

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**PATRÍCIA RODRIGUES ESTEVES**

**TEATRO DE SOMBRAS:** complexidade narrativa e acessibilidade no livro ilustrado

Rio de Janeiro  
2012

PATRÍCIA RODRIGUES ESTEVES

**Teatro de Sombras:** complexidade narrativa e acessibilidade no livro ilustrado

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Produção Editorial.

Orientadora: Maria Teresa Ferreira Bastos

Rio de Janeiro

2012

ESTEVES, Patrícia Rodrigues.

Teatro de Sombras: complexidade narrativa e acessibilidade no livro ilustrado / Patrícia Rodrigues Esteves – Rio de Janeiro, 2012. – 67 f.

Monografia (Graduação em Comunicação Social) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Teresa Ferreira Bastos

1. Livro ilustrado 2. Complexidade narrativa 3. Acessibilidade  
I. Bastos, Teresa (orientadora). II. ECO/UFRJ. III. Comunicação Social  
IV. Título.

ESTEVES, Patrícia Rodrigues.

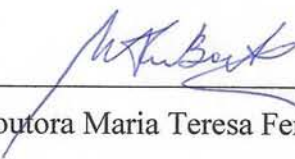
**Teatro de Sombras:** complexidade narrativa e acessibilidade no livro ilustrado

Trabalho apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Produção Editorial.

Grau:

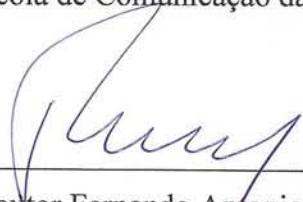
9,5

Aprovado por:



---

Professora Doutora Maria Teresa Ferreira Bastos – Orientadora  
Escola de Comunicação da UFRJ



---

Professor Doutor Fernando Antonio Soares Fragozo  
Escola de Comunicação da UFRJ



---

Professor Doutor Mário Feijó Borges Monteiro  
Escola de Comunicação da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, pelo amor e pela companhia. Aos meus pais, por me ensinarem as coisas mais importantes que aprendi até hoje, inclusive algumas que se refletem nesse trabalho. Ao meu irmão, Leandro, por me ensinar o valor da sinceridade e a leveza da imaginação.

Agradeço ao Felipe, por ser meu bem. Seu zelo e cumplicidade foram imprescindíveis para que esse trabalho existisse, das conversas da alma ao pingaço no i.

Agradeço à minha orientadora Teresa, pela sua gentileza e disposição. Muito obrigada pelas leituras dedicadas e aprofundamentos no tema. Sua paixão pela imagem só veio a acrescentar à minha.

Agradeço aos professores da ECO por todo esse período de aprendizado. Especialmente, aos docentes Fernando Fragozo, Márcio d'Amaral e Mário Feijó, pelos questionamentos e pelas respostas que me ajudaram a formular.

Agradeço aos meus amigos da ECO, pela boa conversa, pela partilha e também pela ajuda durante esses anos. Carinhosamente, agradeço pela amizade da Samara e também da Su, por sonharem junto comigo.

Enfim, agradeço aos muitos que não foram aqui nomeados, mas que, de alguma forma, colaboraram para minha formação, em todos os âmbitos. É um grande prazer saber que parte de mim nasceu da convivência com vocês.

Agradeço, principalmente, à Deus, de todo o meu coração, força e entendimento, por me fazer experimentar da sua bondade através de todas essas pessoas e experiências.

As palavras compridas não são as palavras difíceis. Difíceis são as palavras curtas.  
Há muito mais sutileza metafísica na palavra “dane-se” do que na palavra “degeneração”.

G.K. Chesterton

ESTEVEES, Patrícia Rodrigues. **Teatro de Sombras**: complexidade narrativa e acessibilidade no livro ilustrado. Rio de Janeiro, 2012. Orientador(a): Professora Dr.<sup>a</sup> Maria Teresa Ferreira Bastos. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. 67 f.

