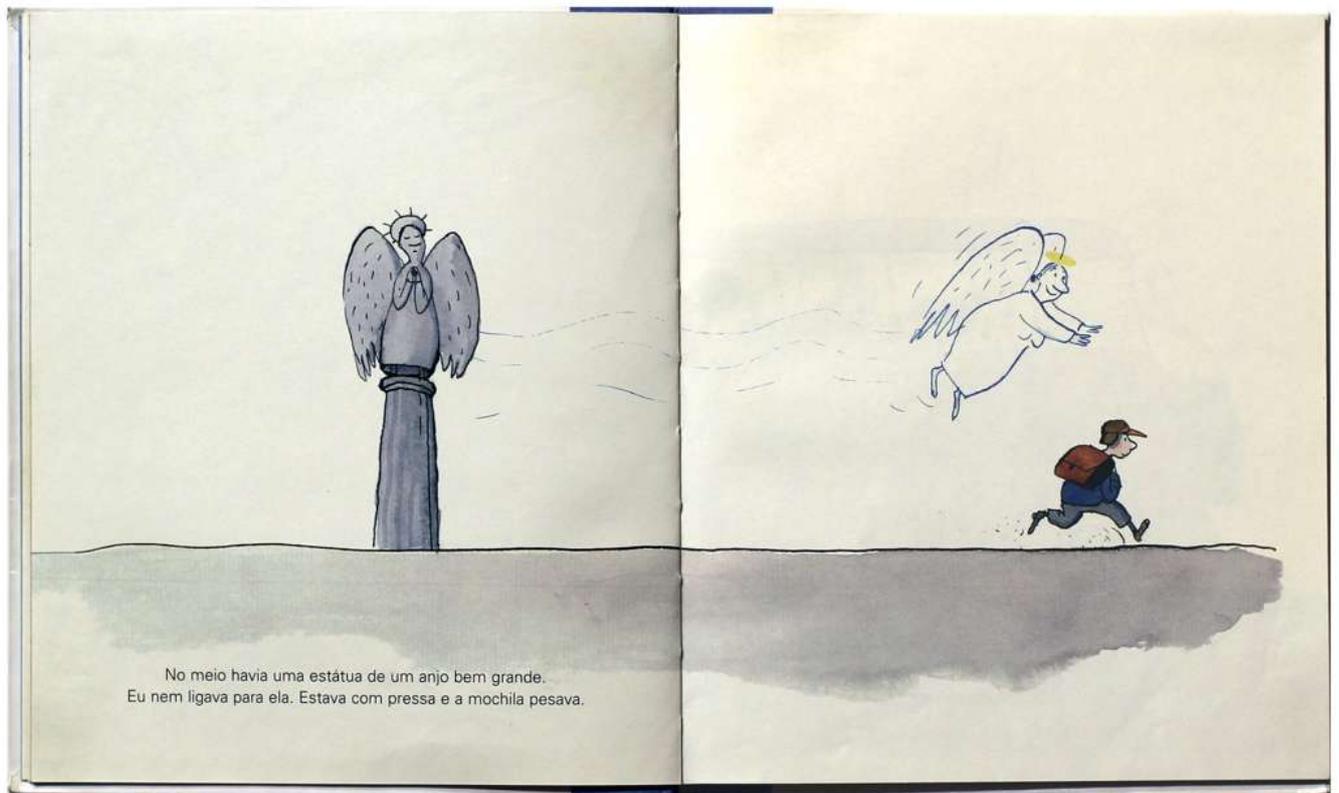




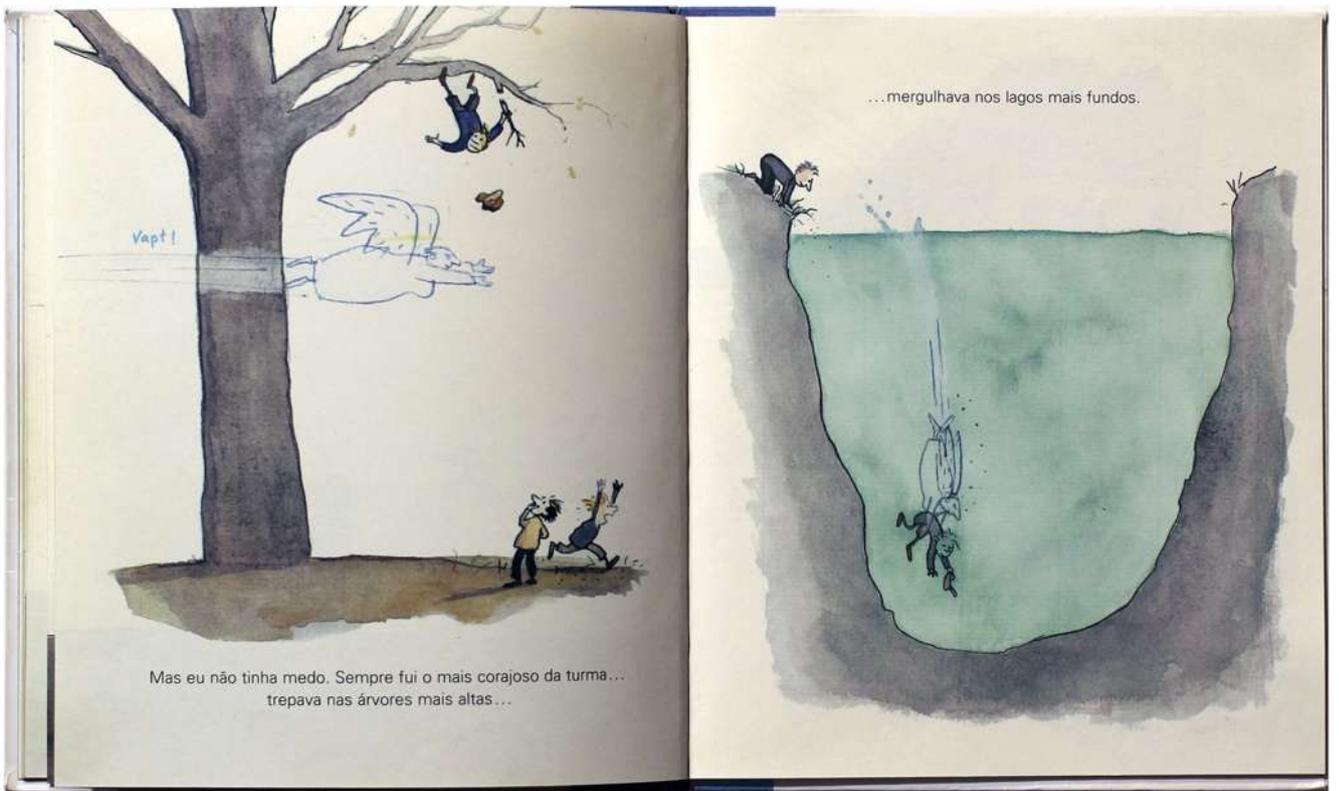
Vovô gostava de contar histórias.



Toda vez que eu o visitava, ele contava...

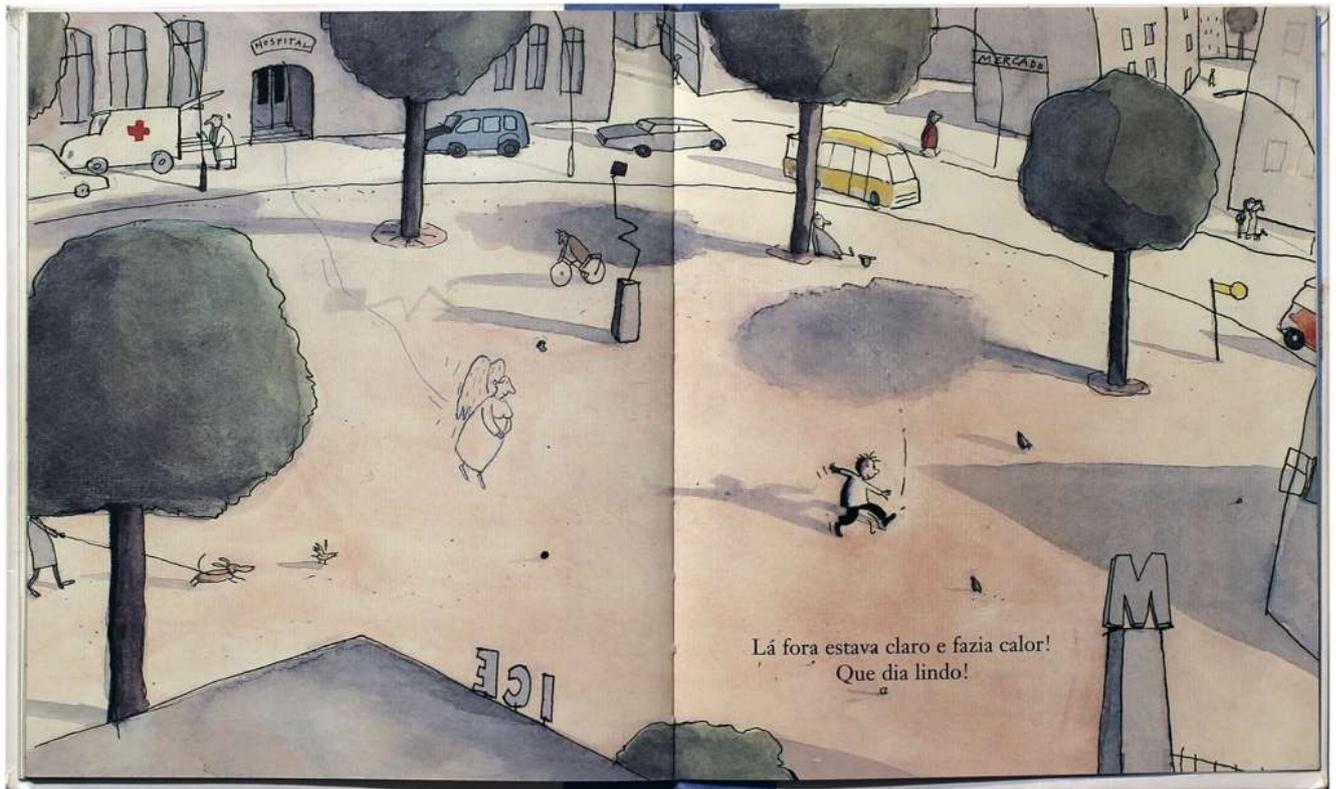
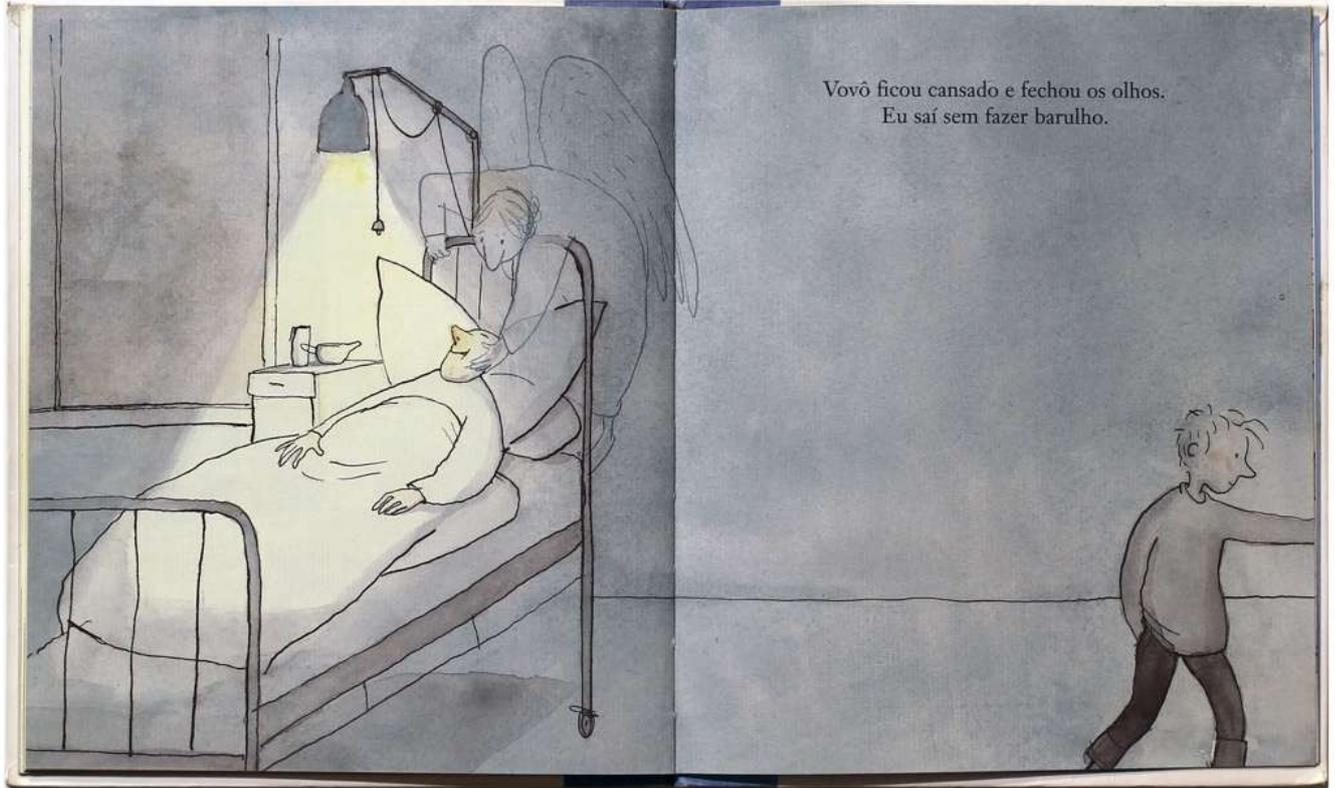






No final da história é o próprio anjo, nas imagens, quem nos indica o destino do avô, assim como o do menino, que seguirá a sua vida. Paradoxalmente, são as imagens

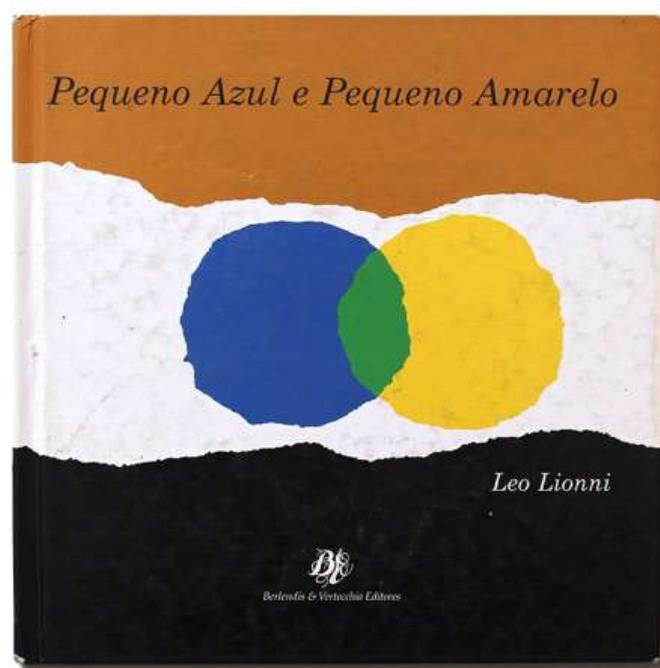
que nos mostram a parte da narrativa que é invisível. É com elas, frente as palavras, que podemos compreender a verdadeira história do avô e do seu anjo da guarda que ele nunca soube que tinha. Mas nós, leitores, sabemos.



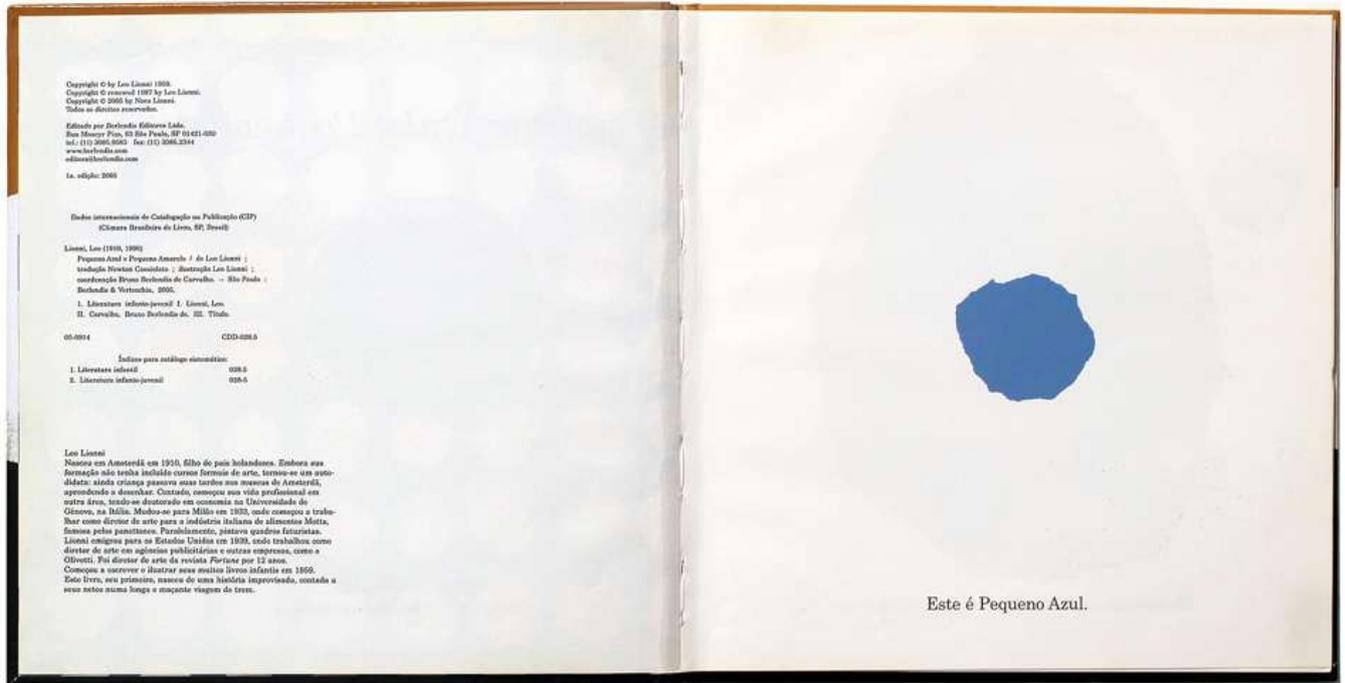
Mesmo quando em alguns livros imagens e palavras estão determinadas a dizer a mesma coisa, sendo imagens e palavras linguagens de naturezas distintas - a primeira, espacial buscando o repouso e a segunda, linear e cronológica buscando o movimento - nunca a informação enunciada por uma poderá ser completamente confirmada pela outra, gerando assim uma tensão, um lugar de conflito.

Existe então uma tensão entre nosso impulso de observar as imagens (...) e de não interromper o fluxo narrativo temporal. O texto verbal nos leva a ler de forma linear enquanto as imagens nos seduzem para que nos detenhamos a observar. ¹¹(SIPE apud ARISPE; STYLES, 2004 p.49)

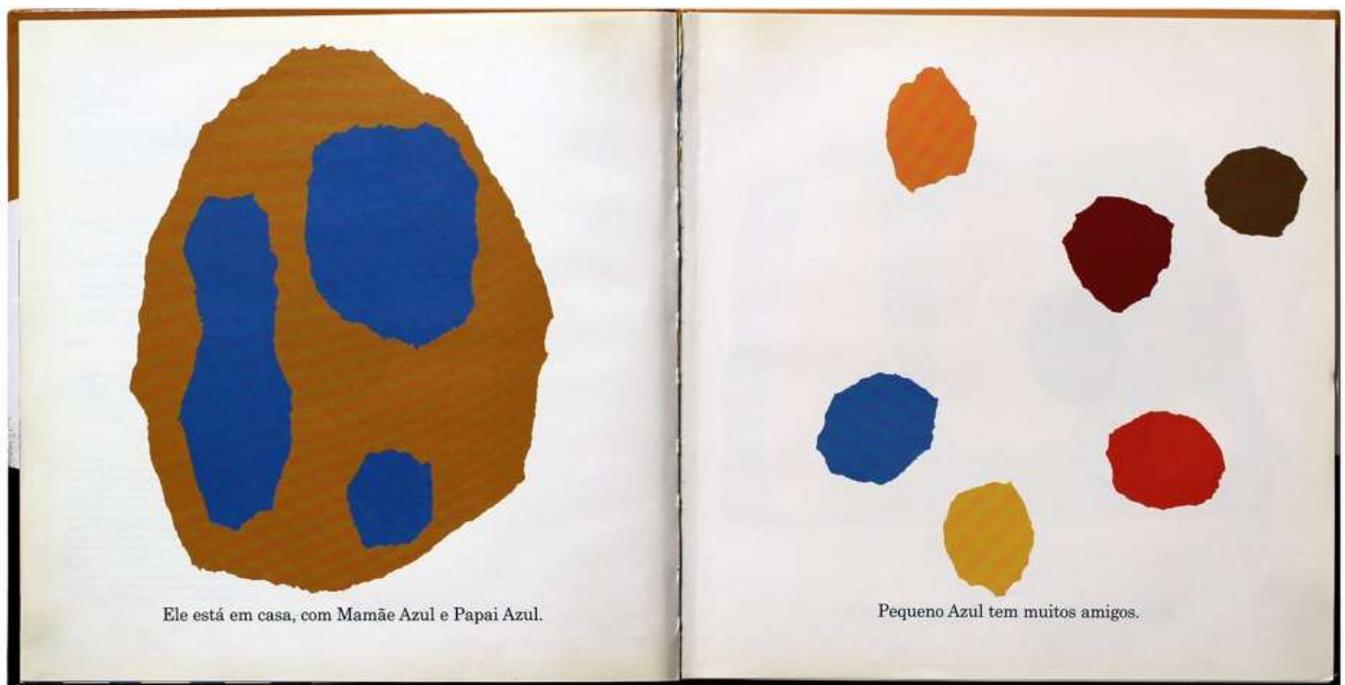
Este é o caso do livro *Pequeno Azul, Pequeno Amarelo* onde as imagens, longe de criarem um contraponto com as palavras, constroem com elas a mesma história.

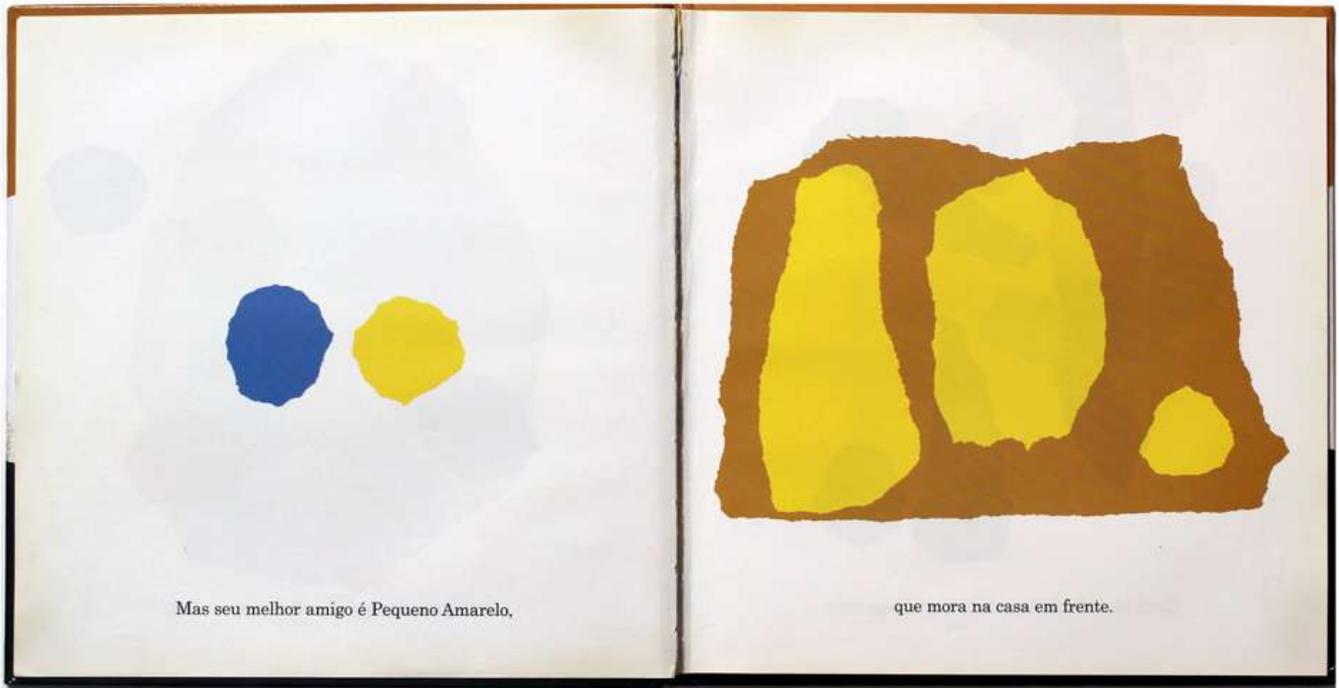


¹¹ Existe, entonces, una tensión entre nuestro impulso de observarlas imágenes (...)y de no interrumpir el flujo narrativo temporal. El texto verbal nos lleva a leer en forma lineal, mientrasque lãs imágenes nos seducen para que nos detengamos a observar. (SIPE apud ARISPE; STYLES, 2004 p.49)

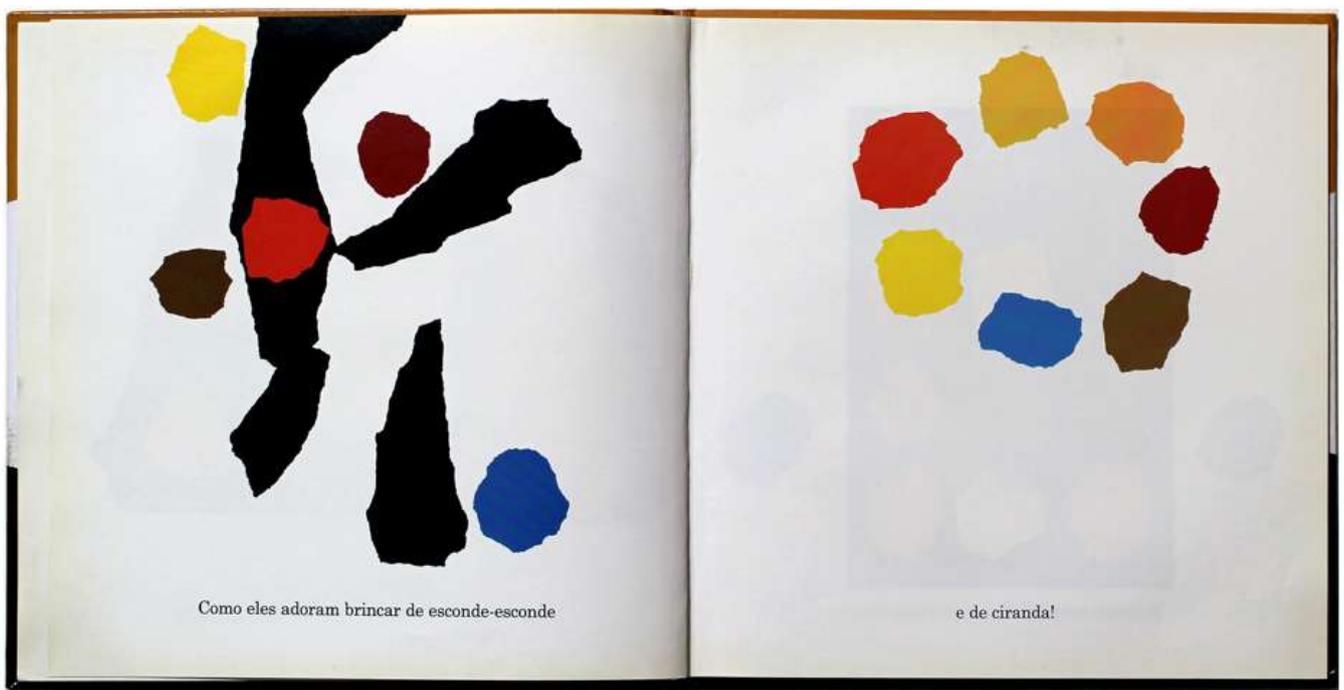


As imagens, embora formas abstratas, ganham sentido frente as palavras.





Da mesma maneira, a imagem também entra para qualificar a narrativa. Não precisa ser dito que o amarelo mora com os pais por exemplo, pois as imagens nos dão essa informação. Quando elas se referem a um ambiente de sala de aula os pequenos pedaços de papel rasgado que representam as crianças se mostram organizados sobre uma figura geométrica bem definida, o que nos remete a rigidez de um ambiente escolar.

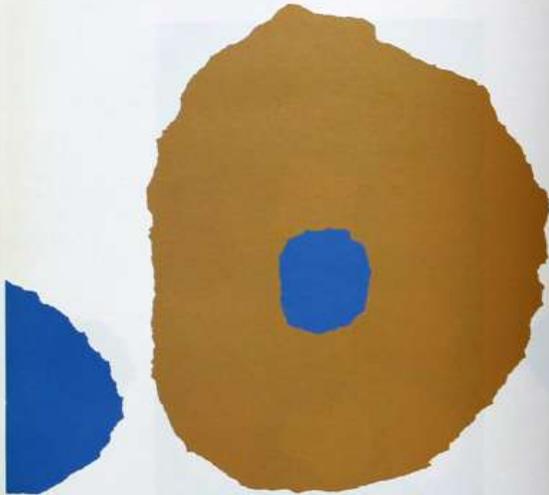




Na escola, eles ficam sentados quietinhos



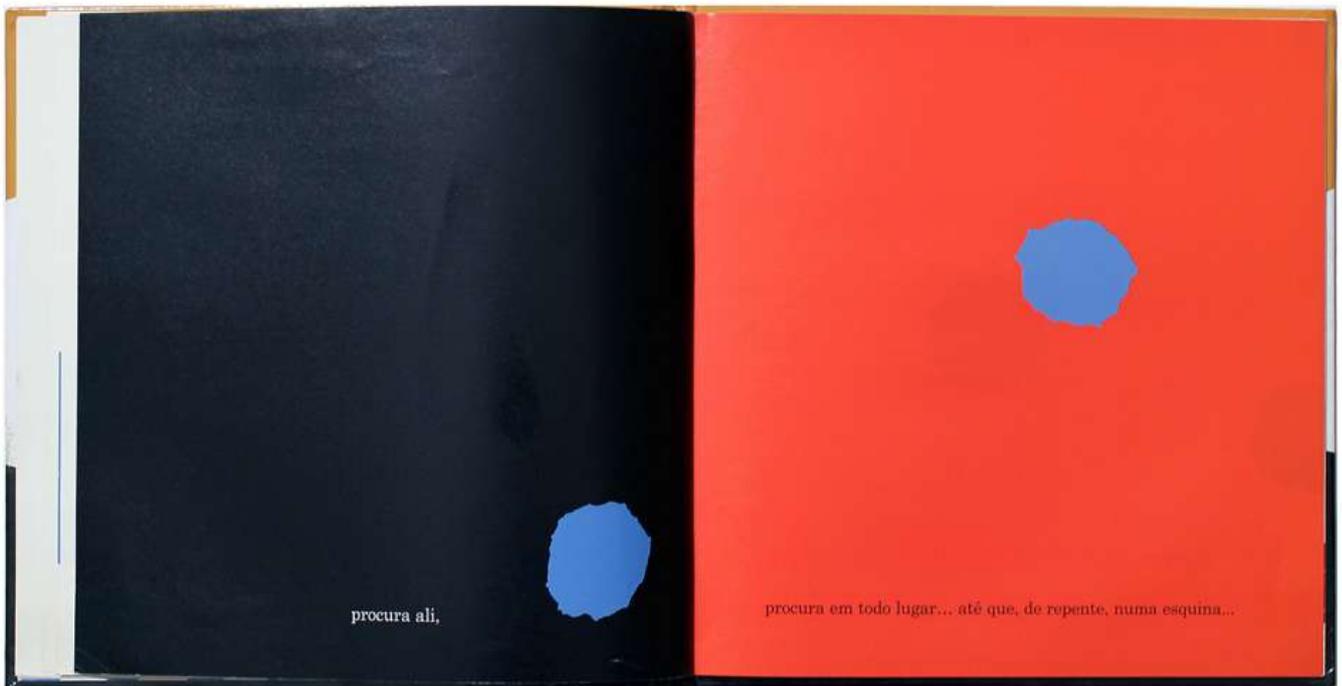
mas depois da aula eles correm e pulam.

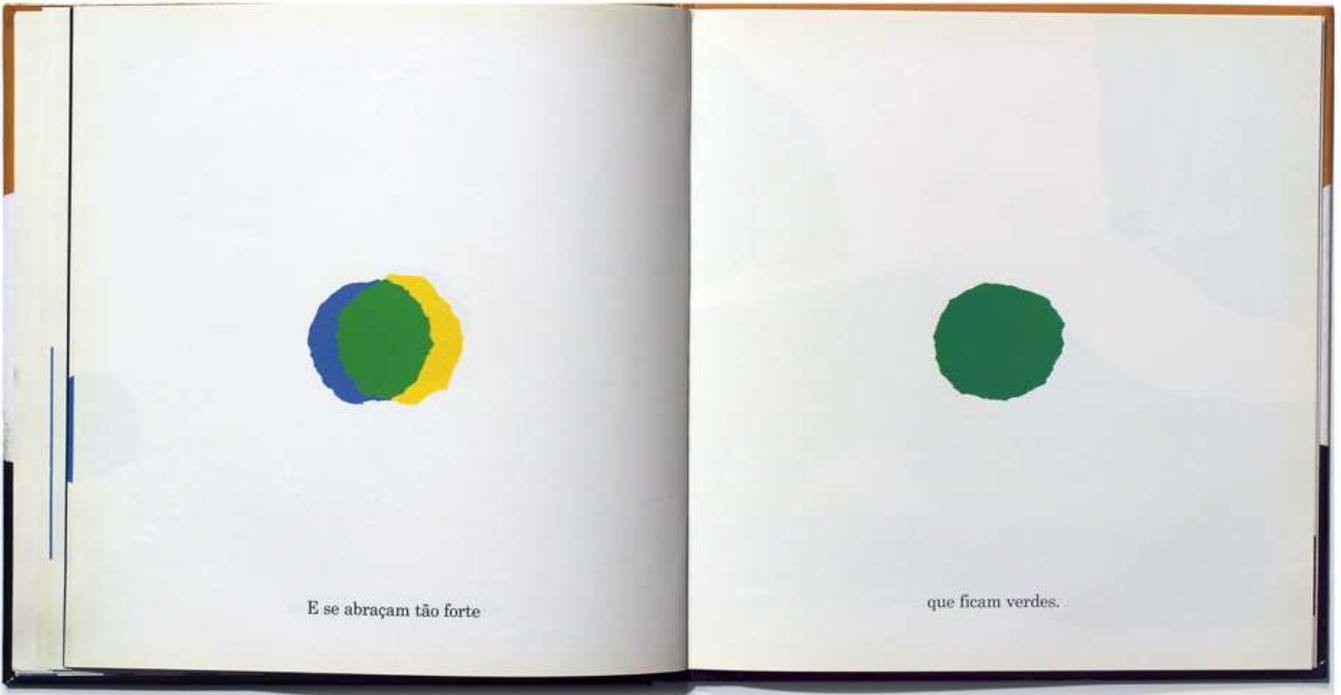
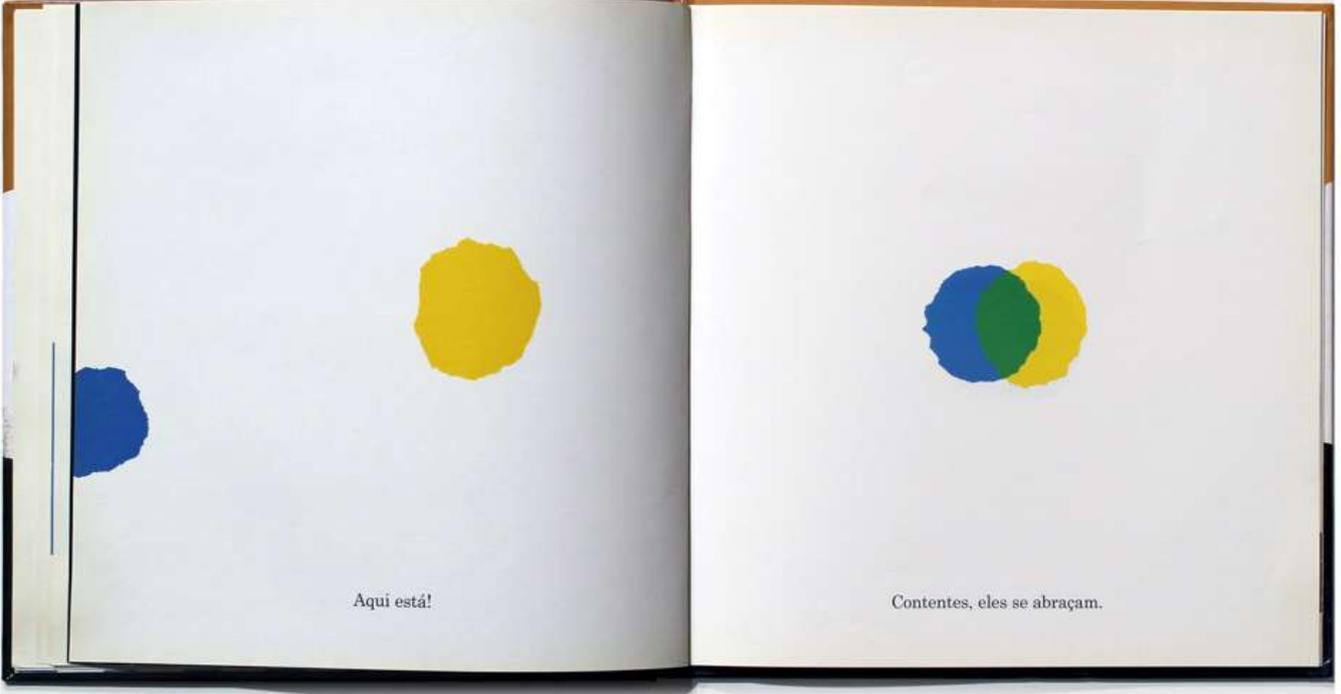


Um dia, Mamãe Azul lhe disse: "Tenho que sair, espere em casa".



Mas Pequeno Azul vai procurar Pequeno Amarelo na casa em frente.





Vários estudiosos do livro ilustrado atentaram para a característica da dupla orientação nos livros ilustrados. Deram a ela diferentes nomes como *fuga anti fonal* (Ahlberg), *contraponto* (Schwarcz, Nikolajeva, Scott e Pulman- embora pensado de maneira diferente entre esses autores), *interanimação* (Meek), *sinergia ou transmediação* (Sipe), *interdependência* (Agosto), dentre outros. Alguns ainda viram essa relação dentro de um sistema maior onde mais elementos, além da palavra e da imagem, estão a construir e alimentar o andamento da história. É o caso de David Lewis que retoma a ideia de Nodelman, na obra *Words About Pictures*, de que existe no livro ilustrado uma unidade superior que surge de imagens e textos fragmentários e que essa unidade configura “uma experiência mais rica que a soma das partes” (NODELMAN, 1988)¹². A partir disso, Lewis elabora seu conceito de “ecologia do livro ilustrado”. Nessa metáfora “as palavras ganham vida num contexto, no ambiente, das imagens e vice-versa”¹³. (LEWIS, 2001 p.48). Os elementos todos são parte de uma escrita a mover-se pelas páginas do livro, prontos para aparecer na hora desejada e se esconder para que outro elemento brilhe em seu lugar.

David Lewis cria uma analogia entre o livro ilustrado e um ecossistema onde a página dupla desempenha o papel do meio ambiente onde esse ecossistema se move. Dentro dele encontraríamos organismos como palavras e imagens em suas relações particulares. (LEWIS, 2001 cap.3, p.46)

¹² Nodelman utiliza o conceito criado por Barthes em seus estudos sobre a linguagem dos quadrinho para aplicá-lo agora no livro ilustrado: “Aqui, a linguagem e a imagem estão em uma relação de complementaridade; as palavras são então fragmentos de um sintagma mais amplo, geral, assim como as imagens, e a unidade da mensagem ocorre em um nível mais elevado, o da história.” (BARTHES apud NODELMAN, 1988, p.200)

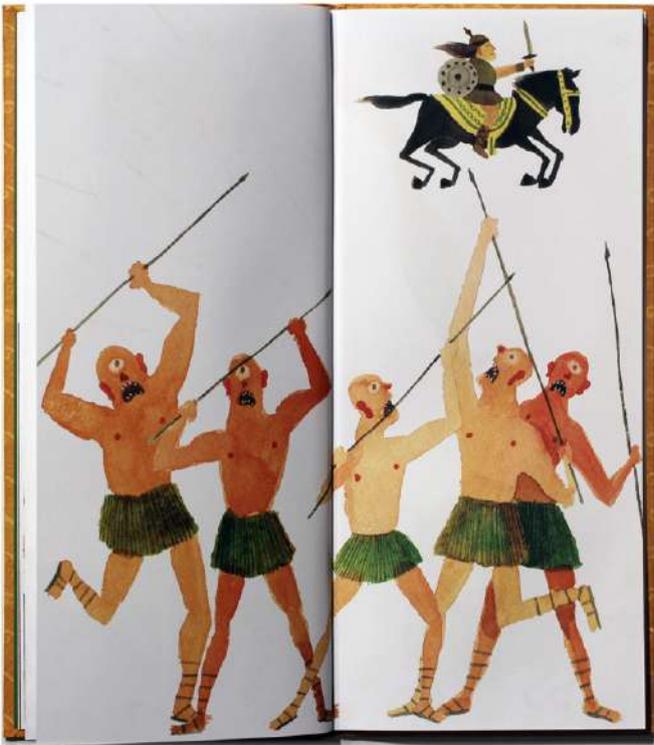
¹³ words come to life in the contexto, the invironment, of the pictures and vice versa (LEWIS, 2001 p.48)

2.3 ACROBACIA DO LIVRO ILUSTRADO

Em um livro tradicional de literatura, a encadernação, o formato, assim como a presença ou não de imagens, são escolhas editoriais e acontecem depois de concluída a obra pelas mãos do escritor. Isso significa que a obra literária antecede o livro. Em um livro ilustrado, porém, imagens, palavras e as características físicas do objeto formam uma espécie de ecossistema, como diria David Lewis, onde um depende do outro para sua existência plena (LEWIS, 2001, cap. 3). Cada elemento é um fragmento compondo uma só unidade - a da história. A obra literária inclui também o livro como objeto pois seus aspectos físicos também são parte do corpo dessa obra. Diferentemente daquelas outras publicações onde a decisão sobre os aspectos físicos do objeto estão sujeitas a variações de acordo com cada edição, nesta, as imagens se juntam às palavras e ambas ao objeto, inventando maneiras diferentes de construir o tecido narrativo. A história é contada por linhas diferentes que se cruzam dentro de um caminho estabelecido pelo objeto.

No livro *Bárbaro*, de Renato Moriconi, só de imagens, o formato vertical acentuado permite que o personagem se desloque para cima e para baixo de maneira muito evidente, o que só será completamente entendido ao final da história. Lá descobrimos que tudo não passou da imaginação de uma criança que brincava em um carrossel. Esse deslocamento pela página só será entendido como o movimento do carrossel na última página, embora o formato do objeto apontasse o tempo todo para algo inusitado. Nós leitores nos perguntamos: porque um livro tão fino e comprido? A resposta nos é dada na última imagem.









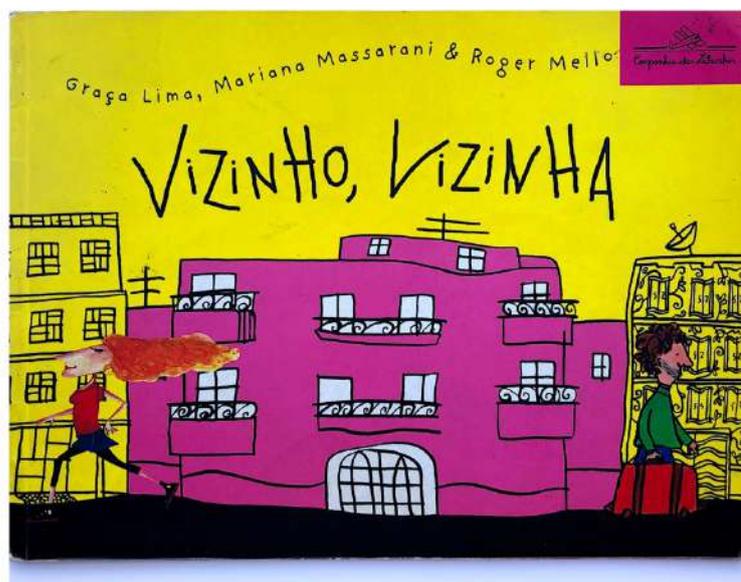
Há uma força que se estabelece entre a dimensão espacial do objeto, favorável em primeira instância à imagem fixa, e sua dimensão temporal, favorável à escrita. Podemos dizer que a dimensão temporal da escrita, herdada da oralidade, se manifesta no livro pela costura central que torna a divisão do livro em páginas contíguas uma seqüência temporal. Isso significa que há no objeto livro uma tensão intrínseca pelo fato de sua natureza espacial e temporal simultâneas. Foi essa dupla característica do livro como objeto que suscitou ao longo da história do livro formas híbridas de apropriação, como essa do livro ilustrado. Podemos dizer então que a escrita de livros ilustrados contará com uma dupla tensão: a do objeto em relação a sua qualidade espaço/temporal e outra nascida da utilização de palavras/imagens com sua natureza distinta.

A colaboração das qualidades do objeto na construção da história não se dá sempre de maneira evidente. No livro *Vizinho, Vizinha*, os autores Roger Melo, Graça Lima e Mariana Massarani, se utilizam da costura que divide o livro para representar dois apartamentos vizinhos - o da esquerda e o da direita - onde duas histórias paralelas ocupam os dois ambientes. As imagens, desenhadas cada lado por uma ilustradora diferente (Mariana a esquerda e Graça a direita), são usadas para acentuar os universos distintos dos vizinhos. As palavras fazem jogos como: “o vizinho coleciona discos da velha

guarda”, em contraste com *“a vizinha guarda coisas velhas que depois não encontra.”* Ou *“ele já viajou o mundo inteiro”* em oposição a *“ela tem uma estante de livros do tamanho do mundo.”* Ao objeto é dado o papel de estabelecer que as duas narrativas sejam entendidas como ocupando o mesmo lugar no tempo.

O elemento físico de onde nasce o livro é a dobra, nos ensina Melot. Com ela, esse objeto que ocupa seu lugar no espaço inscreve sua leitura na linearidade do tempo. (MELOT, 2002 p.51) Diz ele:

A dobra enriquece a superfície por ela atingida ao organizá-la em partes iguais que permanecerão ligadas umas às outras (...) Esses espaços são, a um só tempo, distintos e solidários (...) Eles guardam entre si relações de contiguidade e de oposição: face a face, ou verso com verso. A dobra que as divide sem as separar permite, com um só movimento, se passar de um a outro lado, de pensar a descontinuidade na continuidade e o contínuo no descontínuo. (MELOT, 2012 p.51)





O VIZINHO DO 101 TOMA CAFÉ ENQUANTO OBSERVA GRAVURAS DE BICHOS.

A VIZINHA DO 102 JÁ VOLTOU DA MARATONA.



O VIZINHO COLECIONA DISCOS DA VELHA GUARDA.

A VIZINHA GUARDA COISAS VELHAS QUE DEPOIS NÃO ENCONTRA.



ELE JÁ VIAJOU O MUNDO INTEIRO.

ELA TEM UMA ESTANTE DE LIVROS DO TAMANHO DO MUNDO.



ELE MOLHA AS PLANTAS NO PARAPEITO, VESTIDO COM UM ESCAFANDRO, E QUANDO LÊ QUADRINHOS, SEMPRE PERDE A NOÇÃO DAS HORAS.



ELA AINDA VAI APRENDER A TOCAR CLARINETA, E SEU RELÓGIO NÃO FUNCIONA HÁ MUITO TEMPO.



QUATRO E QUARENTA: ELE SAI COM O CAJARIÓ PARA UM PASSEIO.



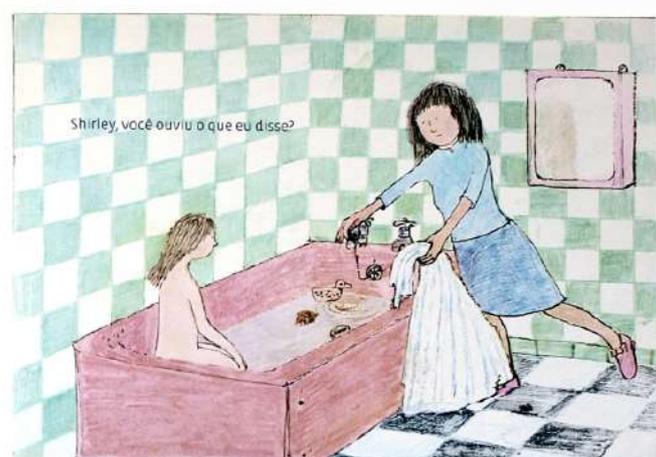
VINTE PARA AS CINCO: ELA FINALMENTE LEVA O RELÓGIO AO CONCERTO.

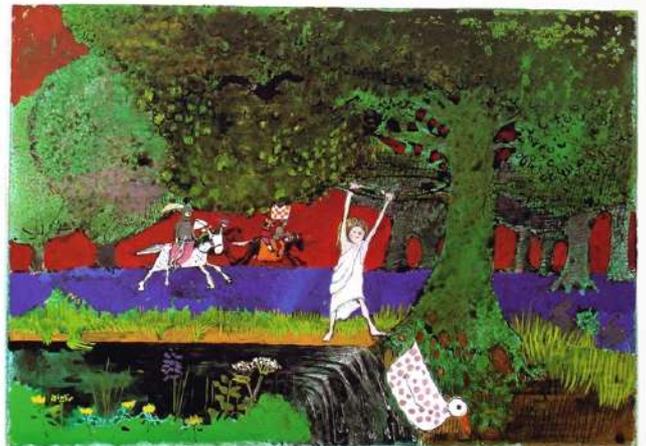
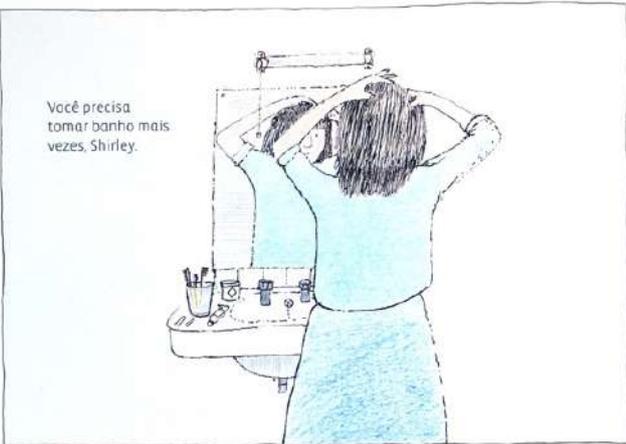
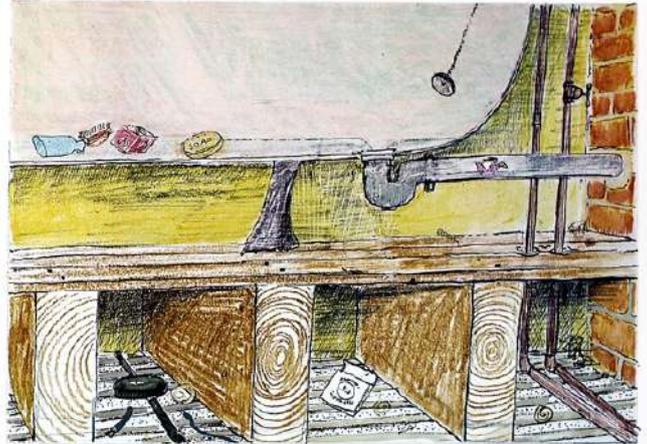


SÓ SE ENCONTRAM A ESTA HORA.

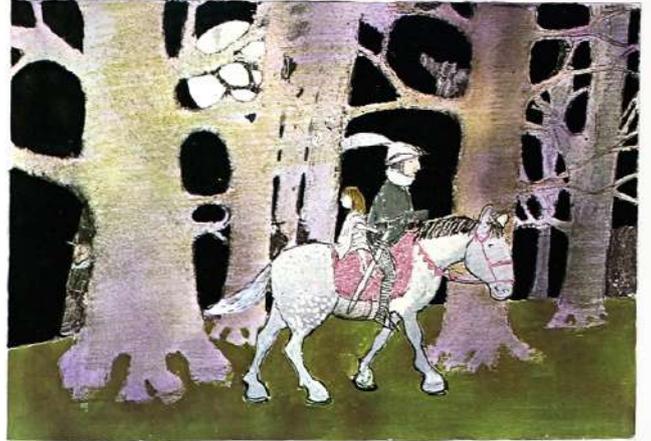
NO CORREDOR: BOA TARDE, BOA TARDE, COMO TEM PASSADO? COMO ESTÁ O TEMPO? E É SÓ.

Diferentemente dessa obra, mas guardando semelhanças quanto a utilização da costura como elemento a separar duas narrativas paralelas, Burningham, em seu livro *Hora de Sair da Banheira, Shirley*, nos apresenta, não uma divisão espacial entre as duas histórias - como o limite dos apartamentos em *Vizinho, Vizinha* - mas sim como uma justaposição de pontos de vista. O livro contém o tempo do banho de Shirley em sua banheira. As páginas da esquerda, com poucas cores e texto reduzido, representam a perspectiva dos adultos com comentários como: “*essa toalha estava toda limpa hoje de manhã, Shirley.*” Ao lado direito, a sequência de ilustrações de cores saturadas e sem o acompanhamento do texto verbal mostra o deslocamento que a imaginação da criança pode alcançar. A narrativa é povoada por uma série de acontecimentos que vão desde sua fuga através do ralo da banheira, passando por ser levada pelas águas de uma cachoeira, até finalmente entrar em uma brincadeira de combate na água com uma rainha e um rei. Este último, ao cair, entorna também a água da banheira onde Shirley toma banho o que faz com que a mãe encerre por aí a brincadeira.

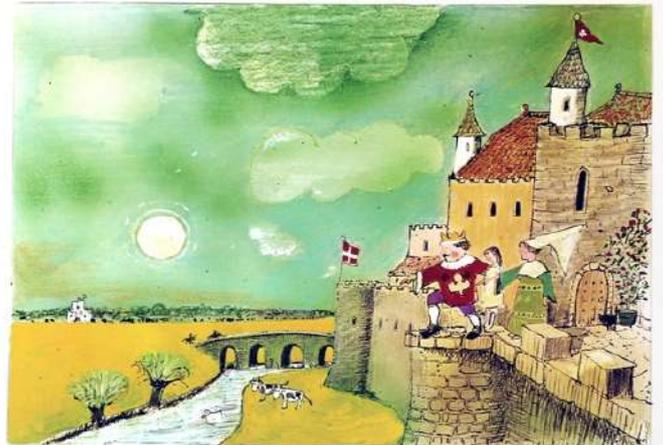




Foi você que usou esta toalha,
ou foi seu pai?



Esta blusa estava limpinha hoje
de manhã. Olhe agora...

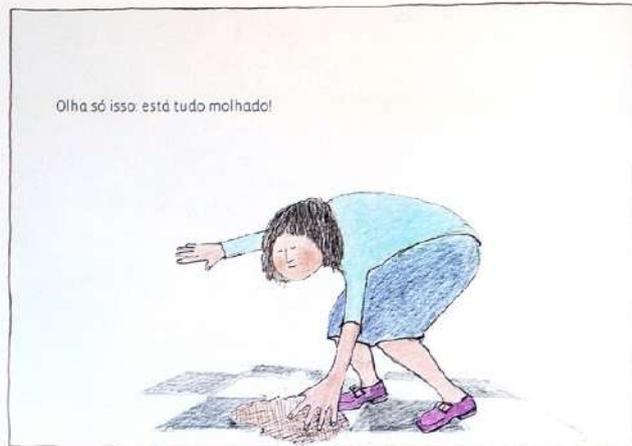


Não sei por que você não aprende
a dobrar as roupas direito.

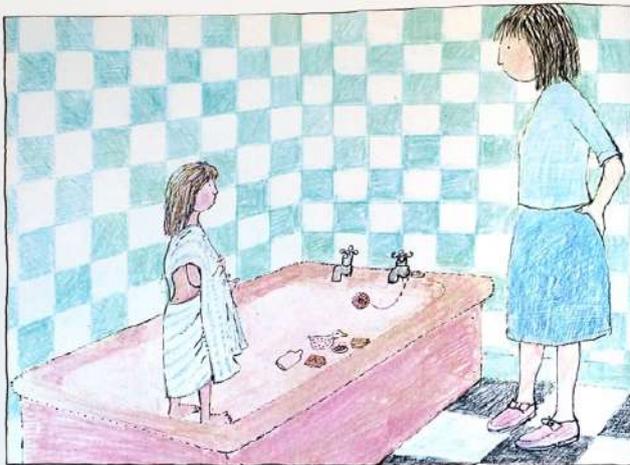




Shirley, tenho muito o que fazer e não posso ficar o tempo todo arrumando sua bagunça.