## RESUMO

O trabalho aborda a relação entre texto e imagem no livro ilustrado, a partir das paridades e dissonâncias entre essas duas linguagens, e como seus modos de organização relativos ao suporte colaboram com a função narrativa de modo expressivo. Observa-se que a complexidade narrativa emerge da mistura dessas linguagens e é potencializada pelas elipses criadas nessa coexistência. Valendo-se disso, o leitor conquista alto grau de participação subjetiva na experiência de leitura. O livro ilustrado é, então, comparado à sombra de um objeto: enquanto o limite da borda anuncia a forma, resta imaginar o que seria o projetado. A partir desse vislumbre, procurou-se entender como o aspecto interativo do uso da imaginação seria um fator determinante de acessibilidade, através do qual o livro ilustrado suprime as barreiras que delimitam sua audiência, inclusive as etárias.

Palavras-chave: Livro ilustrado. Complexidade narrativa. Acessibilidade.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Evolução do caractere que representa a ideia de cavalo .....	18
Ilustração 2: <i>Monsieur Crépin</i> , Rodolphe Töpffer (1837) .....	21
Ilustração 3: <i>Struwwelpeter</i> , Heinrich Hoffmann (1858) .....	22
Ilustração 4: <i>The history of Whittington and his cat</i> , Hodgson (1822).....	23
Ilustração 5: Os trabalhos ilustrativos de Crane e Caldecott, respectivamente. ....	24
Ilustração 6: <i>Chut!</i> , de Patrick Couratin (1974) .....	25
Ilustração 7: <i>Macao et Cosmage</i> , Edy-Legrand (1919).....	27
Ilustração 8: <i>A história de Babar, o pequeno elefante</i> , Jean Brulhoff (1931) .....	28
Ilustração 9: <i>Libro illegibile MNI</i> , Bruno Munari (1984) .....	30
Ilustração 10: <i>Il merlo ha perso il becco</i> , Bruno Munari (1940) .....	30
Ilustração 11: <i>Nella notte buia</i> , Bruno Munari (1952) .....	31
Ilustração 12: <i>Nella nebbia di Milano</i> , Bruno Munari (1968) .....	31
Ilustração 13: <i>I prelibri</i> , Bruno Munari (1980) .....	31
Ilustração 14: <i>Zoom</i> , Istvan Banyai (1995) .....	45
Ilustração 15: <i>We're All in the Dumps with Jack and Guy</i> , Maurice Sendak (1993).....	47
Ilustração 16: <i>Onde vivem os monstros</i> , Maurice Sendak (ed. 2009).....	48
Ilustração 17: <i>Cependant...</i> , Paul Cox (2004) .....	56
Ilustração 18 - <i>A grande confusão</i> , Phillipe Dupasquier (1991) .....	57
Ilustração 19 - Capa original de <i>Onde vivem os monstros</i> , Maurice Sendak (1993).....	58



# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 O LIVRO ILUSTRADO .....</b>	<b>14</b>
1.1 ESSE TAL DE LIVRO ILUSTRADO .....	15
1.2 TEXTO E IMAGEM .....	17
1.3 O SUPORTE TAMBÉM FALA .....	26
<b>2 COMPLEXIDADE NARRATIVA .....</b>	<b>33</b>
2.1 LEGIBILIDADE DA NARRATIVA .....	34
2.2 ELIPSES NARRATIVAS .....	40
<b>3 ACESSIBILIDADE .....</b>	<b>50</b>
3.1 UNIVERSALIDADE DE SENTIDO .....	50
3.2 INTERATIVIDADE .....	55
3.3 POÉTICA DA IMAGINAÇÃO .....	61
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>67</b>

## APRESENTAÇÃO

*O livro negro das sombras* é uma autêntico livro ilustrado. Conta-se nele a história de Tomás, um menino cego que percebe as cores usando todos os seus outros sentidos. O livro inteiro é preto. Suas ilustrações são apenas relevos brilhantes que induzem quase que um impulso automático de tatear a página. Ele nos recorda a dinâmica dos sentidos, tanto por sua proposta estética quanto pela poesia: “O vermelho é ácido como um morango e doce como uma melancia, mas dói quando aparece no joelho arranhado.” (2009, p.6)

Esse livro, concebido pelas venezuelanas Menena Cottin e Rosana Faría, foi premiado na Feira Internacional de Bolonha de 2007, a mais importante no âmbito infantil. Ele teve um impacto relevante na escolha do tema desse trabalho. Com sua impressionante proposta de projeto, tudo nele comunica de forma singular. Ele se expressa com tanta pertinência através de seus elementos que fez surgir uma questão: até que ponto a leitura desse livro envolve a relação com o leitor através da materialidade – dos papéis, cores, tintas pensadas durante o projeto?