Olha só isso, está tudo molhado!



Onde Vivem os Monstros, de Maurice Sendack, tornou-se um paradigma do livro ilustrado contemporâneo pela maneira com que integra na narrativa os vários aspectos desse objeto polissêmico, construindo uma espécie de orquestração entre linguagens distintas ao longo do livro. A obra trata de um garoto, Max, que depois de aprontar uma travessura atrás da outra é colocado pela mãe de castigo e sem jantar em seu quarto. Nesse momento o ambiente começa a se transformar em uma floresta e ele, Max, no rei das criaturas selvagens. O caminho de Max até se apossar completamente de seu lado selvagem e se tornar ele mesmo o rei das criaturas é apresentado no objeto como uma imagem que lentamente ganha mais espaço na página e tem seu ápice, isto é, o domínio completo da cena, quando o próprio texto desaparece das sequências de páginas e a imagem, assim como o menino, assume seu reinado no domínio da fantasia. Porém o descontrole de Max, que o retirou do convívio familiar e da esfera do humano, vai paulatinamente passando e ele chega a sentir saudades de casa. É então que a relação espacial palavra e imagem se inverte e retorna lentamente ao equilíbrio. No final, juntamente com a página em branco, apenas o texto: “e ainda quentinho”, se referindo ao fato de um prato com seu jantar ter sido colocado em seu quarto e cujo cheiro o trouxera de volta ao real, representado pela presença solitária da palavra.



Na noite em que Max vestiu sua fantasia de lobo e saiu fazendo bagunça



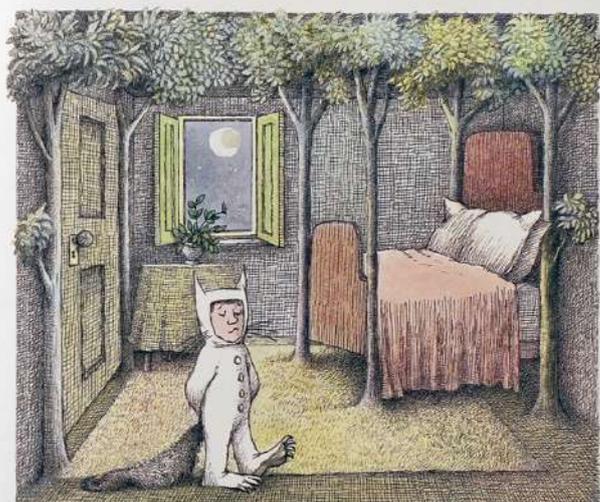
uma atrás da outra



a mãe dele o chamou de "MONSTRO!"
e Max disse "OLHA QUE EU TE COMO!"
e acabou sendo mandado para a cama sem comer nada.



Naquela mesma noite nasceu uma floresta no quarto de Max



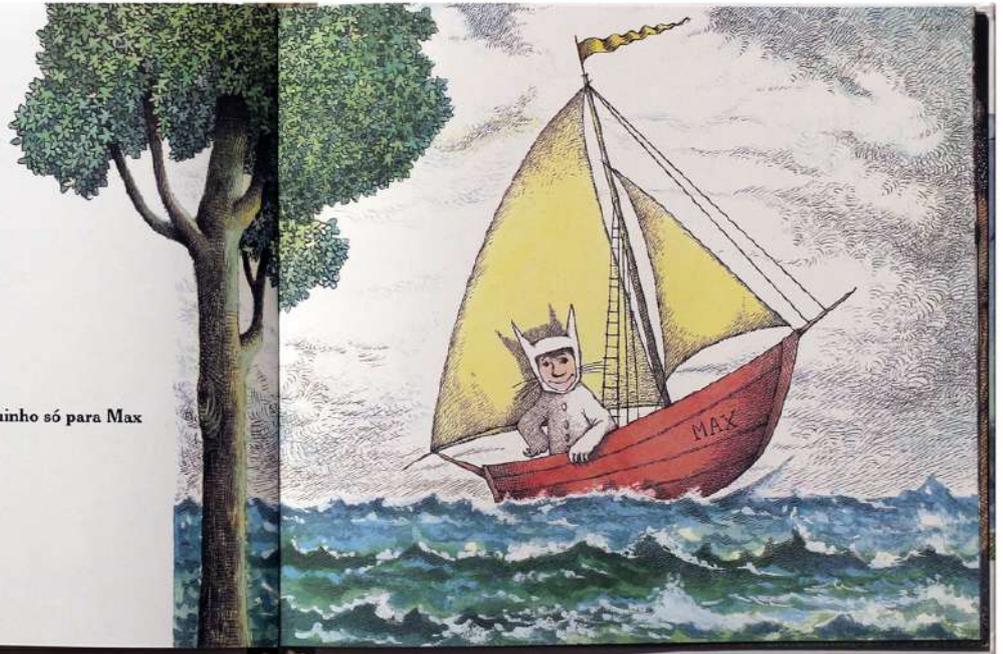
que cresceu...



e cresceu até aparecerem cipós pendurados no teto
e as paredes se transformarem no mundo inteiro



e um oceano surgir ondulante com um barquinho só para Max
e ele navegou noite e dia



semana vem semana vai
durante quase um ano
para onde vivem os monstros.





E quando ele chegou aonde vivem os monstros
eles rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes



e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras



até que Max disse "quietos!"
e amansou todos eles com o truque mágico



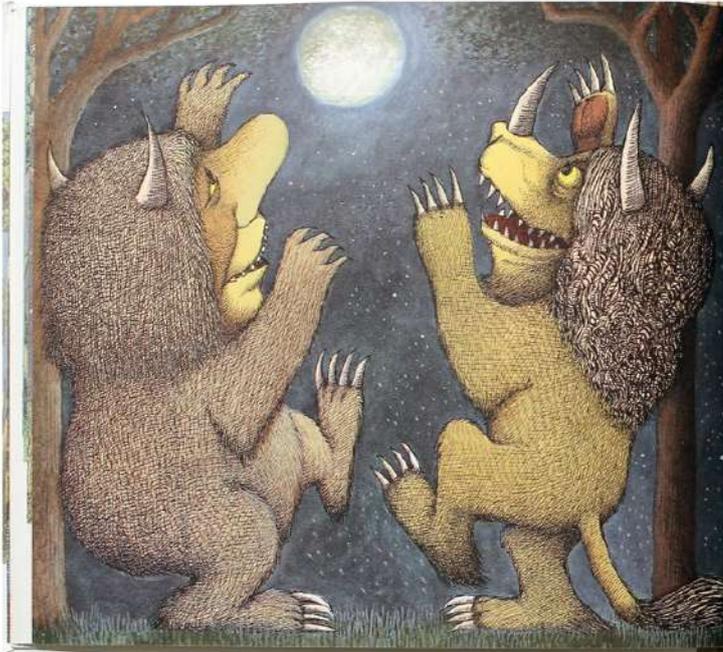
de olhar nos olhos amarelos deles sem piscar nem uma vez
e eles ficaram com medo e disseram que mais monstruoso do que ele não havia



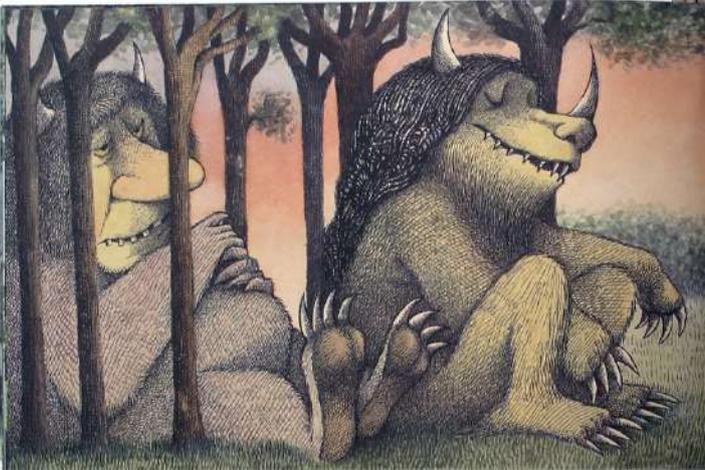
e o fizeram rei de todos os monstros.



"Agora", exclamou Max, "vamos dar início à bagunça geral!"







"Agora parem!", disse Max e mandou os monstros para a cama sem jantar. E Max, o rei de todos os monstros, ficou sozinho com vontade de estar em algum lugar onde alguém gostasse dele de verdade.



Então, por todos os lados, vindo de muito longe, atravessando o mundo inteiro ele sentiu cheiro de coisa boa de comer e desistiu de ser rei do lugar onde vivem os monstros.

e navegou de volta por mais de um ano
semana vem semana vai
e um dia inteiro



para a noite de seu próprio quarto
onde encontrou o jantar esperando por ele



ainda quentinho.

© Cosia, Naly, 2003
© Maurício Serfati, 1963, reeditado em 1991
Publicação realizada em acordo com FaperCofin/Publinter

Coordenação editorial: VAREL LOPES (CELRO)
Composição: PAULO ANDRÉ CHAGAS
Revisão: TERESA COVIEDA

Nesta edição, respeitamos o nome
do livro original em Língua Portuguesa

Dados Bibliográficos de Catalogação em Publicação (CIP)
Câmara Brasileira de Livro, SP, Brasil

Infância, Maurício (1924-)
Ondas brancas no mar / Maurício Serfati
Tradução de Varel Lopes de Almeida
Tradução: Varel Lopes
Ilustrações de Naly
São Paulo: Cosia, Naly, 2003
48p., 22 cm.

ISBN 95-85-700-82-3
1. Literatura infantil >>> 1. Título.
94-0924 1. CDD22.5

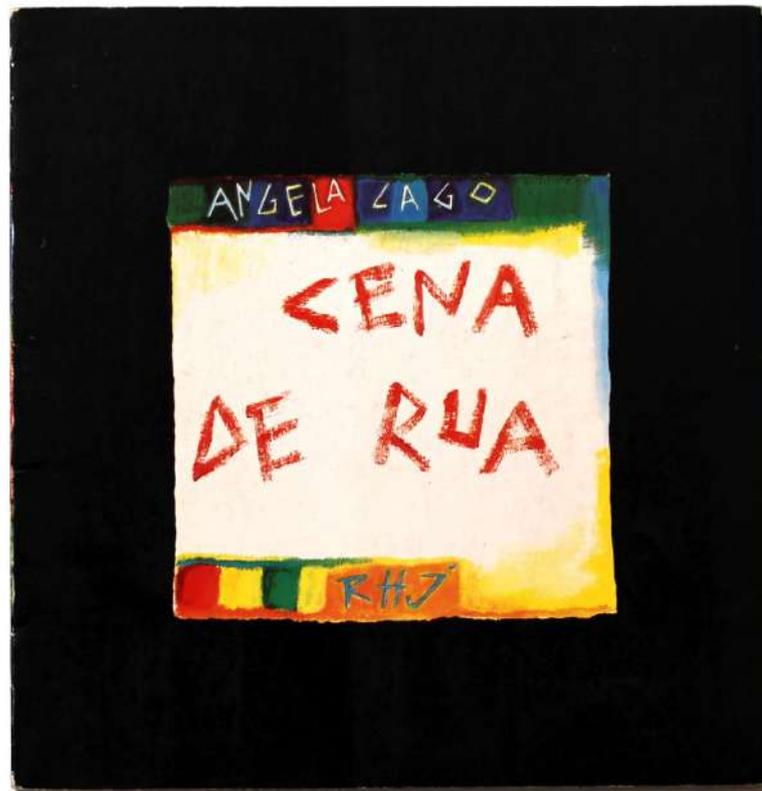
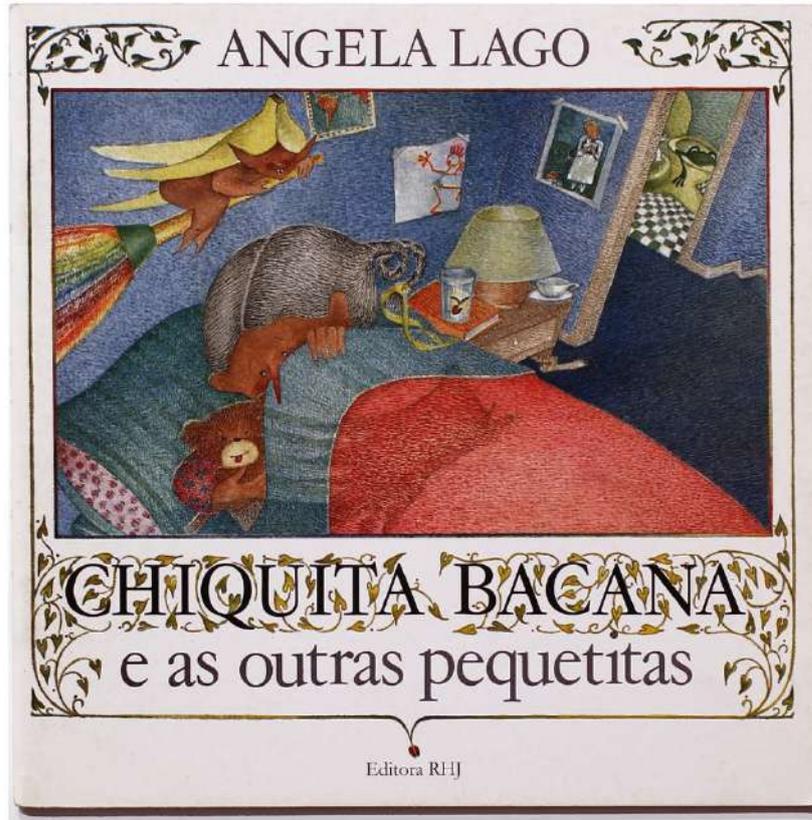
Substrato e técnica de impressão:
1. Laminado sintético 92x5
2. Laminado sintético 92x5

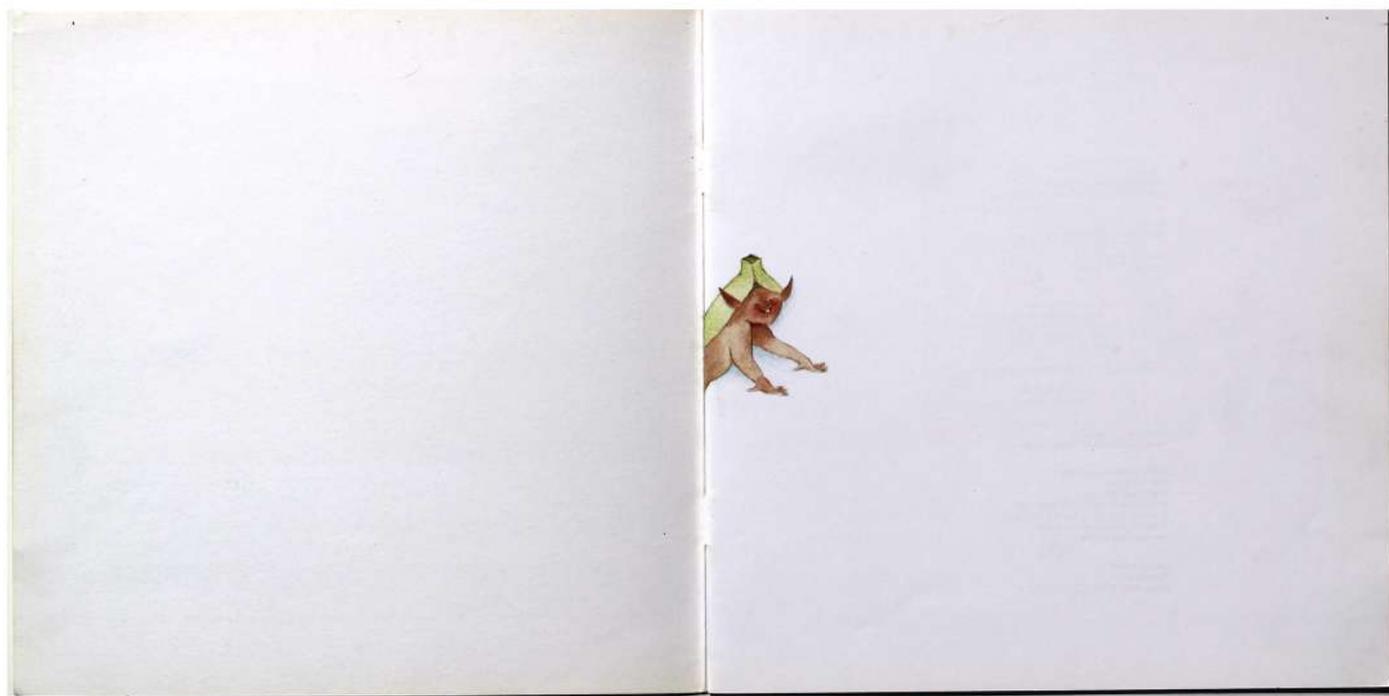
COSIA NALY
Rua General Jardim, 779, 2º andar
01224-010 São Paulo/SP
Tel: (11) 3218-1448
www.cosianaly.com.br/infancia
Abandono ao professor (15) 11 3218 1473

Artic: Chebrotz
papel: Rollini Opacque Natural 130 g/m²
impressão: Ipsia
tiragem: 10000

Uma das formas mais originais de pensar o livro ilustrado como um conjunto de linguagens imbricadas em uma só escrita acredito ser a da autora Angela Lago. Em livros como *Chiquita Bacana e Outras Pequetitas* e *Cena de Rua*, assim como em vários outros, a autora leva em conta, além dos elementos da escrita híbrida que engloba palavras, imagens e objeto, o próprio ato da leitura. Se todo livro acontece no movimento das páginas, cabe ao leitor colocar em andamento a obra. Angela leva em conta um ponto fixo no olhar desse leitor onde a mágica da narrativa visual acontece, de maneira análoga às anamorfoses onde a obra estabelece com o observador a necessidade de um ponto fixo a partir de onde ele irá admirá-la para que ela se “mostre” a ele. No manuseio do objeto em formato de códice a abertura das páginas duplas nunca fica a cento e oitenta graus. Quando lemos um livro tendemos a dispor o objeto a nossa frente formando entre as páginas um ângulo menor do que esse. Levando isso em conta, a autora elabora suas ilustrações tendo consciência da deformação que um ângulo mais próximo de noventa graus cria no olhar do espectador. Ela se utiliza da concretude das dimensões físicas do objeto e do espaço de abertura entre as páginas para instalar a sua obra, confundindo a dimensão real com o caráter ficcional da perspectiva do desenho.

Chiquitita inicia-se com um personagem misterioso saindo do meio da costura do livro, como que nos alertando que dentro da história está a brotar uma outra.



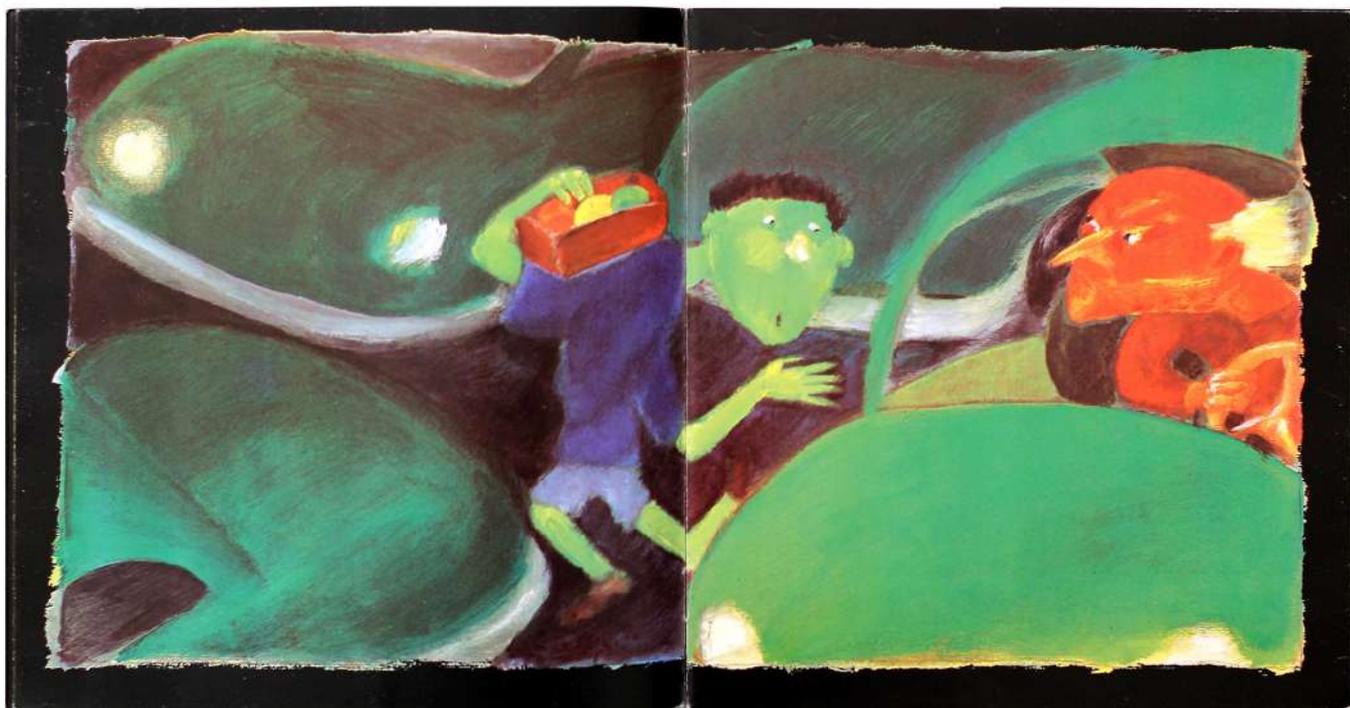


Mais a frente Angela estabelece uma comunicação entre os dois planos, representados pela página da esquerda e da direita, através de uma escada. Observada no ângulo próximo a 90 graus, na verdade o mais fiel à natureza do objeto, as páginas formam uma espécie de paredes laterais para um palco onde a narrativa acontece. Se observarmos as duas páginas abertas em um ângulo de 180 graus sobre uma mesa, vemos a imagem deformada e quase não compreendemos a relação espacial entre o plano da direita e o da esquerda. No entanto, quando seguramos o livro com as mãos e o dispomos à nossa frente em um ângulo mais fechado, a perspectiva que antes era estranha parece se encaixar e saltar das páginas ganhando uma visão tridimensional, tal qual um palco virtual.

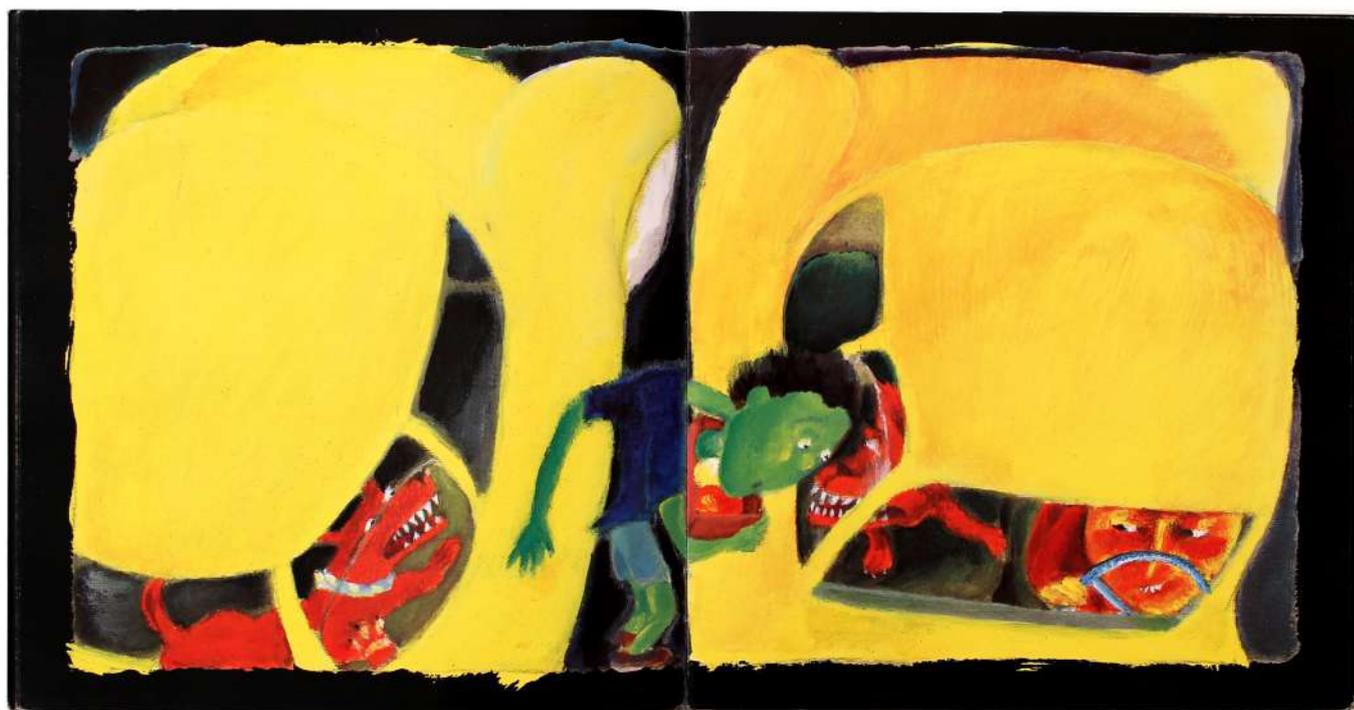


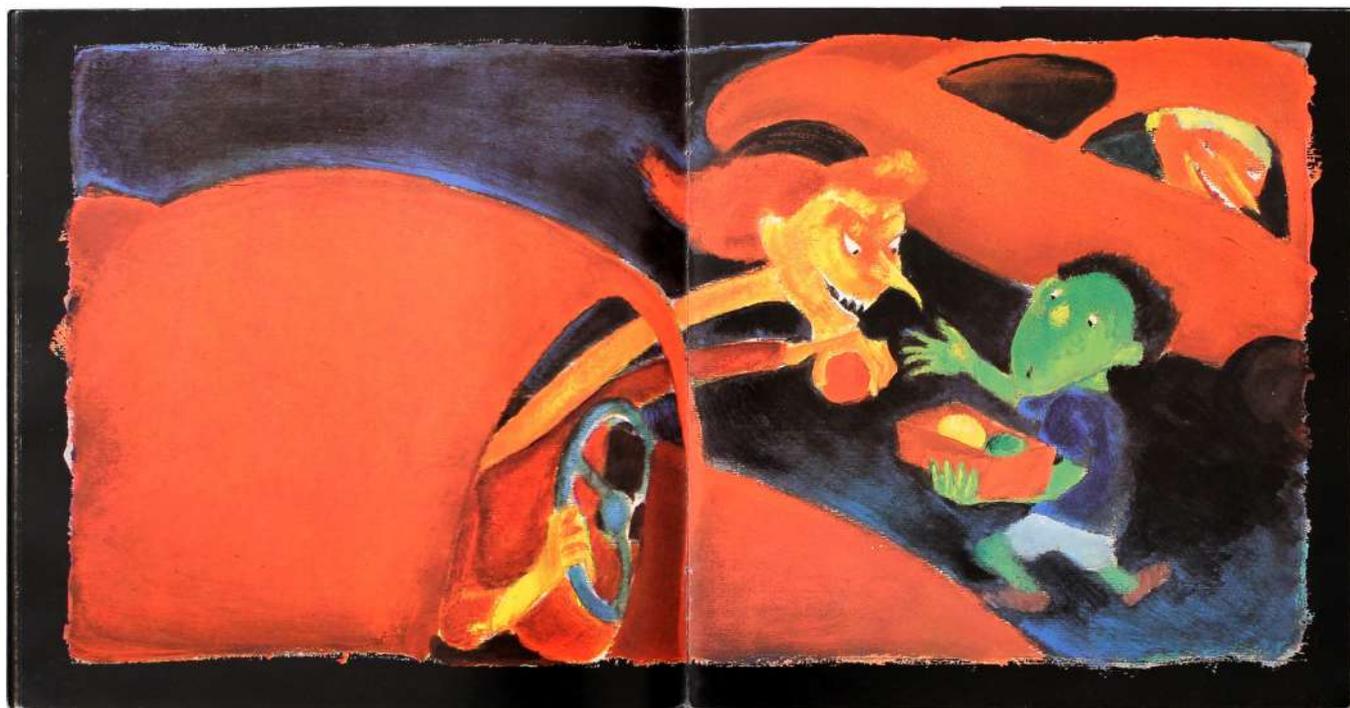
Essa ligação anamórfica entre as duas páginas sugere um paralelo com a própria história contada no livro: a de uma visita que bagunça o espaço de outra história. Assim, uma narrativa invade a outra como um plano invade o outro.