Dessa questão, surgiu uma segunda: como esse livro consegue ser tão acessível, a ponto de se destinar a uma criança que enxerga e a uma criança deficiente visual ao mesmo tempo? Ou melhor, visto que o livro impressiona, independente da idade, como ele consegue se destinar a todo tipo de pessoa, de qualquer faixa etária, que possua ou não alguma deficiência física?

A partir de outras experiências de leitura e contato com livros ilustrados, esses questionamentos se tornaram cada vez mais pertinentes, pois essas características se apresentavam com frequência. Atraídos por sua forma incomum de contar uma história, o livro ilustrado têm despertado o interesse de leitores de todas as idades e tem sido apreciado quase como um objeto de arte.

Levando essas considerações para o campo dos estudos acadêmicos, apresentou-se a primeira dificuldade: a escassez de material específico sobre esse assunto, principalmente no Brasil. Se o livro ilustrado só começou a ganhar corpo nos estudos há mais ou menos uma década na Europa e nos Estados Unidos, tendo começado de forma insipiente nos anos 1950, faz apenas alguns anos que começamos a editar livros a respeito disso em nosso país.

Um outro problema é o do posicionamento do livro ilustrado pensado enquanto arte literária. Desde então, os estudos tratavam dos livros ilustrados com parte da literatura infantil. Mas a partir de estudos mais específicos, vê-se que isso talvez seja um equívoco. Ainda não parece que exista um consenso, visto que os principais autores estudados nesse trabalho que

abordam o assunto de maneira mais específica tratam esse tópico com um tom opinativo. São eles: Peter Hunt, com apenas um capítulo de seu livro *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, escrito em 1991 e atualizado especialmente pelo autor para a edição brasileira de 2010; e as autoras que tratam especificamente sobre livros ilustrados, Sophie Van der Linden (*Para ler o livro ilustrado*, 2011), e a dupla Carole Scott e Maria Nikolajeva (*Livro ilustrado: Palavras e imagens*, 2011).

Também o livro do designer Alan Powers, *Era uma vez uma capa* (2008), nos fornece informações importantes a respeito do tratamento dos livros ilustrados. No entanto, o que se vê é que em nenhum momento ele se compromete com o conceito teórico. Apesar disso, o autor destaca algumas falas interessantes a respeito do livro ilustrado cuja proposta foge à ideia de que ele deve ser voltado para a infância.

A partir da leitura desses livros, abre-se espaço para uma ideia mais específica de como se poderia abordar o tema à luz da teoria já feita por esses autores e dos questionamentos que se tinha. Da contextualização do livro ilustrado como forma de linguagem, fica possível discutir a questão da complexidade narrativa e de como, sem contradição, ela se compromete com a acessibilidade na leitura.

Complexidade narrativa, nesse momento inicial, é a noção de que o texto e a ilustração se relacionam no espaço do livro ilustrado sem se anular, e de que esse próprio espaço, físico, tem alguma contribuição cognitiva com seu tratamento. Parece que tudo no livro ilustrado é particularmente pensado para dizer, ou até para contradizer.

Fica a sensação de que esse arranjo narrativo complexo é incoerente com a proposta de acessibilidade que o livro ilustrado parece oferecer, dado o fato de que ele é simples o bastante para que uma criancinha também o consiga ler. Por que, então, a acessibilidade é possível?

Particularmente, a leitura de Hunt foi de grande proveito para o desenvolvimento dessa segunda parte. Falando a respeito da crítica, ele se pergunta qual seria a medida para aferir a qualidade de um livro ilustrado. O autor coloca a interatividade como um fator determinante. Através da possibilidade da interferência do leitor criando múltiplas possibilidades de leitura, é possível que se tenha um ponto de contato entre a complexidade narrativa e a acessibilidade.