Cena de Rua é um livro só de imagens que se utiliza das qualidades naturais do objeto, isto é, os aspectos físicos do código como as páginas unidas pela costura e o ângulo a partir do qual esse objeto será visto, para narrar só com imagens cenas do cotidiano de uma criança de rua que faz malabares no farol.



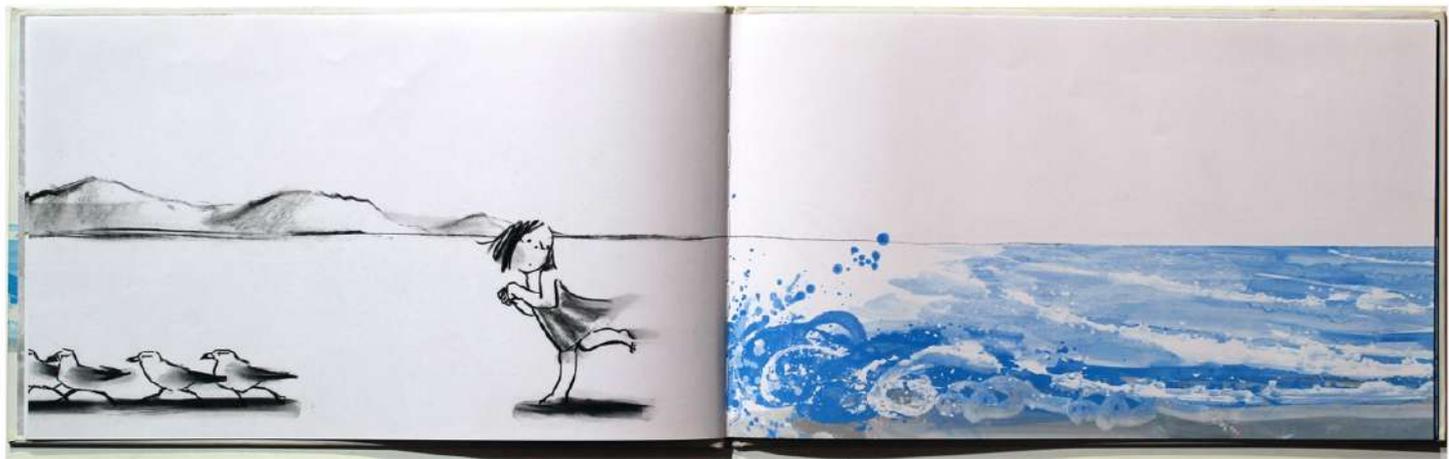


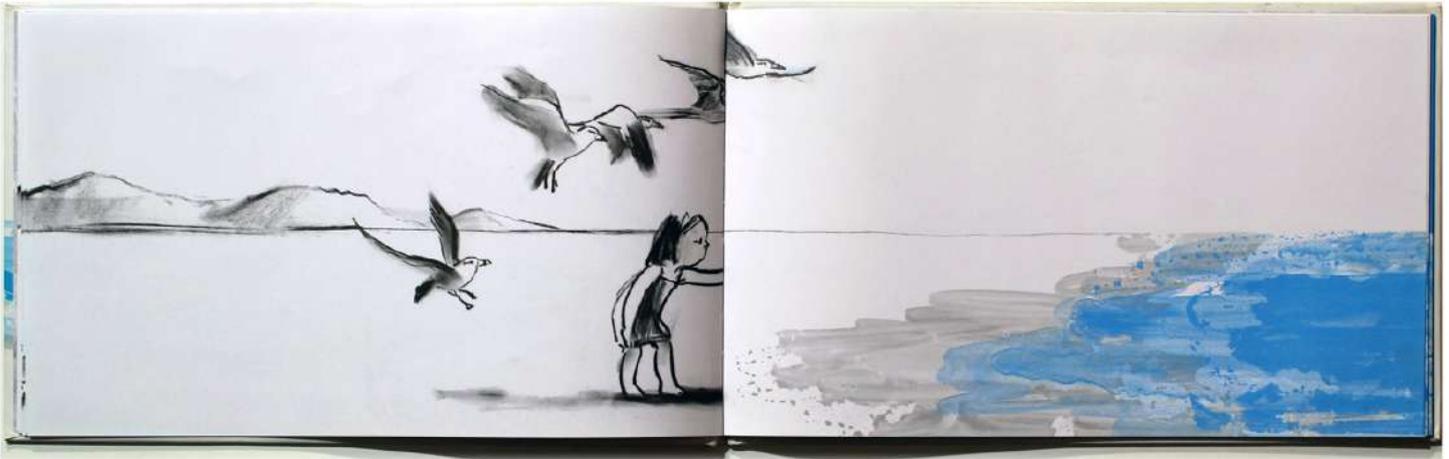
Curiosamente, o fato de não conter nenhum texto verbal torna a situação da criança mais sufocante. Podemos quase ouvir a buzina dos carros. A ousadia temática desta obra para crianças fez com que ela recebesse os mais merecidos elogios. No entanto, passou praticamente despercebido pela crítica o quanto o uso do suporte também foi inovador ao contribuir com o modo de contar essa história, enfatizando a relação que a escrita literária pode estabelecer com o objeto.

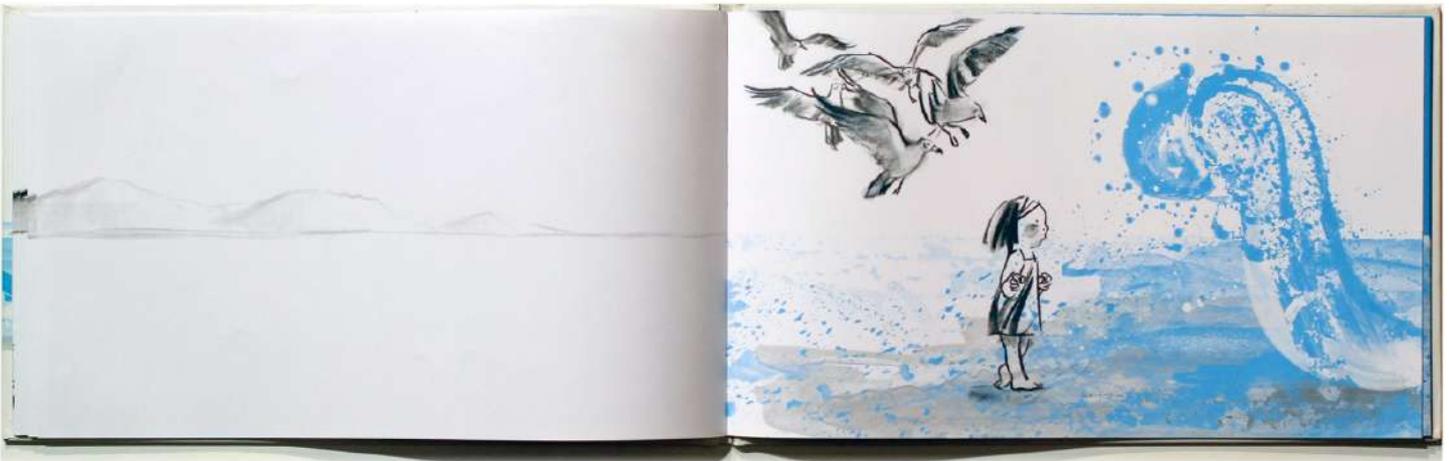
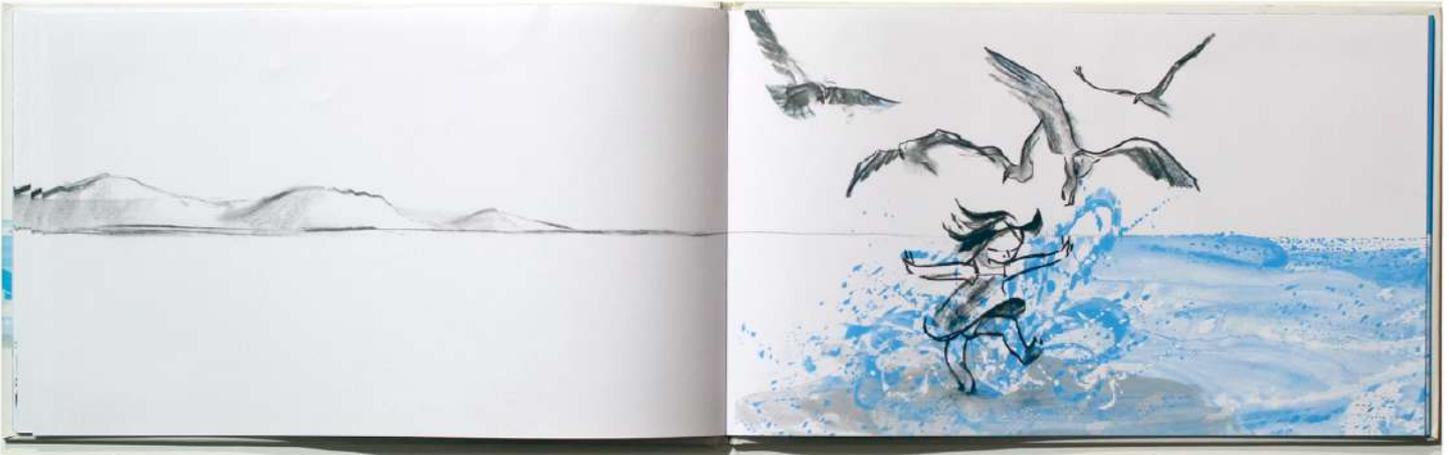
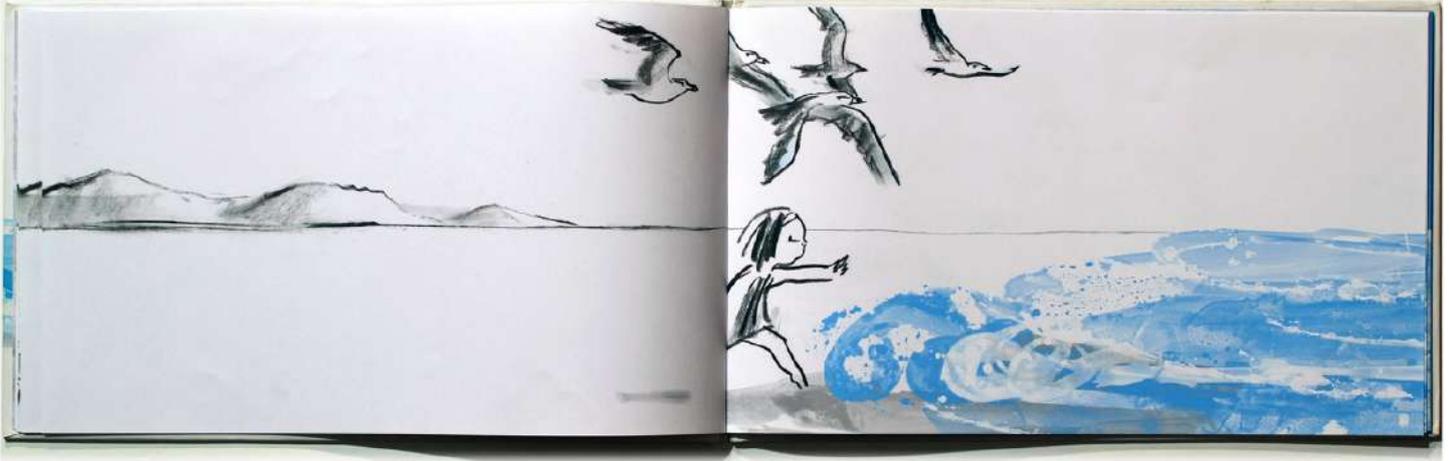


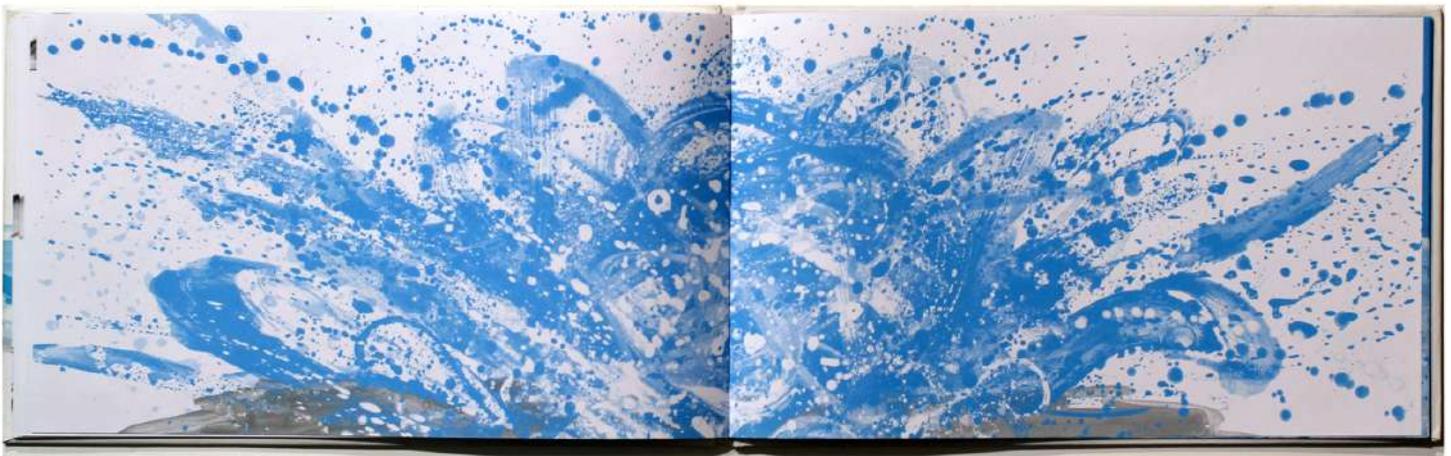
A obra aproxima o leitor da situação narrada através da exploração do ângulo de abertura do livro que ressalta a verdadeira relação do personagem espremido entre os carros. É nessa posição das páginas que também podemos sentir com mais clareza a tensão entre os indivíduos do interior do automóvel e do exterior, frente a frente.

Susie Lee é outra autora que se alimenta constantemente das qualidades do objeto e criou uma trilogia usando a costura do meio como elemento estruturante das narrativas. Em *Onda* nos apresenta o encontro de uma menina com o mar. Construído somente com imagens, o livro é uma metáfora de nosso encontro com o outro, com o diferente, o inesperado. De um lado das páginas duplas encontra-se a menina. Do outro, separado pela costura, o mar. Até a metade da história a dobra é um obstáculo e uma proteção da menina contra a força incontrolável das ondas. Uma vez que ela atravessa a barreira para matar sua curiosidade de como seria o outro lado, a barreira da costura se rompe, passa a não mais integrar a narrativa, como se houvesse se tornado invisível, o que faz com que a personagem seja obrigada a receber, por sua vez, a visita do mar. É a ficção construída pelo desenho que abre uma brecha na presença física do objeto fazendo com que a costura atue, no primeiro momento a separar os dois mundos e, depois, no desfecho da narrativa, ao se tornar imperceptível, a unir os dois, alterando os rumos da história. A autora conta em seu livro *A Trilogia da Margem* um episódio ocorrido na gráfica quando a *Onda* ficou pronta e que a levou a embrenhar-se na escrita desse livro teórico. Conta que, ao perceber que algumas ilustrações pareciam estar comidas, perdidas no meio da costura do livro, o responsável da gráfica ligou para ela desesperado sem compreender que erro poderia ter acontecido. Não havia percebido que isso era intencional. Esse episódio mostra o quanto a linguagem do livro ilustrado ainda provoca grandes desencontros para quem quer compreendê-lo a partir de um sistema tradicional de escrita. Ali teria sido preciso entender que o aparente “erro” de impressão ou de costura dos cadernos era intencional, um elemento da linguagem do livro ilustrado e fazia parte da história.









O ofuscamento que o conteúdo de uma obra causa em relação às características físicas do livro tem sua razão de ser pois o suporte sempre esteve a serviço de uma boa leitura onde quanto menor sua interferência melhor para a fruição da obra. Não seria exatamente o oposto o que ocorre em relação ao livro ilustrado? A percepção de que outros elementos, que não só o verbo, constroem uma obra literária é algo fundamental para a leitura e compreensão de um livro ilustrado. Em sua obra *Literatura Infantil Brasileira, História e Histórias*, Marisa Lajolo e Regina Zilberman apontam para esse novo território onde surgem outras vozes no jogo narrativo.

Todas essas são razões para que, ao refletirmos sobre a ilustração nos livros para criança, esses passem, graças à ela, a constituir uma espécie de novo objeto cultural onde visual e verbal se mesclam. (LAJOLO, ZILBERMAN, 2006 p.14)

Peter Hunt vai pelo mesmo caminho afirmando que

(...) precisamos de uma linguagem crítica para essa nova área, de potencial muito grande.(HUNT, 2010 p.233)

E citando Nodelman, conclui:

De fato, conforme notou Perry Nodelman, “os livros ilustrados possuem ritmos singulares, convenções singulares de forma e estrutura, um corpo singular de técnicas narrativas.” Tanto a crítica como a editoração talvez pudessem atentar mais para esse fato. (HUNT, 2010 p.233)

Daí a necessidade de começarmos a estabelecer esse campo onde a literatura se abre para outros atores que antes se portavam como meros figurantes no palco da escrita.

III. UMA MANEIRA DIFERENTE DE LER

3.1 A BICICLETA E O LIVRO ILUSTRADO

Para tornar-se ciclista é preciso dominar algumas aptidões, dentre elas equilibrar-se em duas rodas e, ao mesmo tempo, pedalar a bicicleta. Um ato aparentemente simples como o de andar de bicicleta envolve uma complexa aprendizagem. Para vencer a dificuldade de manter-se em equilíbrio sobre ela, o iniciante do ciclismo aprenderá que será preciso colocar a bicicleta em movimento. Paradoxalmente, para fazê-la andar, terá que se manter em equilíbrio. Foi então que um designer de objetos inventou o artifício das rodinhas. Aquelas que, acopladas à bicicleta, uma de cada lado, permitem que se anule o problema do equilíbrio. Torna possível uma maior concentração nos pedais, nas rodas e, logicamente, no cuidado com o caminho que se toma. As rodinhas auxiliam o futuro ciclista a passar pela experiência de andar de bicicleta antes mesmo de dominar todos os procedimentos necessários para tanto. As rodinhas representariam uma fase de pré-ciclismo.

A imagem, quando foi trazida para dentro da literatura infantil, funcionou como apoio ao leitor iniciante para dela se utilizar em seu passeio pelo mundo da leitura. Ao repetir e reforçar o que dizem as palavras, as imagens, tal qual as rodinhas da bicicleta, traçam um caminho paralelo e sempre alinhado às rodas principais. Com isso, confirmam seu sentido.

Há uma grande discussão no meio pedagógico (geralmente sem respostas muito objetivas) em relação ao benefício ou não de se utilizar imagens como apoio no processo de aprendizagem de leitura de palavras (NODELMAN, 1988 p.277). Há os que as julgam benéficas por estimular e dar apoio ao leitor iniciante. Rodinhas de bicicleta também estimulam ciclistas principiantes que temem acabar pelo chão. Há outros, porém, que vêem as imagens como prejudiciais, e o fazem por achar que, ao funcionarem como muletas para a compreensão de um texto de palavras, poderiam tornar o leitor preguiçoso ou, no mínimo, direcionar demais sua imaginação. Rodinhas, ao que me parece, também tornam mais longo o processo de aprendizagem do ciclista e dificultam os movimentos para fora da rota prevista. Não pretendo aqui entrar em questões pedagógicas referentes ao melhor processo para aprender a andar de bicicleta ou para a aquisição da linguagem escrita na infância. Acredito apenas que o uso da imagem como apoio pode ter gerado um profundo preconceito dos adultos contra ela dentro dos livros por ser vista como um apoio desnecessário ao leitor experiente. Quando esse papel de apoio é o único que cabe

para justificar uma imagem, estaríamos acertadamente comparando-as com rodinhas de bicicletas. Essas imagens, como as rodinhas, nada acrescentariam a nossa experiência de leitor. Qualquer ciclista experiente sabe como atrapalham as rodinhas depois que aprendemos a manter o equilíbrio. Elas limitam nossos movimentos. De que servem imagens que dizem o mesmo que os textos de onde nasceram? Imagens que só se prestassem a isso também limitariam nossa capacidade de imaginar.

Muito longe dessa discussão se encontra a do papel que as imagens exercem em um livro ilustrado. Seguindo a metáfora da bicicleta, poderíamos dizer que em um livro ilustrado a imagem assume o lugar de uma das duas rodas, deixando a outra com as palavras. As duas, como as rodas do veículo, nos conduzem ao mesmo lugar, nos levam de um começo a um final de percurso. No entanto, se buscarmos as marcas do trajeto das rodas no chão constataremos que somente em poucos momentos elas se cruzam. Ao contrário, elas formam duas linhas contínuas que dançam, ritmadas por encontros e desencontros.

Poderíamos pensar a abordagem de alguns estudiosos do livro ilustrado, como Nikolajeva, Scott, Agosto e outros que iniciaram seus escritos nos anos 1990, como um olhar atento para o mecanismo da bicicleta a partir das duas rodas. As autoras se põem a analisar palavras e imagens através de seu traçado, classificando as diferentes maneiras com que se cruzam, as maiores distâncias a que conseguem chegar e ainda assim conduzirem para o mesmo lugar.

Mas a bicicleta é um complexo mecanismo, que envolve outras partes para funcionar, e a diferença do modo de compreender um livro ilustrado deste grupo que citei para outro não menos interessante também pode ser encontrada na mesma metáfora da bicicleta. Schwarcz, Moebius, Nodelman e outros, ainda nos anos 1980, enxergariam em outra parte da bicicleta o coração do livro ilustrado: no pedal. Assim escreve Nodelman a respeito da importância do ritmo em um livro ilustrado:

(...) devemos olhar atentamente para as palavras para entendê-las e não podemos olhar ao mesmo tempo para as imagens. Enquanto olhamos para as imagens não podemos ao mesmo tempo estar olhando para as palavras com o cuidado suficiente para decodificá-las. (NODELMAN, 1988 p. 242)

Para ele esses dois modos de ver implicariam em diferentes formas de pensamento responsáveis pela condução da leitura desses livros. As imagens nos livros ilustrados,

assim como as palavras, estariam sempre em trajetória. (NODELMAN, 1988 p.244) Isso significa que a idéia de movimento dado pela sequência de imagens prevalece sobre os elementos implicados: palavra e imagem. Estes seriam parte do mecanismo que põe o livro em movimento mas não sua condição essencial. É a mudança que acontece na natureza da imagem quando, ao invés de estabelecer uma parada, ela se encontra em trajetória, que caracterizaria o livro ilustrado.

Essa ideia vai ao encontro dos escritos de Michel Melot que vê na sequência instaurada na dobra do livro o elemento fundador de sua dimensão temporal. Para ele é o próprio objeto com suas características físicas o propulsor do movimento de páginas. Acredito que, para esses autores, o livro com sua particularidade pela fragmentação que estimula a simulação de tempo, estaria próximo à idéia de um pedal de uma engrenagem. Olhar para o pedal para entender uma bicicleta não significa ignorar o papel das rodas. Elas são partes do mecanismo movido pelo pedal e contribuem na narrativa seqüencial, antes de tudo. Também podemos dizer que os que preferem se debruçar sobre a relação palavra/ imagem como núcleo dessa diferente escrita não estariam, por sua vez, cegos para o pedal que move a leitura. Ambos estão certos em suas aproximações. Rodas sem pedais não vão longe. Pedais sem roda não saem do lugar.

Surge aqui a pergunta: quem faz a bicicleta andar? Quem pedala e move as rodas colocando a bicicleta em movimento? Qual afinal é o papel do ciclista? Quais suas características? Habilitar-se para andar de bicicleta exige mais do que estar ciente de suas partes e saber como funcionam. É preciso ao mesmo tempo um olhar próximo que perceba as particularidades do terreno que se percorre sem perder de vista um olhar distante, que tenha no horizonte um ponto de chegada. O público do livro ilustrado, seja ele criança ou adulto, deve estar preparado para recolher os fragmentos de imagens e palavras deixados ao longo das páginas e juntá-los de maneira a fazerem sentido, criarem uma história que nos conduza a um destino. O livro ilustrado estará aberto a todos que tiverem o prazer desse jogo.

3.2 QUANDO SE HABITA O INÍCIO

A gente se inventava de caminhos com as novas palavras. (Manoel de Barros)

Como se a linguagem não fosse capaz de construir seu próprio público, há quem se indague para quem ou, mais especificamente, para que faixa etária, são produzidos os livros ilustrados. Antes de adentrar a questão devemos compreender que ela encerra uma armadilha perigosa para qualquer autor: a idéia de que seja possível a ele escolher o destinatário de seus escritos. Quem faz um objeto artístico ou literário não escolhe o destino de sua obra. É ao público que é dada a sorte de escolher os autores de suas leituras, e não o contrário. Diferente de uma peça de design que tem no uso e nas características de seu destinatário sua razão de ser - só existem tesouras para canhotos porque existe o canhoto que necessita delas - a obra de arte, e aqui cabe também a literatura, não se constrói a partir de um destinatário ou uma função. São mãos estendidas ao outro, disse o poeta Paul Celan. Como cartas sem destinatários a espera de alguém que as tome para si.

São inúmeras as obras de literatura infantil, e dentre elas os livros ilustrados, que não foram pensadas para o público infantil, embora tenham acabado “escolhidas” por ele para fazerem parte desse universo. Quando digo que uma obra foi escolhida pelo público infantil ou que o livro ilustrado é um fenômeno dentro da literatura infantil é porque posso buscar dentro deles algumas características que tocam esse público. Se hoje há, por parte de alguns estudiosos, uma tendência a enxergar o livro ilustrado como uma experiência de imersão em um linguagem polissêmica, híbrida, independentemente de um direcionamento ao público infantil, por outro lado sabemos que ele nasceu como um objeto para crianças (toy book) e guarda dentro de si marcas de sua origem. E sobre essas marcas abriu-se a possibilidade da organização de uma nova escrita.

Uma dessas marcas é a liberdade na exploração do objeto, fruto da curiosidade e da vontade de interagir, jogar, da criança. Nos anos 1950/60 muitos autores de livros ilustrados, dentre eles designers como Bruno Munari, tentaram com suas obras para crianças estimulá-las em sua percepção do objeto. Suas criações como *Os Pré-livros* ou *O Livro Ilegível* levam a cabo a experiência corporal com o livro em uma obra sem palavras, imagens ou narrativa, conduzida página à página apenas por variações de cores, de formas

e texturas. Neles, o próprio objeto se apresenta como voluntário para ser percorrido, desvendado.



Os pré-livros de Bruno Munari

“Não se pode dizer a uma criança que ela está pegando o livro de maneira errada. É preciso facilitar-lhe o contato com o objeto. A criança deve fixar que o livro é uma coisa agradável sob todos os aspectos: visual, tátil, material, etc.”

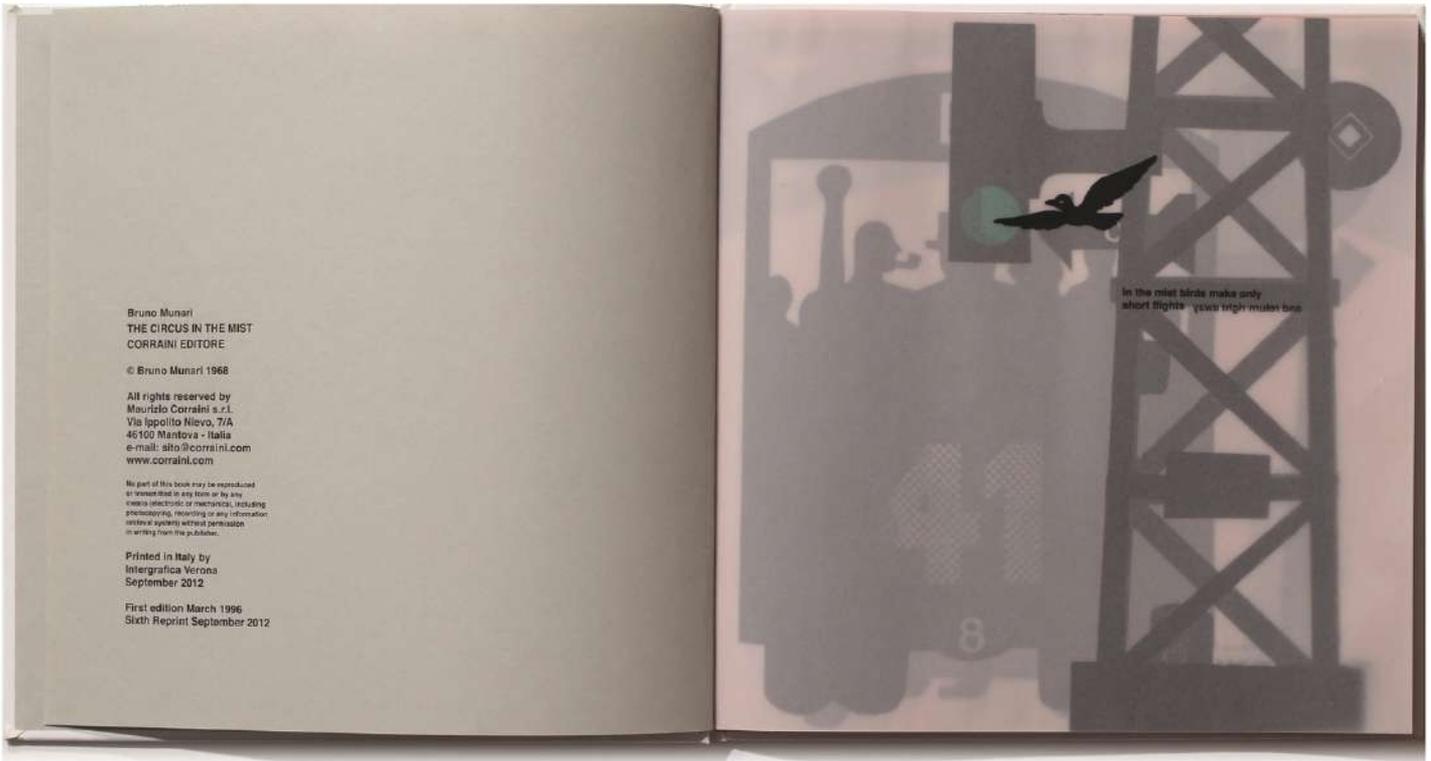
(MUNARI, 1998 p. 230)





Para Munari, a percepção das qualidades físicas do objeto devem preceder sua utilização como suporte de conteúdo. Ele quer dar à criança a experiência do contato com o objeto e proporcionar a descoberta de uma poética própria no nível estrutural do livro (páginas, texturas, cores, formatos, maneira com que apresentam, etc). A criança que está a descobrir o mundo é colocada para descobrir também o livro através de sua curiosidade no manuseio do objeto.

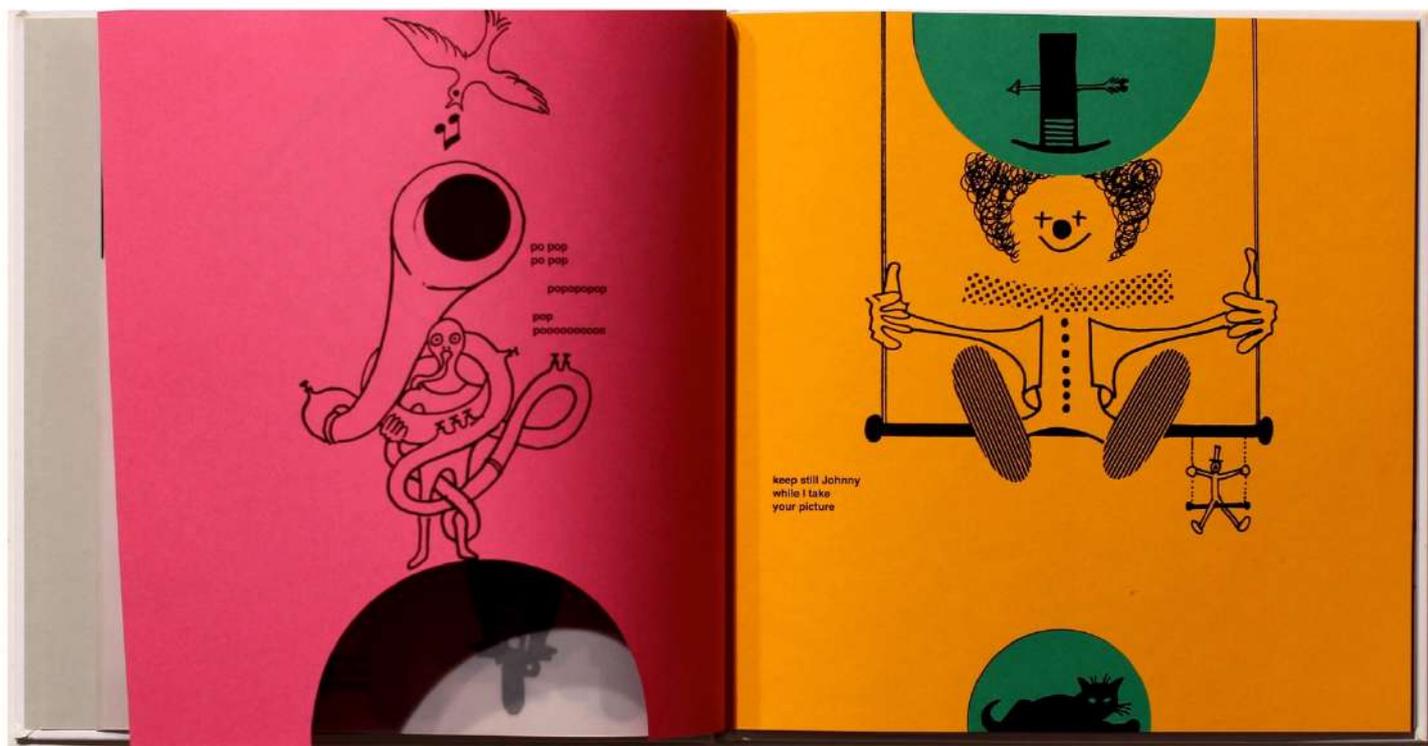
A radicalização de Munari em direção a importância do objeto não deixa de admitir em outras obras, como *The Circus in the Mist*, espaço para que esses aspectos possam se imbricar à outros elementos narrativos, como a palavra e a imagem instalados nesse suporte. Nessa obra as folhas em papel vegetal com desenhos de silhuetas em preto simulam um caminhar do leitor/expectador em meio a neblina.



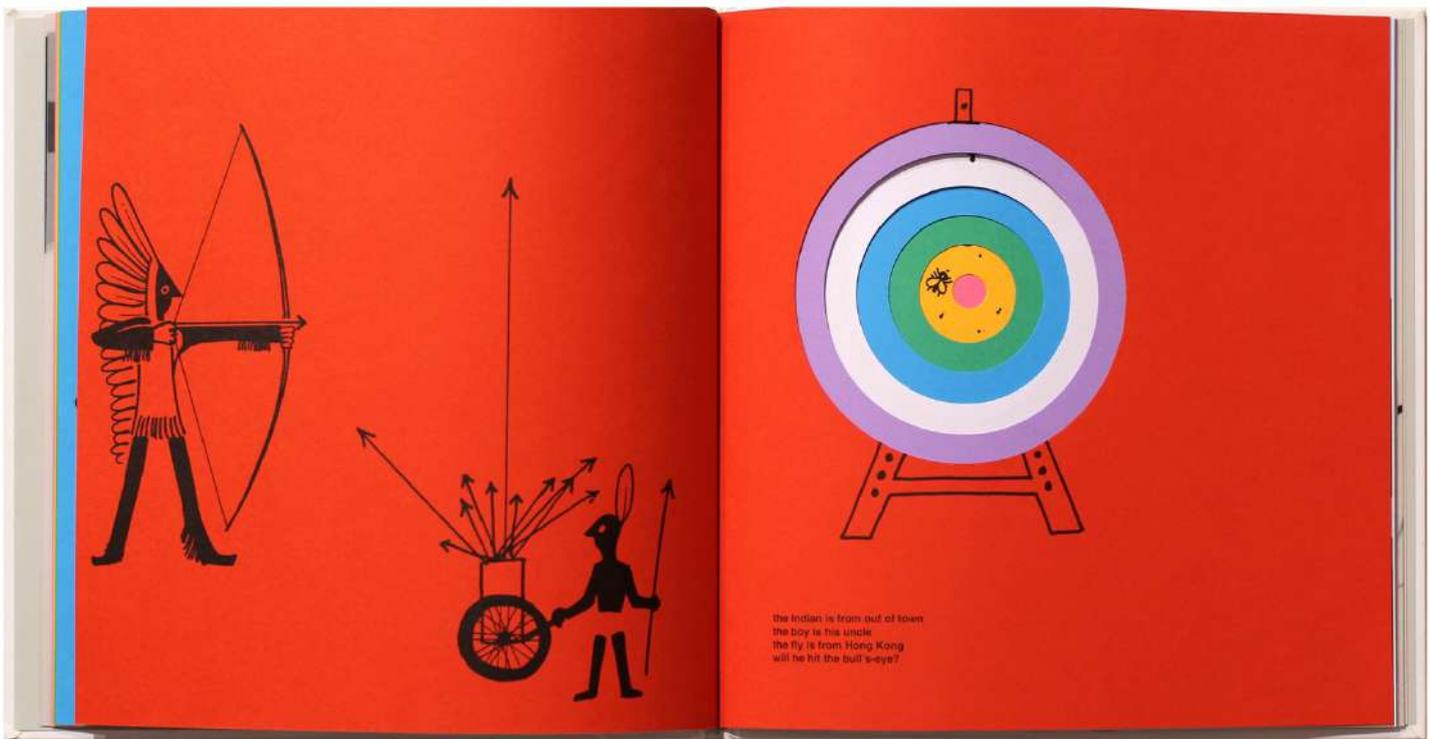
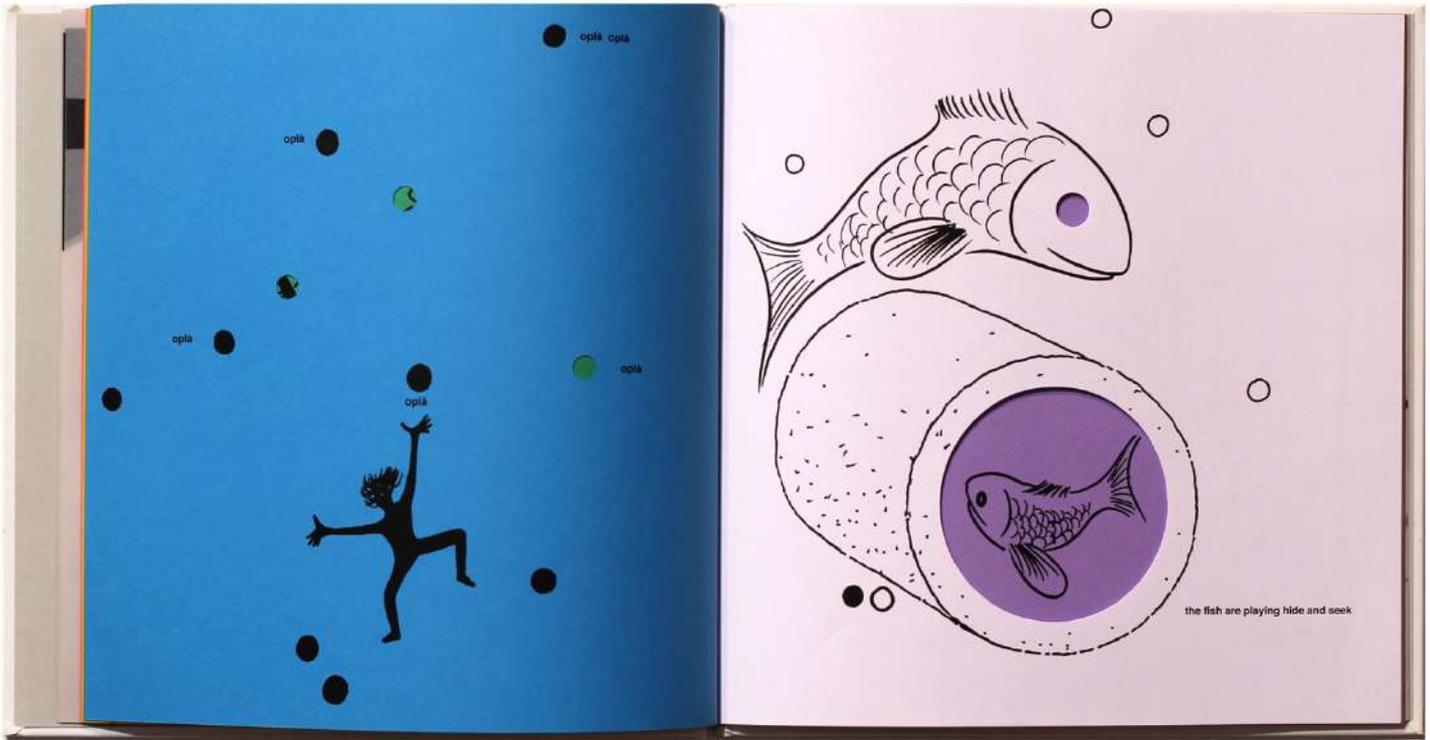


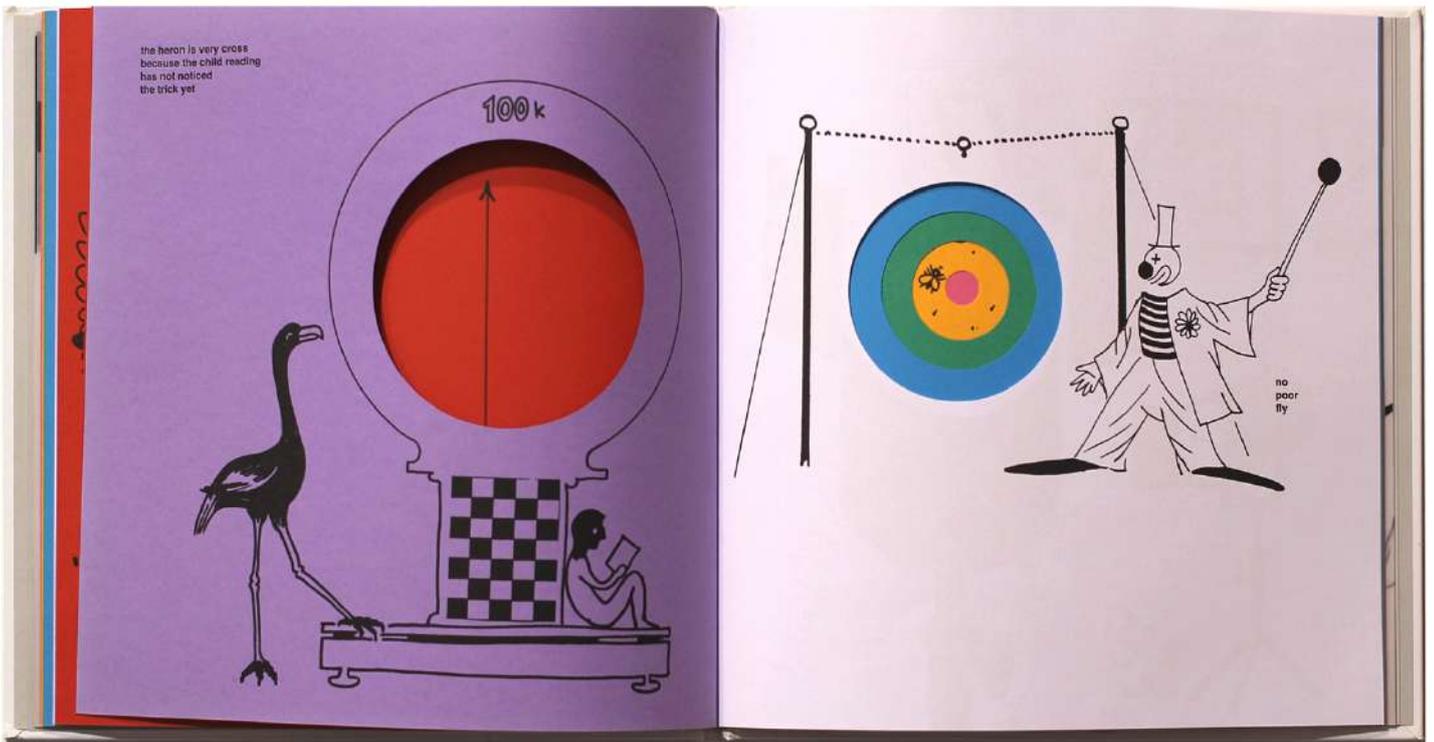
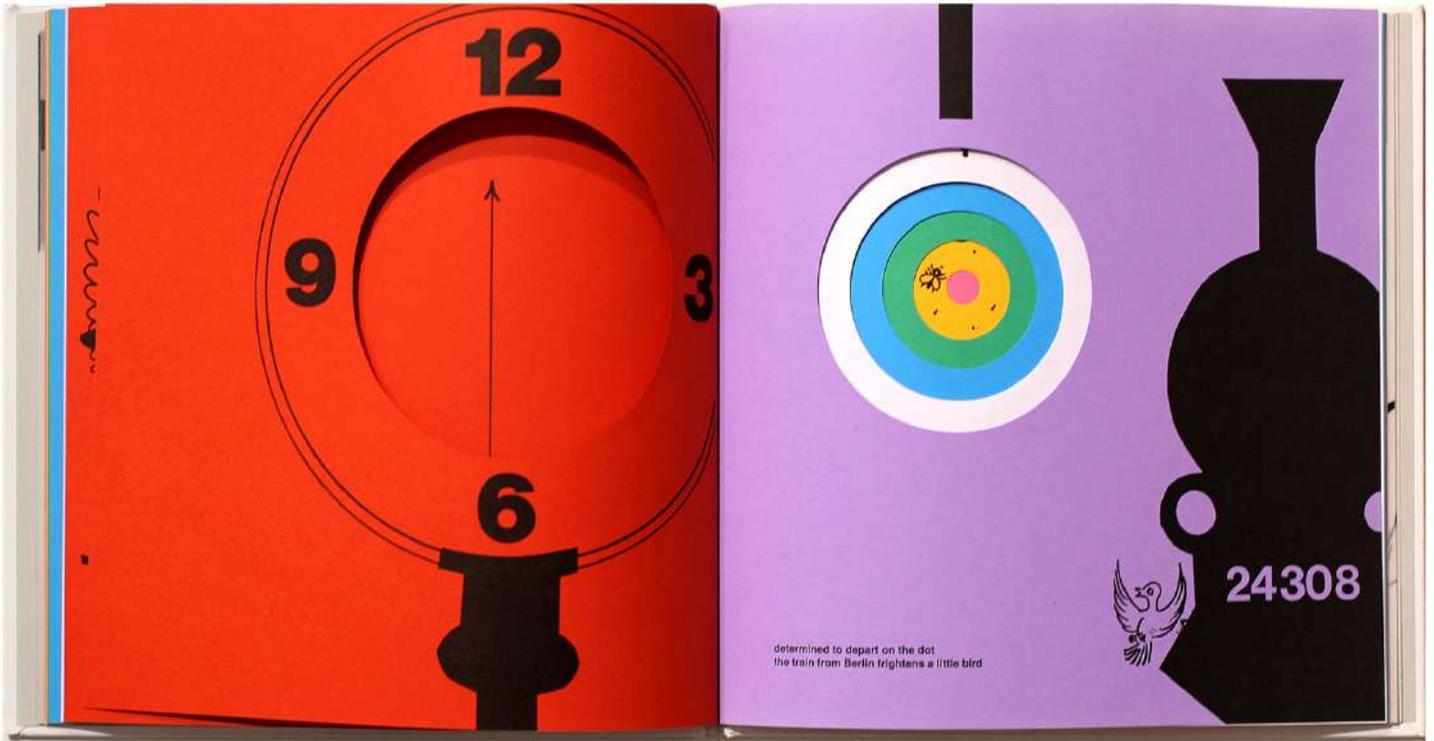


Mais a frente esse caminhante chega até um circo todo feito em folhas coloridas. A parte que cabe a essa narrativa é cheia de recortes onde buracos fazem com que coisas se transformem em outras coisas a medida que viramos a página. A criança (mas também o adulto) vibra a cada descoberta que se apresenta ao passar da página.









Sobre este leitor que ocupa um lugar de abertura para o mundo diz David Lewis:

Uma audiência para qual o mundo, ele mesmo, está em um perpétuo estado de vir a ser.¹⁴ (LEWIS, 2001 p. 75)

Quando o escritor Manoel de Barros, o poeta-criança, diz que “queria pegar na semente da palavra” (BARROS, 2013 p.29) parece estar se referindo ao lugar da descoberta da linguagem. E o que é a semente senão um estado de vir a ser? Haveria um lugar de escrita onde se possa conversar com a própria origem da linguagem? Poderia se chamar de infância da linguagem quando ela própria é também um vir a ser? Certa vez, quando criança, eu estava junto a um grupo de amigos, todos por volta dos sete anos. Alguém trouxe a notícia de que o novo professor impressionava por sua “baixurinha”. Fomos corrigido por um único de nós que nos disse não existir tal palavra “baixura”, mas sim altura. Discordamos e concluímos que aquele homem tão pequeno, certamente não poderia ter algo parecido com altura.

Talvez poucos além dos poetas e das crianças se inquietem com a elasticidade da linguagem por se encontrarem tão distantes de quando se apropriaram dela que perderam a capacidade de enxergá-la em suas ambigüidades e sutilezas. Não à toa, Guimarães Rosa inventou sua escrita calcada no modo de falar dos iletrados. Foi onde acreditou que as palavras estivessem mais vivas, porque se moldavam na medida da necessidade do dizer. Viu nela uma fala que nascia da espontaneidade. Como na criança, a aparente fragilidade com a norma é, por outro lado, sua grande potencia poética.

Avestruz é uma girafa, só que tem que é passarinho. (BLOCH apud ROSA, 2001 p.40)

Essa palavra espontânea somada a maneira singular de se utilizar das imagens seqüenciais para narrar juntamente com a experiência inusitada com o objeto formam os três pilares básicos do livro ilustrado que vem do fato desse objeto ter sido inicialmente pensado para crianças. A observância de tais características fundam um novo modo de escrever.

O livro ilustrado trás dentro dele o espanto com a novidade e a descoberta da linguagem. A autora Angela Lago descreve como deve ser a relação do leitor com esse livro:

No livro ilustrado, cada passar de página deve conter a surpresa de dobrar uma esquina (LAGO, 2017)

¹⁴ An audience for whom the world itself is in a perpetual state of becoming. (LEWIS, 2001 p.75)

À qualquer um, adulto ou criança, é dada a chance de virar uma esquina. Mas, de ainda se espantar com o que vai encontrar, talvez só a alguns.

Gosto da ideia de Nikolajeva e Scott de que os livros ilustrados proporcionam uma ocasião especial de relação de “colaboração entre crianças e adultos”. As autoras sugerem uma co-responsabilidade na leitura dessas obras. Sustentam que a criança estaria, por sua condição de iletrada, mais atenta as informações contidas nas imagens. (NIKOLAJEVA; SCOTT apud ARIZPE; STYLES, 2004 p. 53). Os adultos, ao contrário, iniciados nas convenções literárias, prontamente recorreriam ao desvelamento da palavra. Ambos chegariam ao mesmo lugar, na dupla orientação, mas por caminhos distintos. De qualquer maneira, o leitor do livro ilustrado é aquele disposto ao risco. Aberto à surpresa de ver a palavra que acabara de ler ser transformada, pela imagem seguinte, no seu oposto. E também ao risco de passar despercebido por uma imagem que só ganhará sentido ao final com a última palavra lida.

Adultos que se aproximam do livro ilustrado com alguma consciência da forma em que opera, sua leitura pode resultar muito mais significativa pois o prazer intelectual converge com o estético, em ocasiões com ressonâncias emocionais e um pouco de humor como tempero.¹⁵ (ARIZPE; STYLES, 2004 p.47)

Aqui me parece necessário dizer que o livro ilustrado, na maneira com que joga com a fragmentação e com a necessidade de um leitor atento à esse jogo nos coloca em uma espécie de desconfiança em relação às palavras que lemos assim como às imagens que vemos. Sendo elas fragmentos de um todo, podem mudar de significado ao final da história ou mesmo na página posterior. A palavra pode ser negada constantemente pela imagem e vice-versa. Ainda assim, os fragmentos só podem ou devem fazer sentido completo após o todo transcorrido ou, ao menos, ao fim de uma sequência. Aprendemos a partir das experiências de leitura do livro ilustrado a sair dos fragmentos em busca do todo e a nos posicionar frente a imagens e palavras, assumindo que suas incongruências podem estar a nos dizer algo.

¹⁵ (...) para los adultos que se acercan a los álbumes ilustrados con alguna conciencia de la forma en que operan, su lectura puede resultar mucho más significativa, pues el placer intelectual converge con el estético, en ocasiones con resonancias emocionales y casi siempre con un poco de humor por añadidura. (ARIZPE; STYLES, 2004 p.47)

IV. A CONSTRUÇÃO DO CONTRAPONTO

4.1 A DUPLA ORIENTAÇÃO

É a diferença entre palavra e imagem que nos faz reinterpretar cada uma a luz da outra.¹⁶(NODELMAN apud ARISPE; STYLES, 2004 p.51)

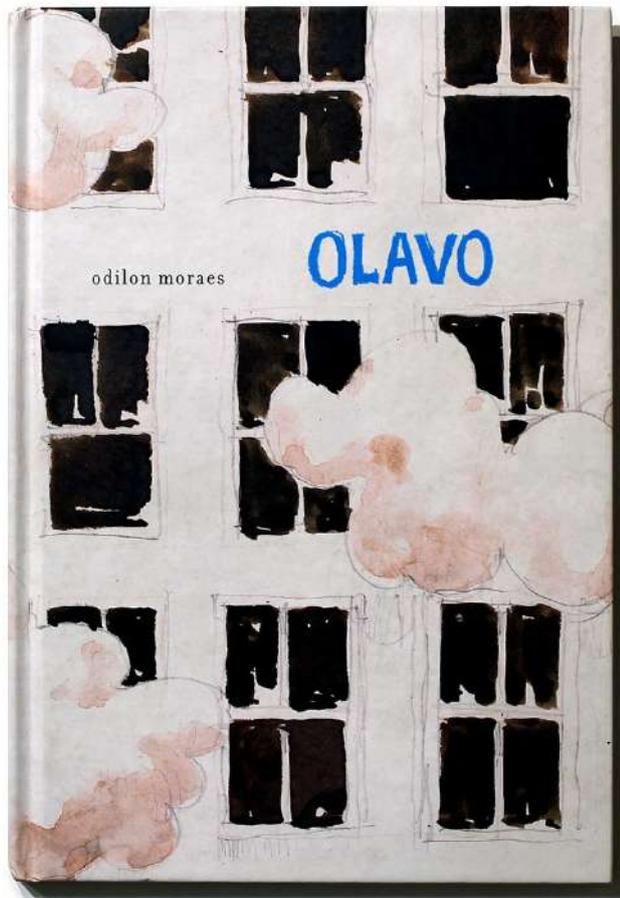
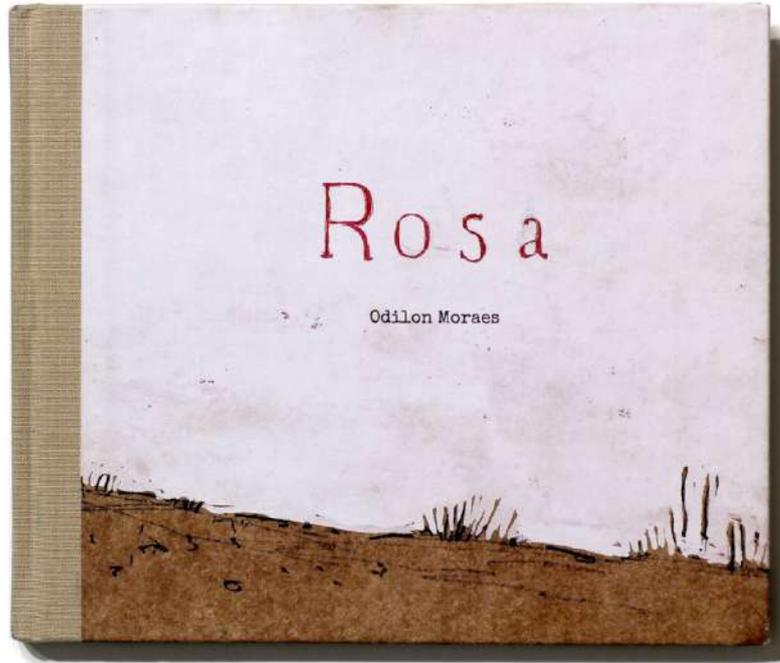
Em uma entrevista dada a mim para o livro *Traço e Prosa*, a autora Angela Lago me disse que tinha dois tipos de obras: as de ilustração propriamente ditas, e as que não sabia direito como chamar. Não resisti e tive que perguntar o que seriam as ilustrações propriamente ditas em comparação com essas outras não propriamente ditas. Em resposta ela me esclareceu que entendia por ilustração propriamente dita as imagens feitas para grandes obras literárias, as imagens que de alguma maneira prestassem uma homenagem, disse ela, ao texto que ela, como leitora admirasse. Seria um tributo que a imagem faz a palavra. Por outro lado, havia a outra, não propriamente dita, a que ao invés de homenagear, criava junto com ela.

É desse lugar, que tentamos dar um nome e um território, que procurei discorrer nesse trabalho. Lugar esse onde a ilustração desempenha um papel diferente em relação não só às palavras, mas também às outras imagens que se antecedem e sucedem ao longo das páginas. Aparentemente simples, o livro ilustrado pode apresentar grande complexidade no jogo que faz entre os elementos que compõe a sua escrita. O que me proponho a fazer a partir desse ponto do trabalho é recuperar e comentar etapas do processo de criação de duas obras de minha autoria.

Na primeira, *Rosa*, há uma dupla orientação cronológica. Enquanto as palavras nos contam do tempo passado onde algo aconteceu com um homem, a sequência de imagens nos mostra outro personagem, seu filho (subentende-se ao longo da história), no tempo presente, em busca de seu passado. Dei a esse efeito o nome de contraponto temporal.

Na segunda, *Olavo*, as cores sépia e azul servem para colocar o leitor frente a diferentes estados de alma do personagem. Trata-se da história de um menino triste que, inusitadamente, recebe em sua porta um presente misterioso. O menino triste há que lidar com o fato de uma dose de felicidade ter transformado sua condição frente ao mundo. Ao jogo de cores que se dá em paralelo a história narrada, chamei de contraponto cromático.

¹⁶ Es la diferencia entre palabras e imágenes la que nos hace reinterpretar cada una a la luz de la otra. (NODELMAN apud ARISPE; STYLES, 2004 p.51)



4.2 ROSA

Rosa é constituído por três camadas: uma biográfica, uma literária, outra formal. A primeira, biográfica, talvez aparentemente pouco importe para um trabalho de cunho acadêmico. O autor, dentro da obra, não está mais lá, só é revelado através da escrita. É a obra que deve falar e cabe ao leitor decifrá-la, emprestando à ela seu repertório. Mas o marco biográfico situa o momento da criação. É no território biográfico que nasce a vontade, essa necessidade de escrever e se comunicar. Nele se planta a escrita. Portanto, revelar essa camada se faz necessário quando o intuito do trabalho será recolher os aspectos do caminho da criação e, portanto, pontuar o momento do começo da caminhada. Quando escrevi Rosa, eu estava para ter um filho. Foi uma obra escrita por um autor em estado de gravidez masculina. E em quê essa difere da gravidez das mulheres? É uma gravidez sem corpo. Nas mulheres a gravidez é sentida dentro delas, algo lhes cresce lá dentro, a mulher é preenchida pelo que está por vir. A gravidez masculina não tem barriga, lugar onde se manifestar. Acontece na cabeça. Cresce preenchida pelo vazio, por uma imensa idéia, à deriva.

O livro Rosa nasce da necessidade de falar desse momento. Momento de silêncios, de reposição no mundo e de perguntas sem resposta. Eu iria virar pai (essa era a única coisa concreta). A figura do pai como uma nova condição me levou às portas da memória. Lá, tentava buscar a referência desse pai que até então eu só vivenciara pelo lado do avesso, o do filho. Me lembrei da relação com meu pai, mais calcada nas entrelinhas do que nos enunciados das conversas. Assim nascera minha relação com o desenho, dos não ditos entre pai e filho. Assim formou-se a semente de *Rosa*.

A segunda camada é a metaliterária, isto é, a conversa que uma obra estabelece com outras obras literárias. Como podemos pressentir não só no título como também pela atmosfera das imagens, há a demarcação de um território poético. Para um leitor familiarizado com esse lugar já há algo sendo dito antes de iniciarmos uma trajetória. Está-se a falar à partir do universo do escritor Guimarães Rosa. O livro ilustrado Rosa faz um chamado específico ao conteúdo do conto A Terceira Margem do Rio. Nele há um pai que pega sua canoa e vai habitar a terceira margem, uma metáfora aberta ao gosto do leitor. Nunca voltará, embora seu filho o siga esperando em uma das margens. Ao final, acreditando que seu pai já estaria velho para permanecer nesse lugar, o chama a fim de substituí-lo em sua canoa. Parecendo aceitar a proposta, o pai se aproxima da margem, o

que faz o filho sair em disparada. Nunca mais veria o pai, que retorna para sempre ao seu não-lugar. Reproduzo esta história do conto pois, apesar de eu ter falado do estado em que eu me encontrava pela proximidade com o nascimento de meu filho, foi o conto de Guimarães que me propiciou o lugar geográfico, o ambiente, a possibilidade de um lugar para a história acontecer.



IMAGENS DO GUIMARÃES (VEREDAS) – imagens tiradas da internet

Lembrei-me que desde a juventude havia lido e relido esse texto e sublinhando exaustivamente pedaços que me tocavam. Sempre me inquietou o final. O que seria do menino da história? No conto, ele se culpa de não ter sido “homem” para ocupar o lugar do pai.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem depois desse falimento? (ROSA, 2001 p.85)

Teria ele um dia tornado-se homem (assim como eu)? Essa foi a pergunta que fez a semente de Rosa germinar. Encontrou seu solo nessa pergunta. Assim começou a escrita do livro. É necessário aqui, nesse ponto do trabalho, que se entenda por escrita não somente as palavras mas, levando em conta o hibridismo do livro ilustrado, a escrita também com as imagens. A elaboração dessa escrita deve passar pela compreensão do mecanismo desse novo gênero textual. Enquanto nas palavras somos conduzidos pela história desse pai, que alguns reconhecerão como o personagem do conto de Guimarães, é na seqüência de imagens que compreendemos se tratar da volta desse filho depois de adulto para o lugar onde seu pai estivera por toda a vida.

Aqui entramos na terceira camada, a que acontece somente no objeto, onde todas as formas de escrita se cruzam. É onde ocorre uma dupla orientação das informações. Palavra e imagem assumem dois tempos distintos na narrativa. Sabemos, pelas palavras, de um certo homem que havia pego uma canoa e ido morar no meio do rio. Mas as imagens nos mostram outra coisa. Nelas vemos um personagem que não sabemos quem é, mas que parece se dirigir a um lugar que lhe é familiar.

A palavra toma o ponto de vista de quem assistiu o fato que narra: *“Logo que o filho nasceu, parece que o homem endoidou.”* Um leitor do conto de Guimarães irá lembrar-se que a atitude do homem que pegou a canoa foi tida pelas pessoas próximas como doideira:

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. (ROSA, 2001 p.80)

A voz do narrador do livro *Rosa* encontra-se portanto próxima do ocorrido e tem uma visão particular da história. Nas imagens, no entanto, não conseguimos nos posicionar sobre o que vemos: uma estação de trem, um personagem misterioso que chega e uma carroça que o leva.



Logo que o filho nasceu,

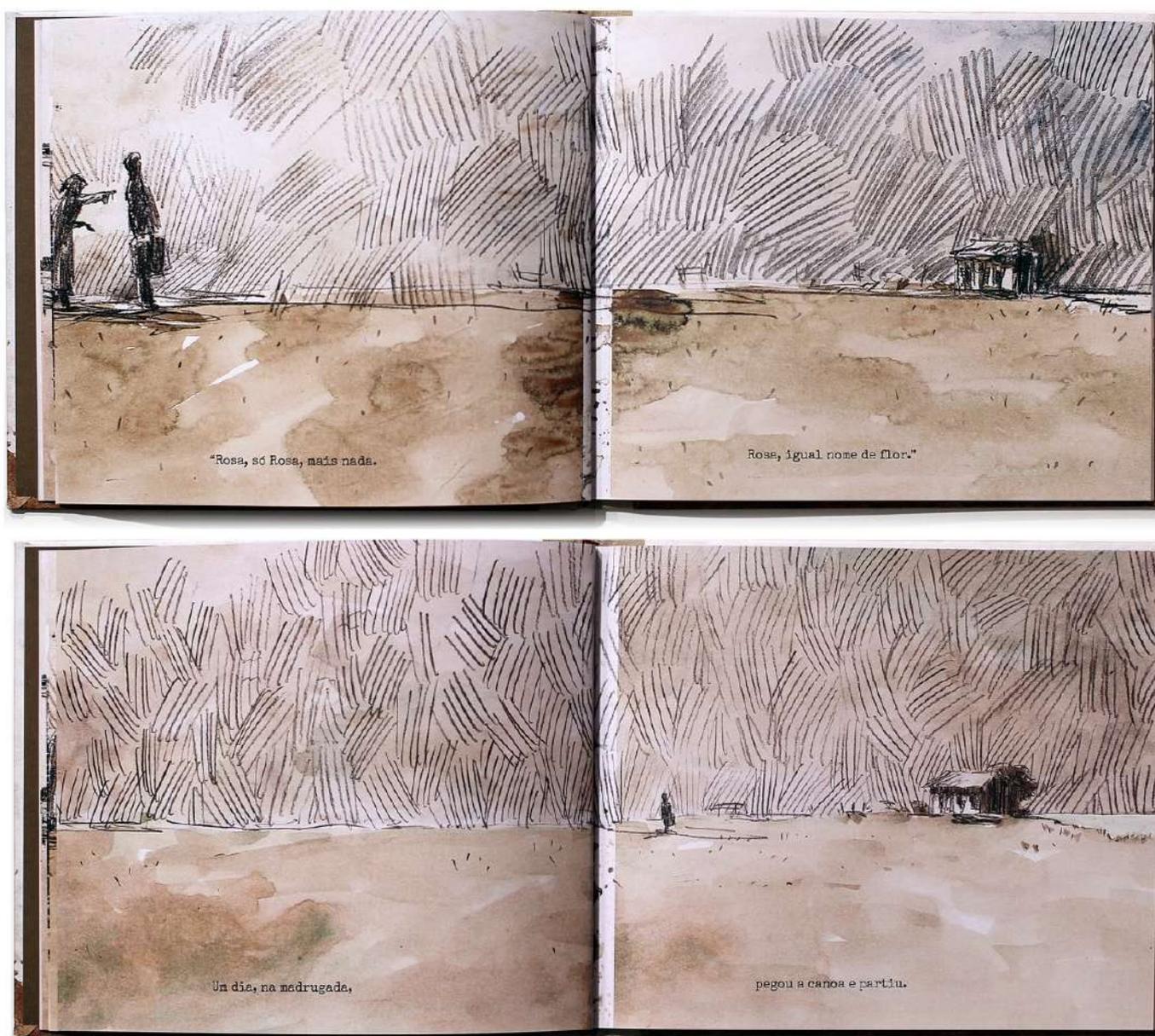


parece que o homem enloucou.



"Vai se chamar Roca", disse.

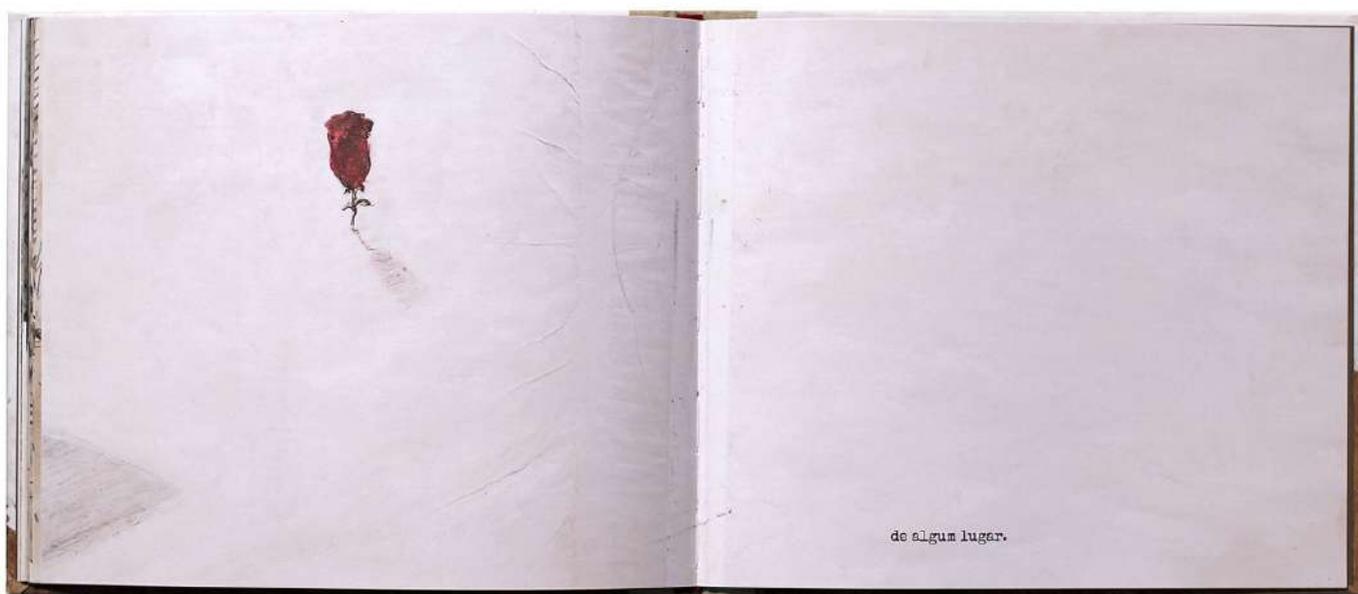
O desencontro fará com que as palavras ecoem por trás das imagens, como um vento que sopra sem encontrar a imagem correspondente. “Rosa, só rosa, mais nada” - diz o texto, enquanto a imagem mostra o personagem frente a um grande vazio, uma paisagem distante onde avista uma casinha. É preciso lembrar que a palavra “nada” é um conceito paradigmático na obra de Guimarães Rosa (não a toa sua obra Grande Sertão, Veredas, se inicia com “*Nonada*”). É a camada metaliterária que se mostra em alguns fragmentos de texto, assim como nas imagens.



Em alguns momentos da história, as narrativas paralelas de texto e imagem se cruzam tentando estabelecer mais fortemente uma possível ligação entre as duas. Isso ocorre, por exemplo, no trecho onde se lê: *do pai nada mais se soube*.

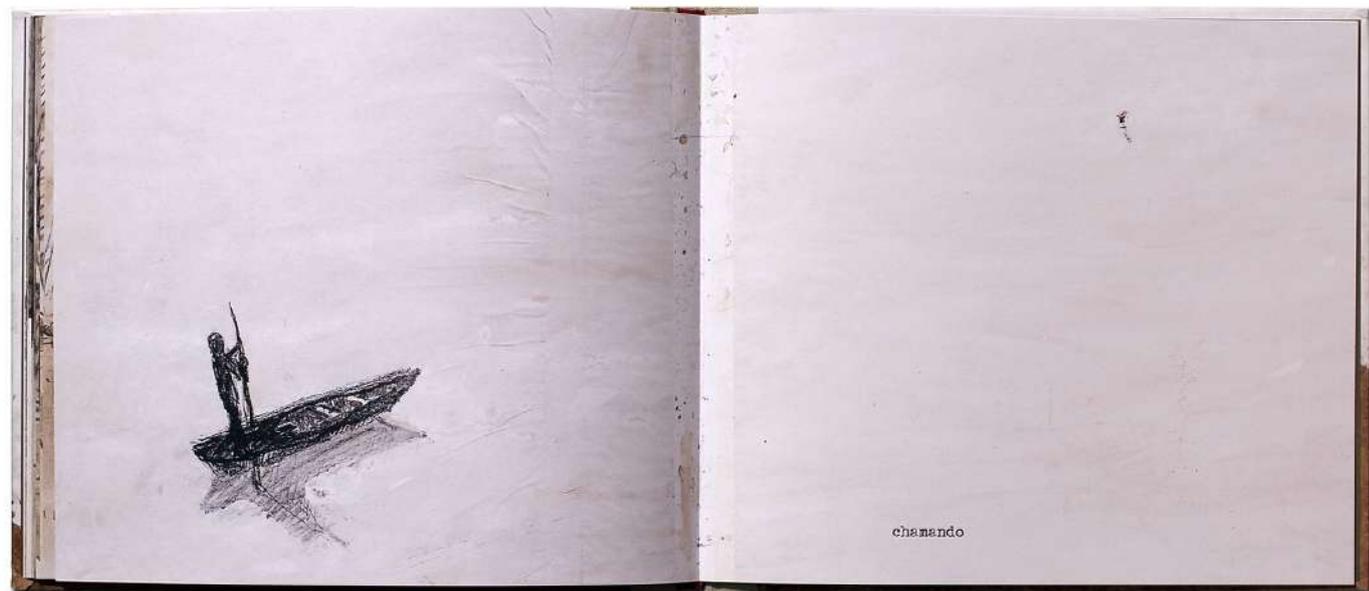
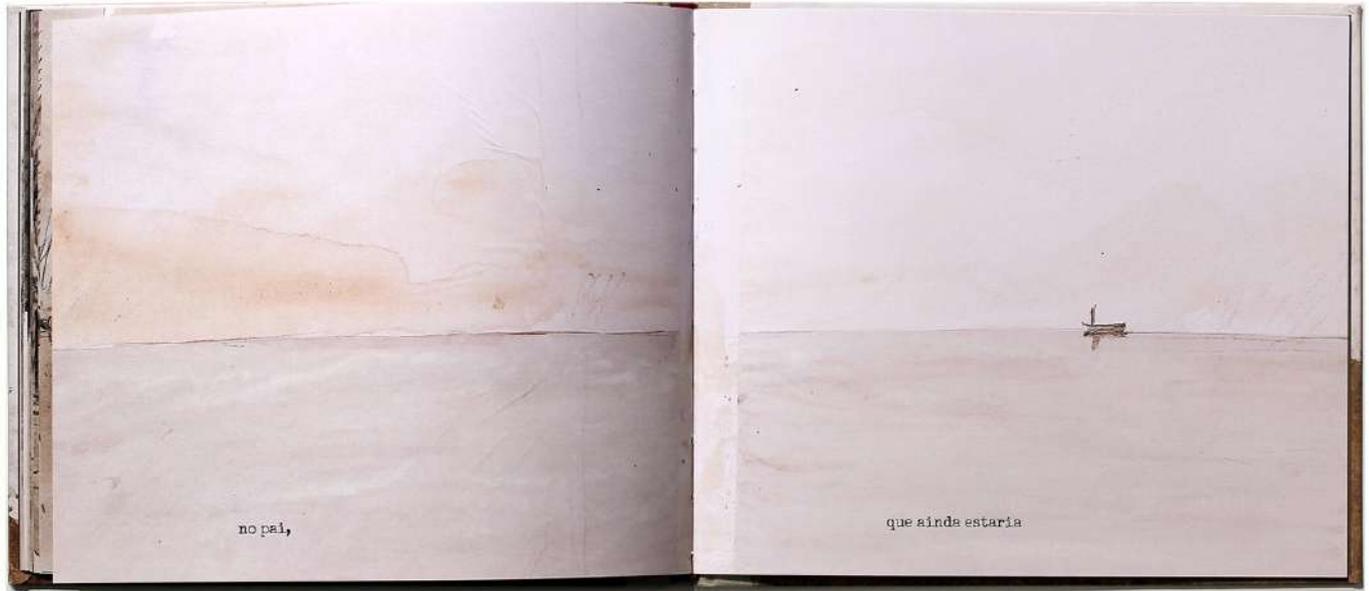


Abre-se a possibilidade do personagem misterioso ser o filho do homem da canoa, e que as duas histórias ganhem um sentido único. Isso nos conduzirá até o final do livro, onde o próprio nome do filho, Rosa, se encontra com a imagem da flor deixada no lugar da ausência do pai.



Uma vez aberto o livro e iniciada a leitura, o ritmo criado pela sequência das imagens permanece o mesmo ao longo de toda a narrativa. Mesmo quando a palavra se ausenta ou traça seu jogo próprio de escrita, a imagem permanece no mesmo ritmo. É como se tivéssemos entrado em uma canoa nós mesmos, e começado a remar rio adentro. Não podemos parar. Embora em ritmo lento, dado principalmente pelo formato horizontal do objeto, há um movimento ininterrupto na maneira com que as imagens se apresentam. Nas águas de um rio, até para permanecermos parados, temos que remar.



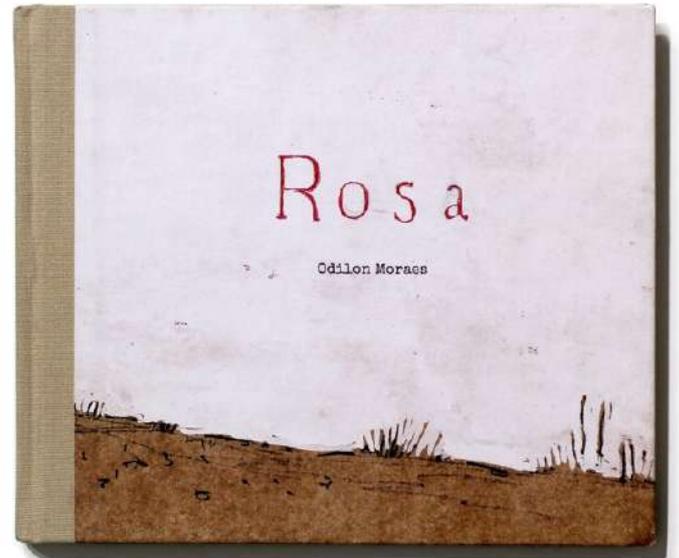


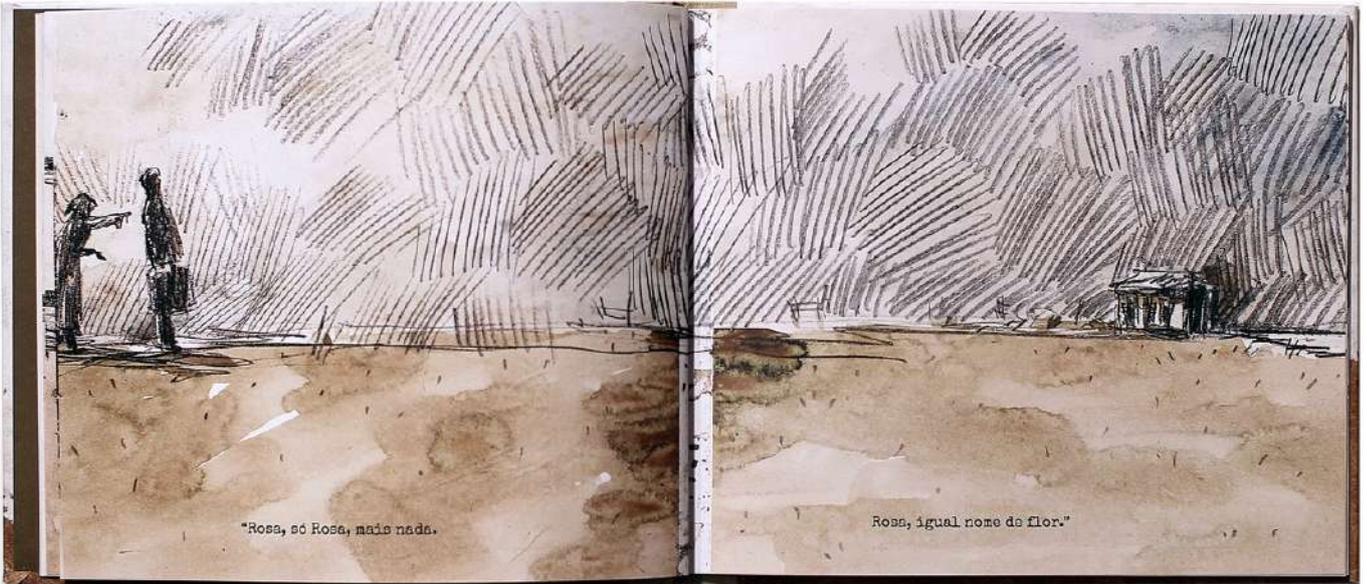
Dentre esses entrelaçamentos que tento apresentar e que foram conscientemente ou inconscientemente enxergados por mim no processo de escrita e reescrita dessa obra encontram-se também aqueles acrescentados pelo leitor e que não deixam de nos surpreender como autores. Disse-me o editor Marcelo Del'Anhol que vira em Rosa uma metáfora do mecanismo de livro ilustrado enquanto linguagem. Sua possibilidade de fruição não se dava nem numa margem (palavra), nem na outra (imagem), mas de meio a meio no rio, expressão usada por Guimarães Rosa para se referir ao lugar do pai e sua canoa.

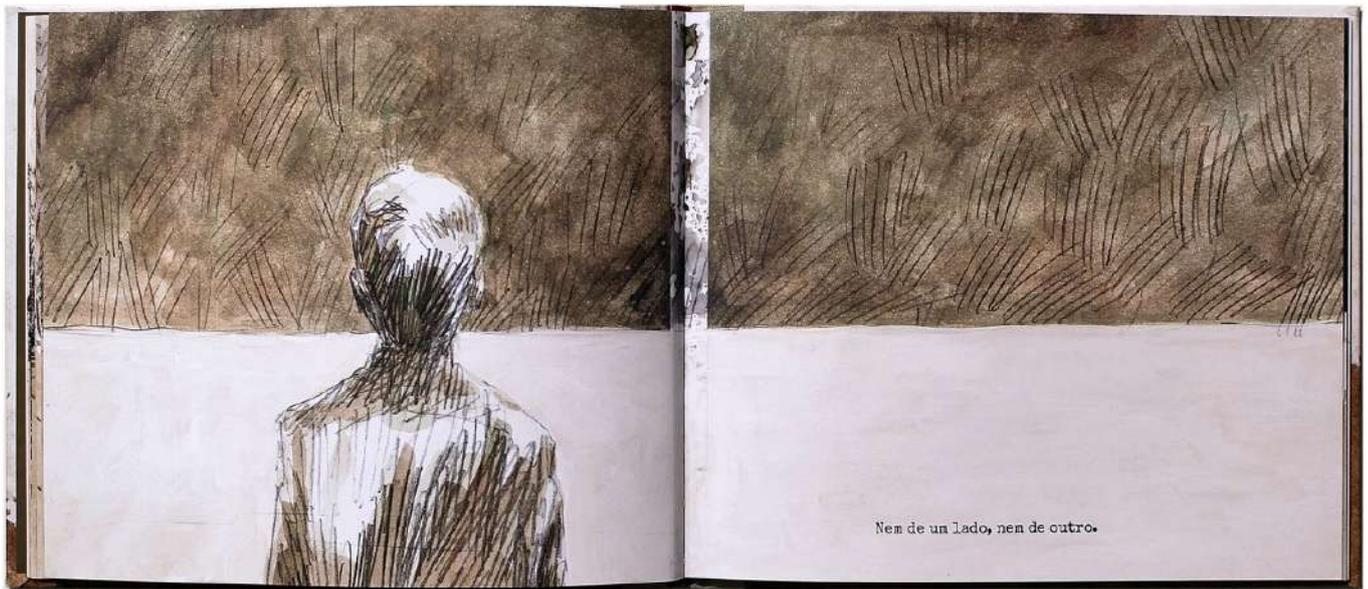
Podemos concluir que a narrativa de um livro ilustrado se dá em um jogo de significados abertos a interpretações diferentes com o poder de criar em seu leitor uma reflexão sobre o próprio ato de ler.

Um livro ilustrado é texto, ilustração, inteiro designe; um item manufaturado e um produto comercial; um documento social, cultural, histórico; e, principalmente, uma experiência para criança. Como forma de arte o livro ilustrado se articula na interdependência de imagens e palavras, na disposição simultânea de duas páginas espelhadas e no drama da virada da página. A sua maneira, suas possibilidades são sem limites.¹⁷ (BADER apud LEWIS, 2001 p.1)

¹⁷ A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufactured and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning of the Page. On its own terms its possibilities are limitless (BADER apud LEWIS, 2001 p.1)





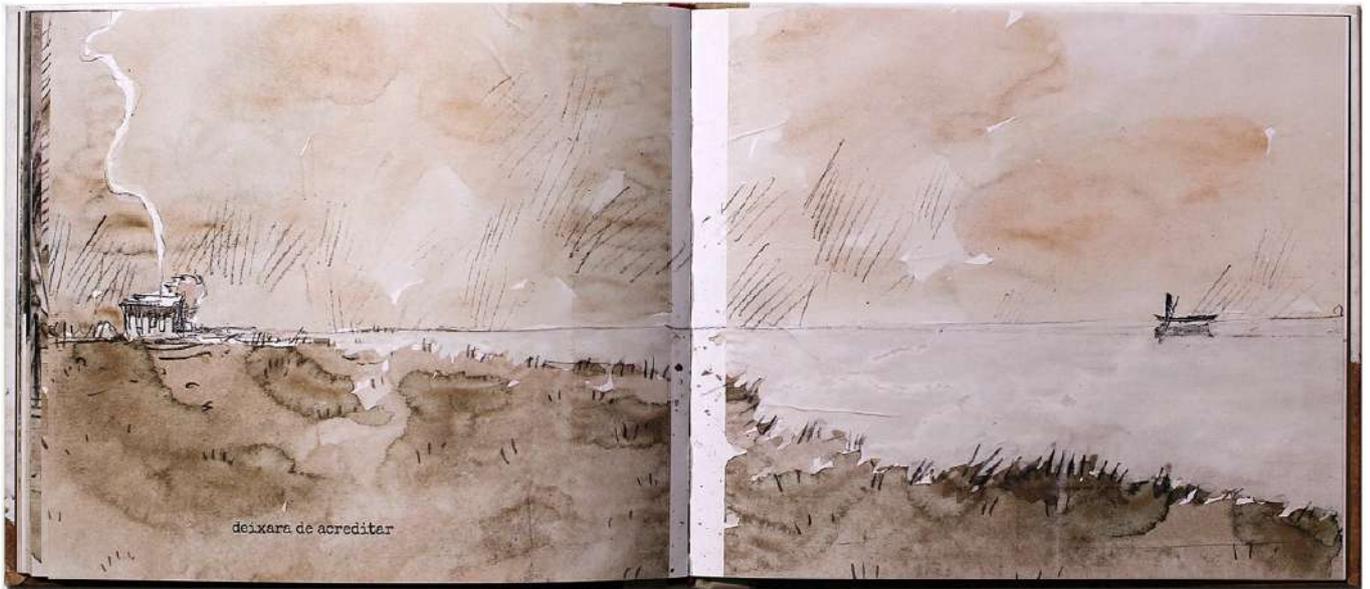




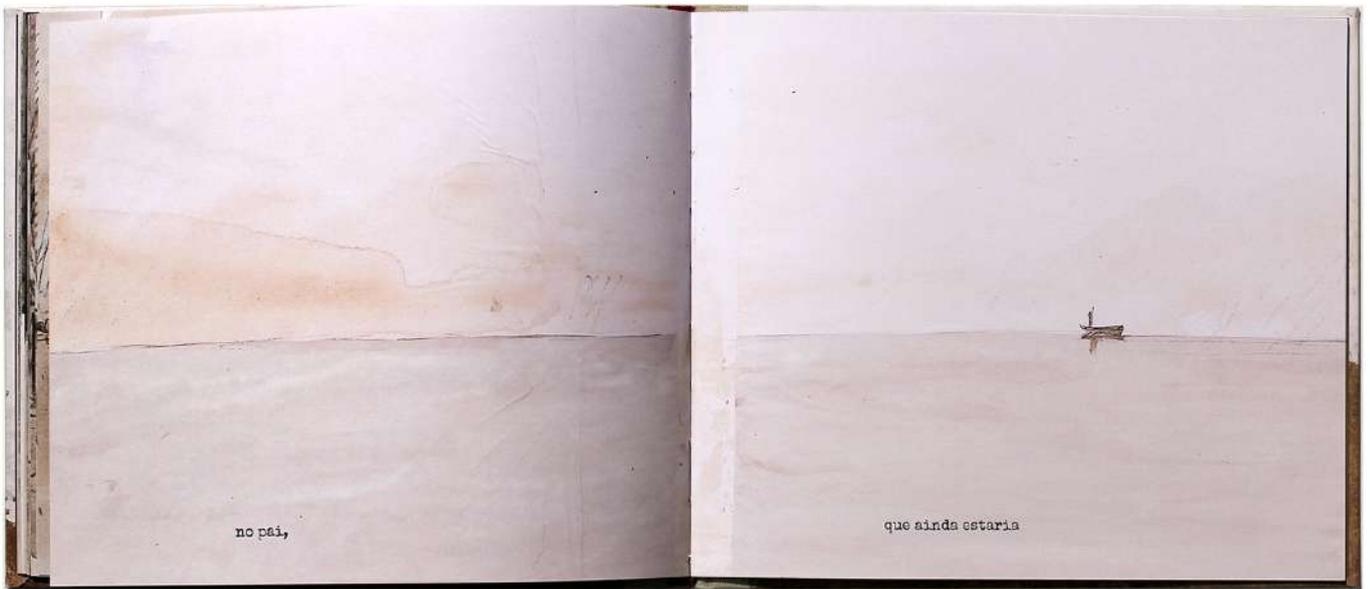




Certo é que nem um dia

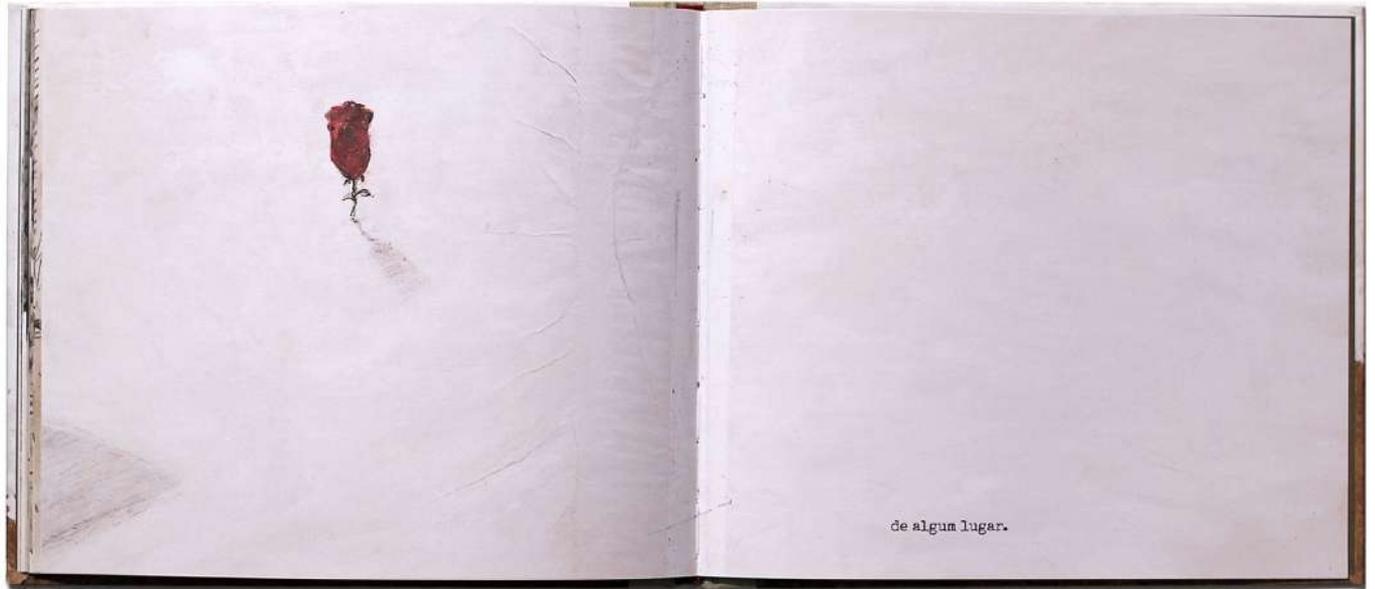
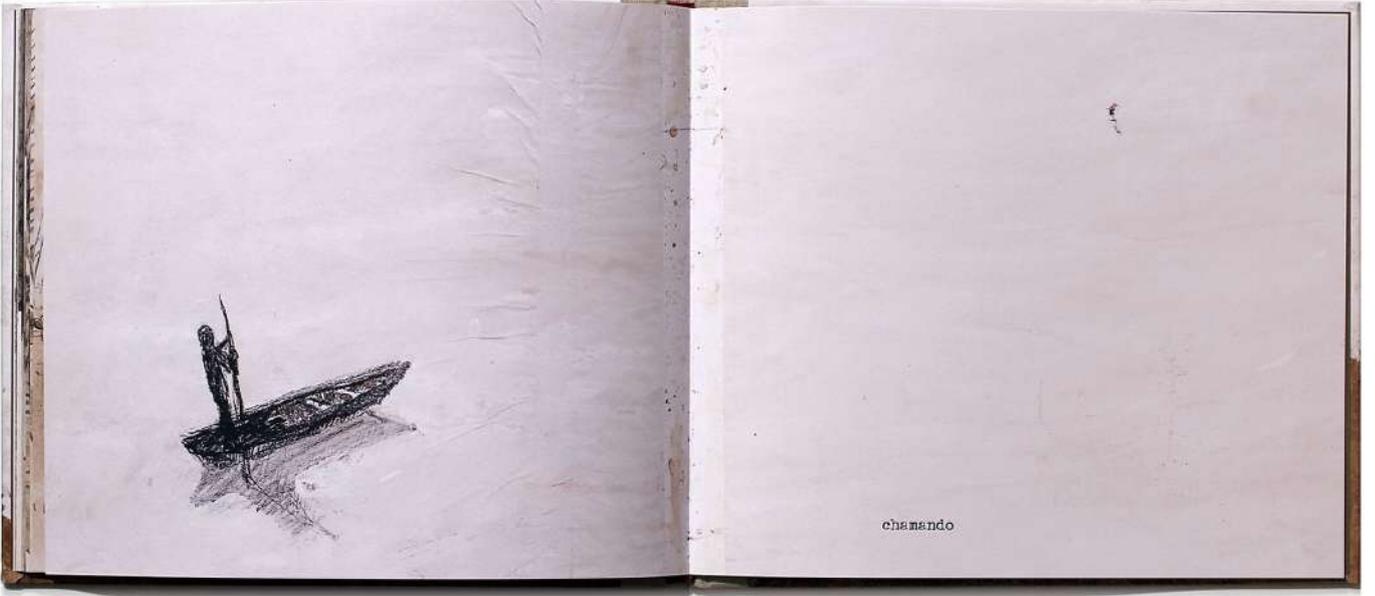


deixara de acreditar



no pai,

que ainda estaria



4.3 OLAVO

Esse trabalho já se inicia com o contraponto entre tristeza e alegria sem o qual não podemos compreender nosso personagem. “Olavo era um menino triste”, diz o começo da história para que possamos situá-lo. A imagem não deixa dúvidas, não somente na cena retratada mas também nas cores utilizadas: Olavo era realmente um menino triste.



Esse menino triste, saberemos depois, terá sua vida alterada por algo deixado em sua porta. É então que a alegria se apossa do personagem. Mas a alegria não está no presente que recebe. Ela se mostra através do azul do céu. O presente que Olavo recebe é somente a possibilidade do personagem para essa abertura.

mais forte seu peito batia,



mais leve seu corpo ficava.

Olavo mal se continha



de tão contente que estava.



Porém,
ao cair da tarde,
uma questão de repente
veio roubar-lhe o sossego:

Pouco adiante o azul se recolherá novamente quando Olavo passa a desconfiar de sua nova condição. É então que o personagem, além de triste, agora amedronta-se com a possibilidade de voltar a seu estado anterior.



Em uma segunda leitura talvez nos daremos conta que o azul encontra-se desde o início do lado de fora. É visto através das frestas da janela, a espreita, como a tal fera na selva da novela de Henry James onde o personagem espera um dia ser arrebatado pela vida.



Não por algo que lhe faltasse.
nem qualquer chance perdida.



De onde vinha? Não dizia.
Nem quem se dedicara ao cuidado.

Ao pintar pequenas frestas de azul nas cenas sépias achei poder sugerir essa outra camada na história, a idéia de que a alegria estará muitas vezes a nos espreitar, aguardando por um momento, uma distração nossa, para que possa entrar.

Um fato curioso que se deu é que eu estava dividido entre dois títulos: Olavo ou A Alegria de Olavo (a escolha do próprio nome Olavo se deveu a sonoridade do título A Alegria de Olavo). A proposta da designer Raquel Matsushita veio me socorrer ao mesmo tempo em que acrescentou à obra algo como uma diferente porta de entrada. Ela me sugeriu que a guarda fosse azul - o mesmo que se mostra, às vezes completamente, às vezes escondido, por todo o livro. Se por um lado tive medo que isso enfraquecesse as páginas azuis internas (o que acredito não ter ocorrido), percebi que com isso, ao abrir o livro, teríamos, enquanto leitores, uma experiência forte com a intensidade do azul antes do personagem. Assim, a primeira frase dita no livro - "Olavo era um menino triste" - já estaria em contraste com a experiência da alegria representada pelo azul. Aceitei muito agradecido a contribuição da designer, não só pela abertura do livro enquanto guarda,

mas também por me ajudar na compreensão de que a palavra “alegria” do título tornava-se, mais do que dispensável, prejudicial.

Não há em *Olavo* a configuração mais clássica dos casos de contraponto enunciados por Nicolajeva e Scott, que se referem às histórias construídas sobre as tensões provocadas entre o enunciado das palavras e o das imagens. No entanto, embora essa tensão não esteja na base de *Olavo*, há várias associações cruzadas entre uma e outra ao longo da narrativa. Quando o texto diz que Olavo era simplesmente triste como outros eram simplesmente alegres, a imagem que se segue é:



Entendemos a metáfora da imagem a partir do texto das palavras. Mas ao mesmo tempo é só através da imagem que conhecemos a solidão de ser triste.

Outra dupla orientação ocorre quando, ao mesmo tempo em que vemos que há uma menina a observar ao longe o que se passa na vida de Olavo, ficamos, nós leitores também, a espiar a mesa da menina e descobrimos quem é a autora dos embrulhos.

Ali bem perto.
alguém espera.

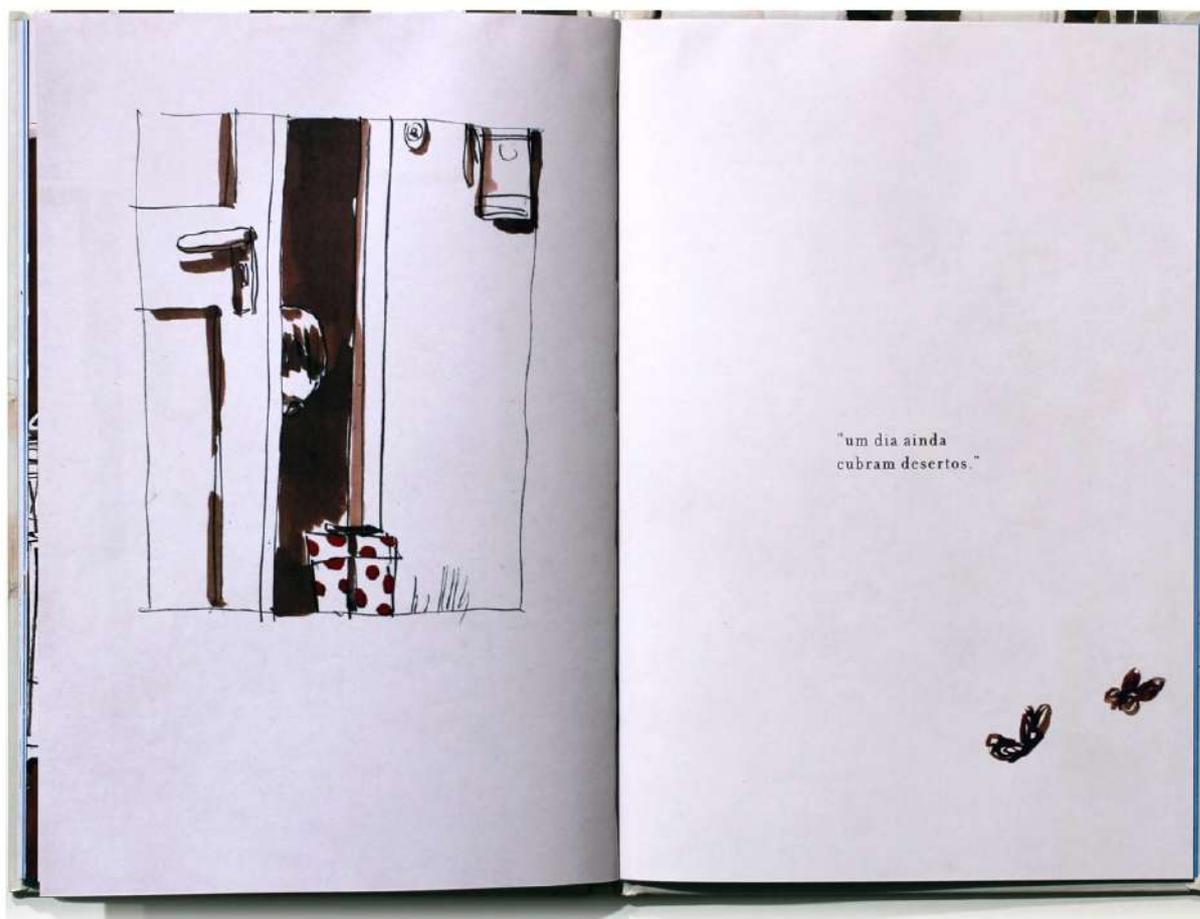


"Quem sabe flores".
pensa a menina. .

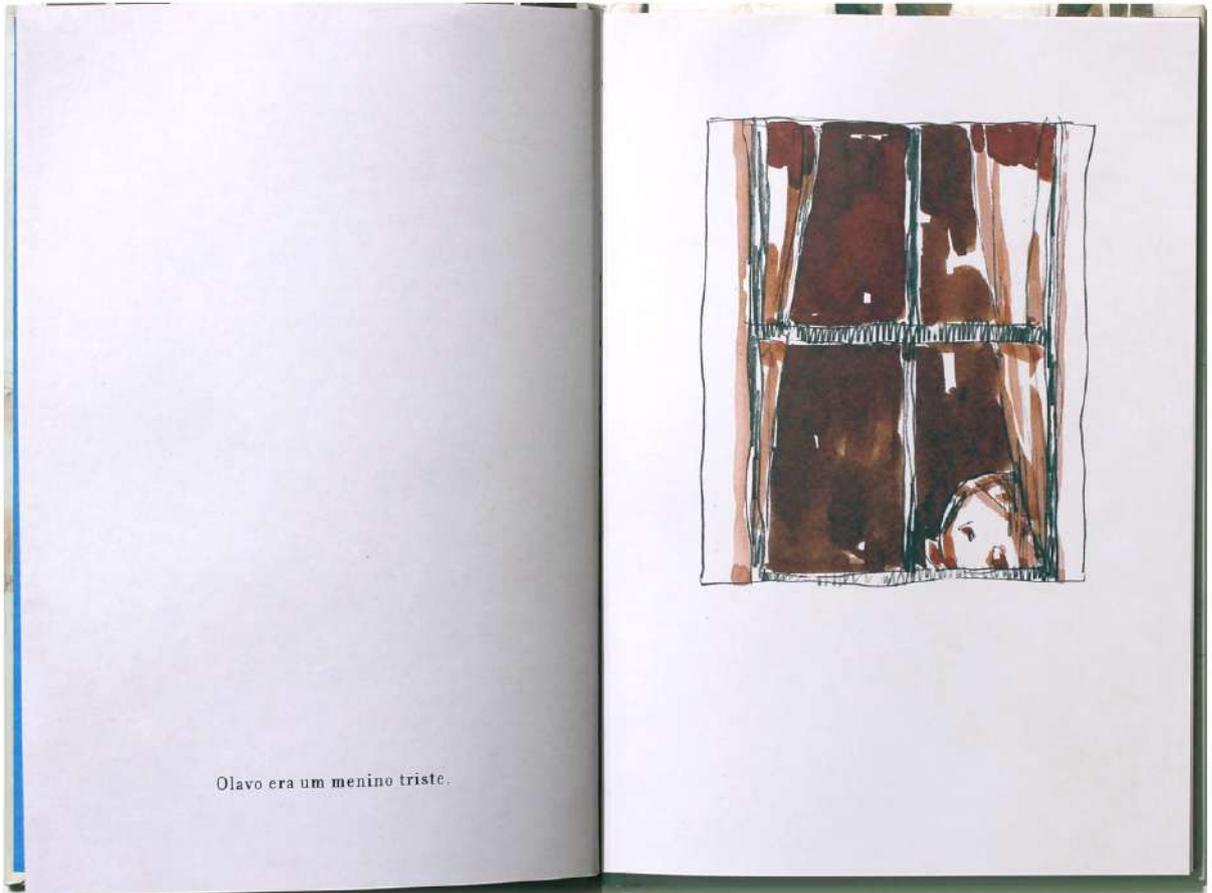
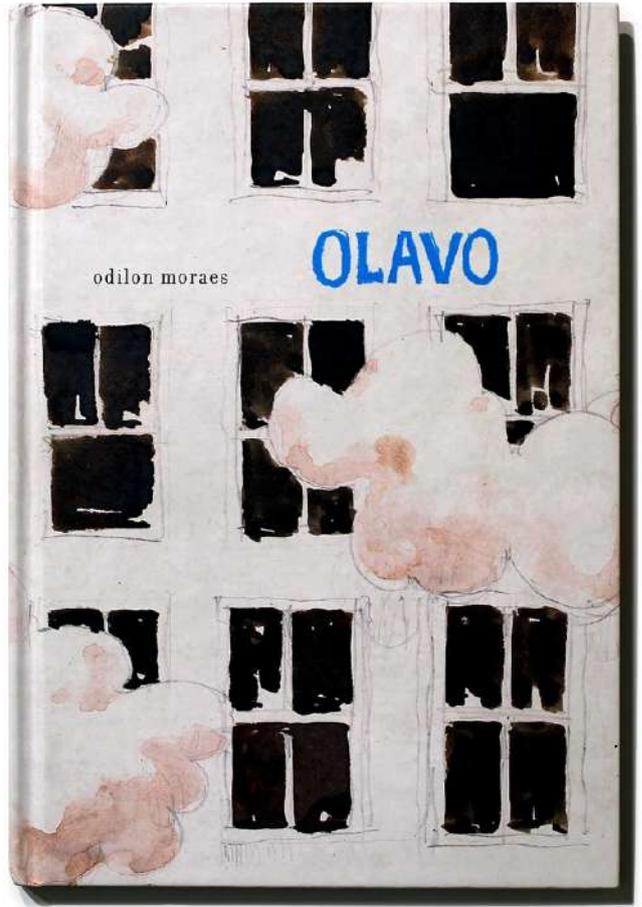




Com isso, a narrativa se desloca para o ponto de vista desse outro personagem. Isso nos dá acesso a uma informação que Olavo não tem. Quando a última cena acontece, embora para Olavo possa parecer uma repetição do início da história, não podemos dizer o mesmo de nós, leitores. Ao sabermos quem mandou o presente ficamos, assim como a menina, torcendo para que Olavo continue abrindo a porta.



Diferentemente de Rosa, onde o objeto mantém a passagem do tempo homogênea do início ao fim tal qual o remar de uma canoa, em Olavo as páginas são usadas para alterar o ritmo, assim como o personagem se altera ao longo da história, seja pelo jogo de palavras e imagens em cadência, seja pela combinação das cores que podem ir de um sépia profundo até um azul cian.



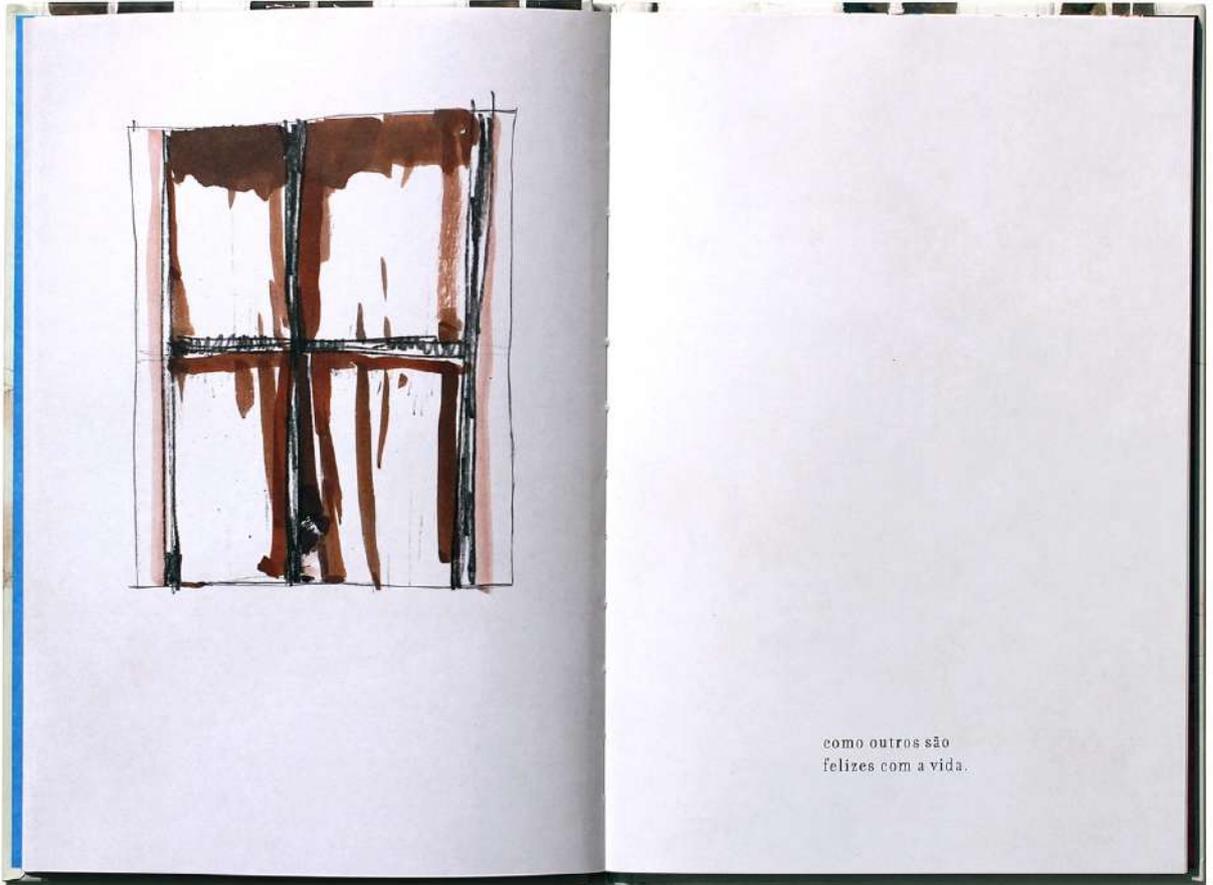
Olavo era um menino triste.



Não por algo que lhe faltasse,
nem qualquer chance perdida.



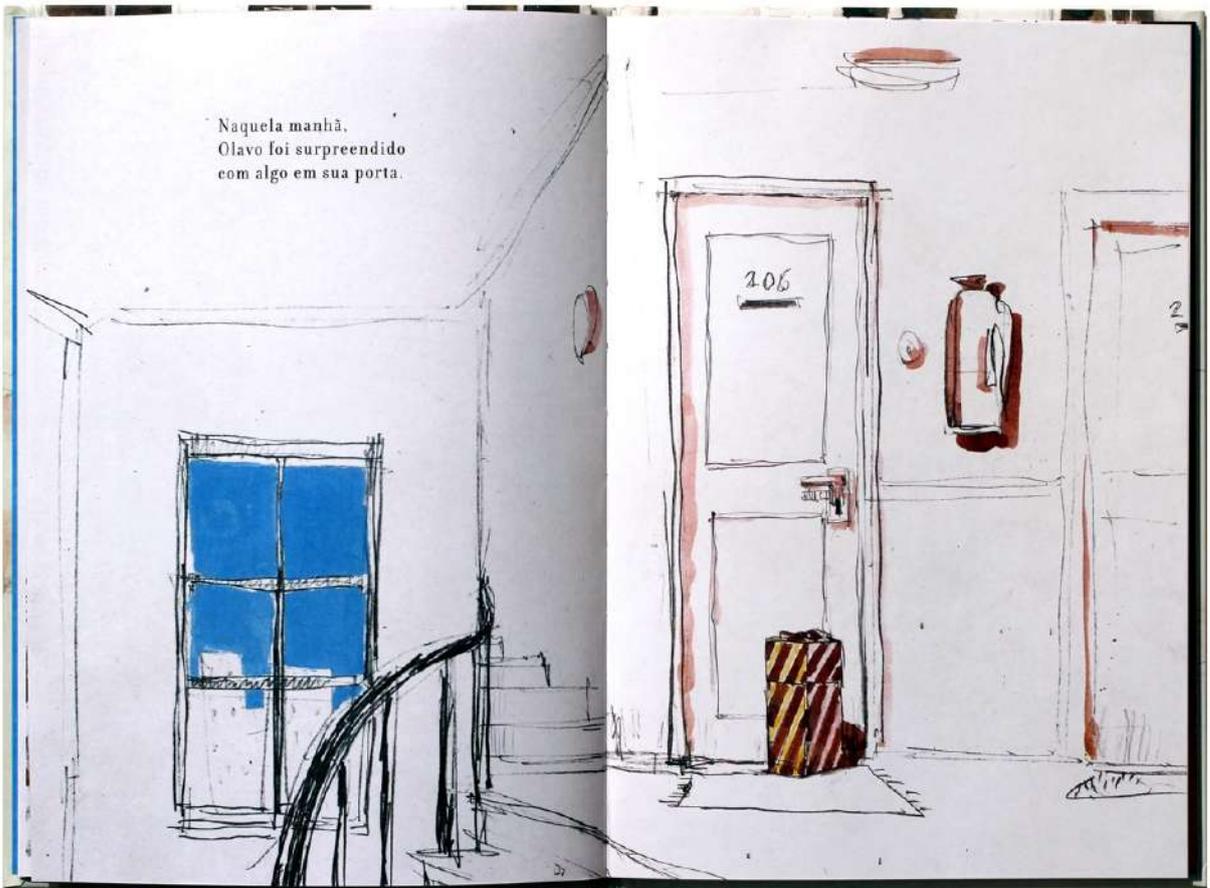
Olavo era simplesmente triste.



como outros são
felizes com a vida.



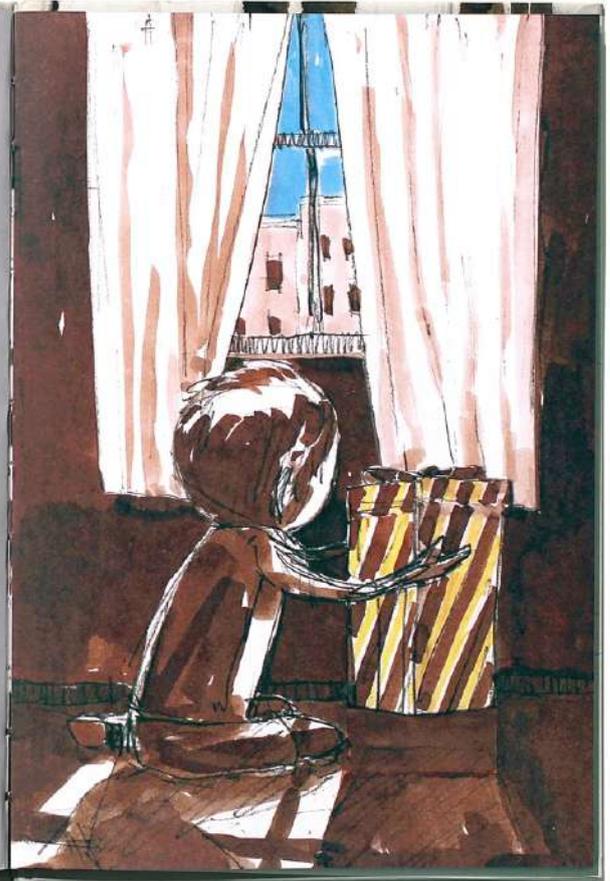
Naquela manhã,
Olavo foi surpreendido
com algo em sua porta.



De onde vinha? Não dizia.
Nem quem se dedicara ao cuidado.



E quanto menos sabia o porquê
ou do que se tratava.

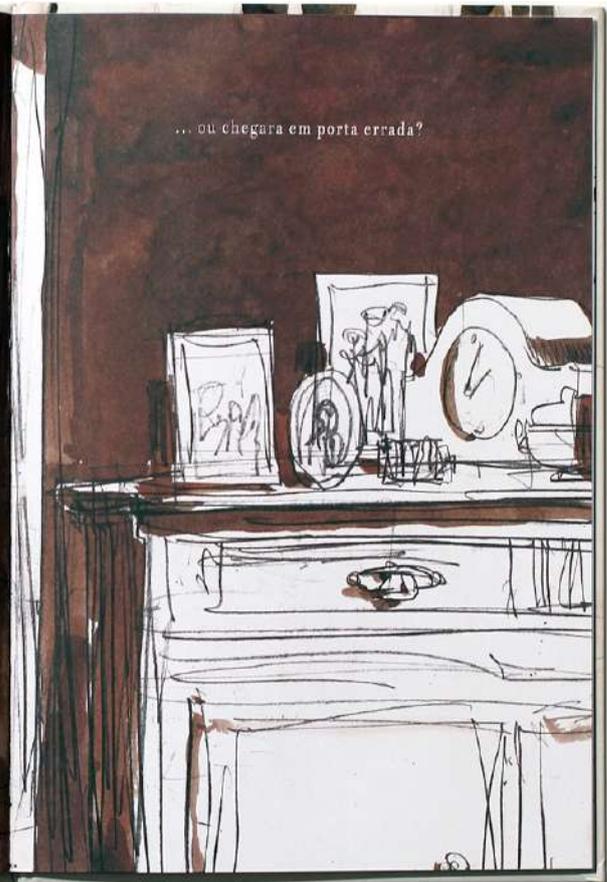


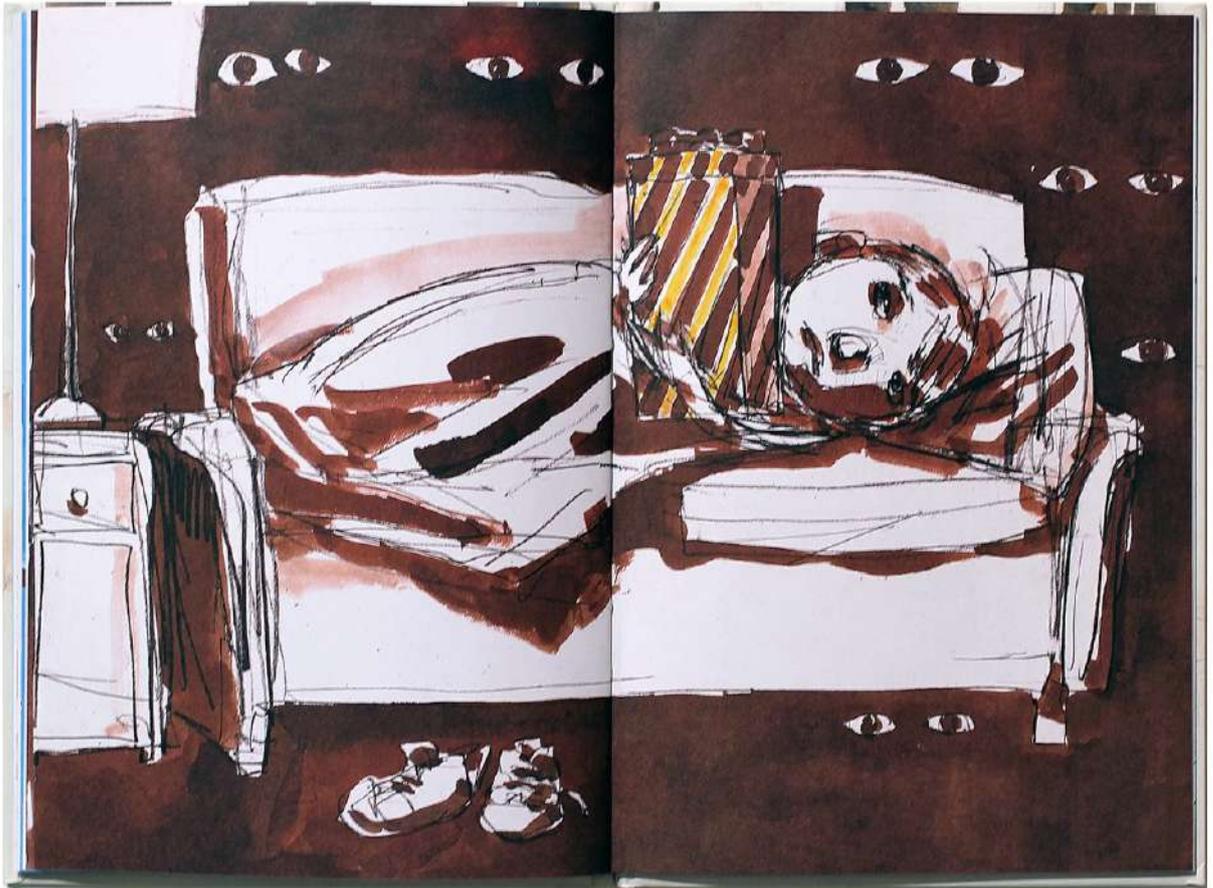
mais forte seu peito batia,

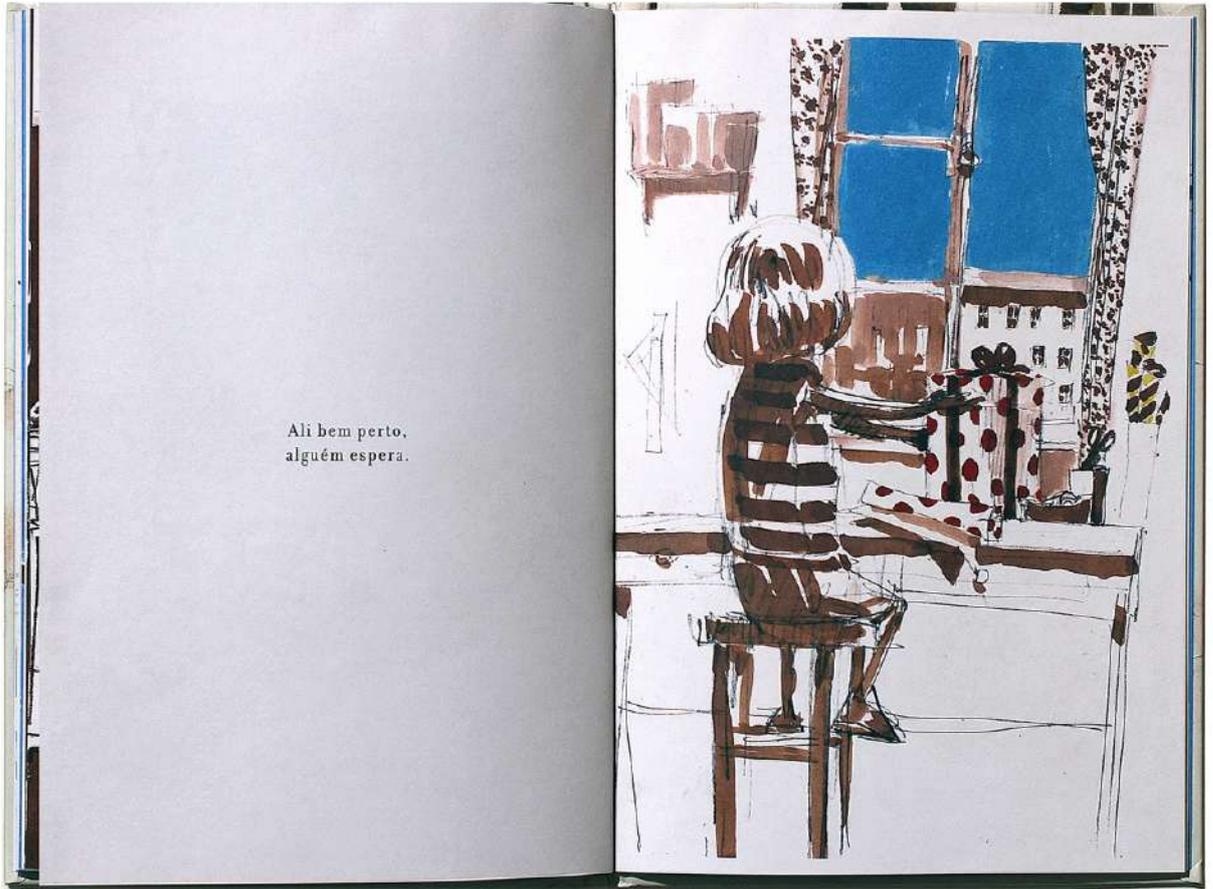
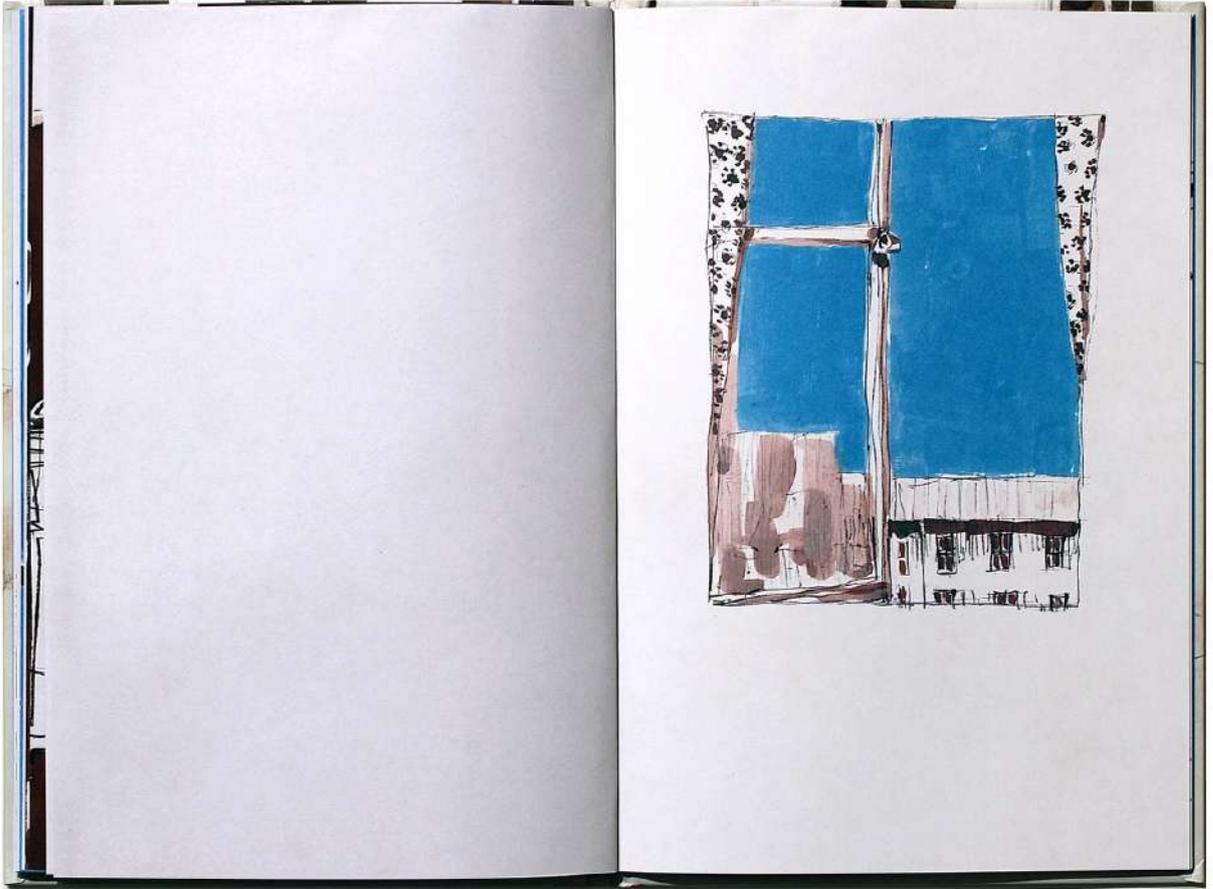


mais leve seu corpo ficava.









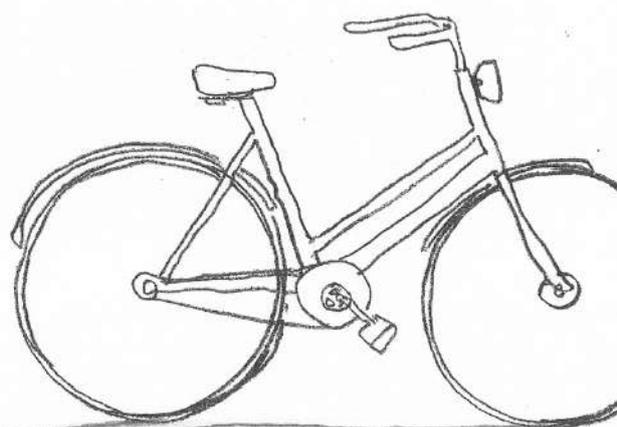




"um dia ainda
cubram desertos."



V. CONCLUSÃO



5.1 UMA ESCRITA EM ARQUIPÉLAGO

Num livro, (...) nosso olhos acompanham as linhas do texto recolhendo continuamente informações; dessa forma, cada linha leva-nos um pouco ao futuro. (FLUSSER, 1991 p.2)

Tomo a idéia de arquipélago emprestada do título do livro *La Parole En Archipel* (A Palavra em Arquipélago), do poeta René Char, onde se refere à escrita poética. As palavras, assim como as ilhas, estão ao mesmo tempo sozinhas e em relação umas com as outras. Tendem a construir pontes. Ao final desse estudo, gostaria de atribuir ao livro ilustrado um caráter semelhante. Mas no lugar das palavras, palavras e imagens como ilhas. Arquipélago é um substantivo coletivo e assim deveria ser nossa concepção de livro ilustrado. Não há lei que obrigue imagens e palavras a se juntarem de uma maneira ou de outra, não há um caminho único entre elas, não há uma só regra dizendo como devam se interligar. Porém, está no leitor o poder de estabelecer conexões e, a partir daí, perceber o surgimento de uma escrita. E há infinitas conexões. O livro constitui o oceano sobre o qual nos deslocamos de palavras em palavras, de imagens em imagens, buscando o todo do arquipélago.

O que seria próprio de todo texto literário, esse navegar de palavra em palavra, de página em página em busca de um sentido, teria no livro ilustrado a companhia dos fragmentos de imagens e suas peculiaridades como linguagem. Esse deslocamento ganharia portanto maior tensão na medida em que explorar ilhas de palavras se dê de uma maneira diferente do que explorar ilhas de imagens. O que chamei no capítulo 2 de *Acrobacia do Livro Ilustrado* seria a maneira com que o leitor desse tipo de literatura teria que lidar com o cruzamento de diferentes forças: uma nascida das características do próprio corpo do objeto livro onde se dá, paradoxalmente, a marcação da linha temporal através da fragmentação do espaço das páginas e outra que se daria no interior da narrativa do livro ilustrado causada pela tensão no uso de palavras e imagens simultaneamente. O leitor desse livro se encontraria no centro desse cruzamento de tensões. Foi sobre esse território que tentei refletir ao longo de todo esse trabalho. Se não agi como um pesquisador acadêmico tentando iluminar todas as frestas do pensamento, tampouco agi na solidão do artista. Tentei encontrar um lugar entre minha paixão teórica pelo tema e minha condição de autor que desconhece os caminhos e mistérios da criação.

Minha mais recente experiência frente a linguagem do livro ilustrado aconteceu enquanto eu escrevia essa dissertação. Minha filha mais nova surgiu em meu escritório com um pequeno boneco (protótipo) de um livro. Fora feito com a sobra de um boneco

meu que eu havia refilado. Tratava-se de um caderninho pequeno e horizontal, fisicamente parecido com um flipbook. Ela havia colocado desenhos e textos em todas as páginas. Desenhos à direita, ocupando sempre as páginas ímpares. E texto, com a grafia própria de quem está aprendendo a se expressar com a escrita das palavras, à esquerda. O curioso é que o desenho era sempre o mesmo e se repetia ao longo de todo o caderno: uma tigela contendo algo dentro que poderia ser um mingau. Por que ela teria desenhado a mesma imagem várias vezes? Fui ler. Na primeira página, à esquerda do desenho, as palavras diziam: “fiz um mingau pra mim”. Era mesmo um pote de mingau. Ao virar a página, ao lado do desenho repetido, ela escreveu: “Ficou muito quente”. Então pude notar alguns risquinhos sobre o pote, como se fossem ondas de calor subindo. Não era mais a mesma imagem. A palavra, quando entrou, já havia modificado minha primeira impressão sobre ela. Seria realmente o mesmo pote de mingau? Na terceira dupla ela escreveu: “Então eu esperei”. Na próxima, notei que os risquinhos haviam desaparecido de cima da tigela, enquanto o texto dizia: “Agora ficou frio. Vou esquentar.” Por fim, a última dupla, onde se lia: “Agora está bom. Vou comer tudo.” Esse não foi somente seu primeiro livro ilustrado, mas foi uma compreensão prática do livro como uma “retórica do movimento” (MELOT, 2017 p.). Em seu exercício, não eram as mesmas imagens que se repetiam, era o tempo acontecendo através delas, pois a cada leitura das palavras a imagem ganhava sentido de duração. Sua invenção tornou possível compreender a imagem através da transformação, de seu caráter fluido no tempo, e não de sua permanência no espaço.

Aos futuros leitores desse tipo de literatura recomendo adentrar esse universo com a mesma advertência que faz o autor David Macaulay no prefácio de seu complexo e encantador livro ilustrado *“Black and White”*:

Aviso:

Esse livro parece conter um número de histórias que não necessariamente ocorrem no mesmo tempo. A inda assim deve conter somente uma história. De qualquer maneira, uma inspeção cuidadosa em ambas palavras e imagens é recomendado.¹⁸ (MACAULAY, 1990 p.1)

Espero ter dado aqui minha contribuição para estudarmos a transformação no papel da imagem ao penetrar o livro e o campo da literatura. Ela aceita não só a participação dentro do jogo da escrita mas assume o papel de transformar sua própria

¹⁸ Warning: this book appears to contain a number of stories that do not necessarily occur at the same time. Then again, it may contain only one story. In any event, careful inspection of both words and pictures is recommended. (MACAULAY, 1990 p.1)

natureza espacial, tornando-se, assim como a palavra, um instrumento de uma narrativa literária.

No livro ilustrado o ilustrador deixa, então, de ser intérprete, tradutor, regente, para ser, à sua maneira, um escritor... de imagens.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

AGOSTO, Denise E. **Children's Literature in Education**, Vol. 30, no 4, 1999

ARIZPE, Evelyn; STYLES, Morag. **Lectura de Imágenes - Los niños interpretan textos visuales**. México: FCE, 2004

BARROS, Manoel. **Menino do Mato**. São Paulo: Alfaguarra, 2013.

BARTHES, Roland. A "Morte do Autor", in: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLOCH, Pedro. **Dicionário de Humor Infantil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999

CHAR, René. **La Parole en Archipel**. Paris: Edition Galimard, 1993.

DOONAN, Jane. "The Object Lesson: Picture books of Anthony Browne". In: **Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**. 1986. V. 2:2, 159-172

FLUSSER, Vilém. **A Linguagem da Arte/Die Sprech der Kunst**: catálogo da exposição realizada em Viena e Frankfurt, 1993-1994

HUNT, Peter. "A Crítica e o Livro Ilustrado", in: **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LAGO, Angela. **Vídeo de entrevista da exposição Linhas de História**. Santo Andre: SESC, 2017

LAJOLO / ZILBERMAN. **Literatura Infantil Brasileira, História e Histórias**. São Paulo: Ática, 2006.

LEE, Suzy. **A Trilogia da Margem**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEWIS, David. **Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text**. Oxon:Routledge, 2001

LINDEN, Sophie Van Der. **Para Ler o Livro Ilustrado**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINDEN, Sophie Van Der. **Álbum [s]**. Paris: Actes Sud, 2013.

MACAULAY, David. **Black and White**. Boston: Miffling Company, 1990

MELOT, Michel. **Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MELOT, Michel. **Uma Breve História... da Imagem**. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2015.

MELOT, Michel. **The Art of Illustration**. Genebra: Edition D'art Albert Skira, 1984

MEYER, Susan E.. **A Treasury of the Great Children's Book Illustrators**. New York: Harry and Abram, Inc, 1983

MOEBIUS, William. "Introduction to Picture Book Codes". In **Word and Image**, n.2, v. 2, abr./jun. 1986, p. 141-58.

MUNARI, Bruno. **Das Coisas Nascem Coisas**. Trad. José Manoel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NIKOLAJEVA / SCOTT. **Livro Ilustrado: Palavras e Imagens**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NODELMAN, Perry. **Words About Pictures: The Narrative Art of Picture Books**. Athens: the University of Georgia Press, 1988.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SALISBURY / STYLES. **Children's Picturebooks**. Londres: Laurence King Publish, 2012

SENDAK, Maurice. **Caldecott & Co**. New York: Michael di Cápua Books, 1988.

ZIPES / PAUL / VALLONE / HUNT / AVERY. "Picture Books", in: **The Norton Anthology of Children's Literature**. New York: Norton & Company, 2005.

Bibliografia Complementar:

BÉRTOLO, Constantino. **O banquete dos notáveis**. São Paulo: Livros da Matriz, 2014.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FLUSSER, Vilém. **A Escrita - Há futuro para a escrita?**. São Paulo: Ananblume, 2010

HARTHAN, John. **The History of the Illustrated Books**. London: Thames and Hudson, 1981.

MARCOS, Leonard S. **Show me a Story! Why Picture Books**

Matter. Somerville: Candlewick Press, 2012.

MARTIN, Douglas. **The telling Line**. London: Julia Mca Rae Books, 1989

McCLOUD, SCOTT. **Desvendando os Quadrinhos**. Trad. Helio de Carvalho e Marisa do Nascimento. São Paulo, M Books, 2005.

MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU, Mauricio. **Traço e Prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LIVROS CITADOS E ANALISADOS

BANYAI, Istvan. **Zoom**. Rio de Janeiro: Brinque Book, 1995.

BAUER, Jutta. **O Anjo da Guarda do Vovô**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

BYRNINGHAM, Jonh. **Hora de Sair da Banheira, Shirley!**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CALDECOTT, Randolph. "Sing a Song for Sixpence", in **Randolph Caldecott's Picture Books**. San Marino: Huntington Library Press, 2008.

CARROLL, Lewis. **Les Aventures D'Alice au Pays des Merveilles**. Paris: Editions Corentin, 1993.

CARROLL, Lewis. **Alice, Edição Comentada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

COLLODI, Carlo. **Les Aventures de Pinocchio**. Paris: Edition Gallimard, 1992.

COLLODI, Carlo. **Pinóquio**. Nelo Horizonte: Editora Dimensão, 2008.

DORÉ, Gustav. **Perrault's Fairy Tales**. Nova York, Dover Publications, 1969.

DORÉ, Gustav. **Doré Gallery**. Londres: Academy Editions, 1978.

HUTCHINS, Pat. **O Passeio de Rosinha**. São Paulo: Global, 2004.

JANSSEN, Susanne; GRIMM. **Chapeuzinho Vermelho**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KLASSEN, Jon. **Este Chapéu não é Meu**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAGO, Angela. **Chiquita Bacana e as outras Pequetitas**. Belo Horizonte: RHJ, 2004.

LAGO, Angela. **Cena de Rua**. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

LAVATER, Warja. **Le Petit Chaperon Rouge**. Paris: Adrien MagehtEditeur, 1965.

LIMA, Graça; MASSARANI, Mariana; MELO, Roger. **Vizinho, Vizinha**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

LIONNI, Leo. **Pequeno Azul e Pequeno Amarelo**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2006.

MACHADO, Juarez. **Ida e Volta**. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

MATTOTTI, Lorenzo. **Hansel y Gretel**. Barcelona: Libros Del Zorro Rojo, 2010.

MORAES, Odilon. **Olavo**. São Paulo: Editora Jujuba, 2018.

MORAES, Odilon. **Rosa**. Curitiba: Olho de Vidro, 2017.

MORICONI, Renato. **Bárbaro**. São Paulo: Companhia das Letrinha, 2013.

MUNARI, Bruno. **The Circus in the Mist**. Mantova: Corraine Editore, 2012.

MUNARI, Bruno. **Libro Illeggibile**. Mantova: Corraine Editore, 2013.

RACKHAM, Arthur. **Rackham's Fairy Tales Illustrations in Full Color**. Mineola: Dover Publications, 2002.

ROSS, Tony. **O Oscar Levou a Culpa**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

SENDAK, Maurice. **Onde Vivem os Monstros**. São Paulo: Cosac Naify, 2009

WARD, Lynd. **Wild Pilgrimage**. Nova York: Dover Edition, 2008.

ZWERGER, Lisbeth; GRIMM. **Little Red Cap**. Salzburg: Verlag Neugebauer Press, 1983