Gaston Bachelard (1884-1962) também tem um peso importante no desenvolvimento dessa relação entre interatividade na leitura e acessibilidade. A parte final de seus estudos epistemológicos, principalmente sobre fenomenologia da imaginação e poética, levantaram questões importantes sobre a forma como se apreende o sentido das coisas. Isso não diminui,

no entanto, a contribuição significativa no entendimento da imagem dos críticos John Berger (*Os modos de ver*) e Alberto Manguel (*Uma história da leitura e Lendo imagens*); nem da visão histórica do livro e da leitura de Robert Chartier (*A aventura do livro: do leitor ao navegador*)

Para se fazer uso de uma metodologia mais clara na abordagem desse trabalho, foi usado como base sistemática o trabalho de David K. Berlo, *O Processo da comunicação: Introdução à Teoria e à Prática* (1960). Esse teórico da comunicação coopera com a discussão por manter uma visão bastante técnica, influenciada pela *Mass Communication Research*, que ajuda na esquematização das ideias sobre o livro ilustrado como um lugar comunicativo.

O contribuição desses autores neste trabalho também expressa quão extensa se torna essa discussão. Aqui se questiona a validade do conceito de *dual-adresse*, na qual os livros ilustrados são feitos de modo a atrair os pais para compra-lo e as crianças para lê-lo; e se desconfia do conceito de *dual-audience*, que separa os públicos infantil e adulto, respectivamente, pela afinidade com a linguagem visual e verbal, como justificativa para essa popularização do livro ilustrado.

No primeiro capítulo, o livro ilustrado é estudado a partir de sua ideia mais básica de relação: o texto e a imagem. Progressivamente, através da história da linguagem e dos desenvolvimentos tecnológicos no âmbito da impressão, vemos a materialidade ganhar espaço em benefício dessa relação.

No segundo, aproveitando-se da capacidade informativa de suas partes constituintes, vai se discutir como essa narrativa acontece no livro ilustrado. Como esse misto de linguagens e sutilezas materiais é pensando e lido? Como existe a possibilidade de se criar uma narrativa num espaço que parece tão fragmentado?

O livro ilustrado encerra diversos níveis de leitura e releitura. Ele é projetado a partir dessa intenção de liberdade de escolha. É o leitor que interage com suas idiossincrasias para a construção do sentido da narrativa. Ele que faz a sucessão, associando os fragmentos, construindo a história ativamente. Em suas poucas páginas podemos gastar três minutos ou uma hora para ler um livro ilustrado.

No terceiro capítulo, por fim, considera-se que ler é algo que nunca aprendemos completamente, justamente porque a leitura não somente é decodificar as letras – nem as imagens –, mas inclui fazer associações, formais ou informais, que geram significado ao que elas dizem. Sem deixar de ressaltar que o ato de ler não isenta o reconhecimento do suporte e todo tipo de tratamento que se dá a ele e a seus elementos constitutivos.

Esse trabalho é, principalmente a respeito do que o livro ilustrado suscita no leitor. Buscou-se entender porque, na prática, o livro ilustrado é extremamente acessível, passível de sentido para uma extensa audiência. O autor convida o leitor a se apropriar na leitura pelas lacunas narrativas, através da escolha da ordem das informações e pelo espaço imaginativo dado na “abertura” dessa fala.

Compara-se, nesse trabalho, o livro ilustrado a uma sombra, que mesmo delineada por sua forma, contém em seu preenchimento algo que só podemos supor ser – e sempre que possível mudar de ideia. Pode ser que essa potencialidade dada pelo efeito poético, cria no leitor visão crítica e impulsos criadores. Parece ser preciso apenas uma coisa para ler o livro ilustrado: sentir-se desafiado.

## 1 O LIVRO ILUSTRADO

É notável a dificuldade que os estudiosos têm em definir o que seria o livro ilustrado dentro da arte da literatura. Peter Hunt o trata como gênero e o diferencia da literatura infantil, que seria um outro gênero (2010, p.233). Já Sophie Van der Linden, inicialmente, usa o livro ilustrado sob o domínio da literatura infantil, para esclarecer mais adiante que acredita que ele seja mais do que isso. Ela defende que “o livro ilustrado constitui efetivamente uma forma específica de expressão” (2011, p.29), valendo-se das considerações de David Lewis sobre o assunto:

[...] o livro ilustrado não é um gênero [...]. O que encontramos no livro ilustrado é um tipo de linguagem que incorpora e assimila gêneros, tipos de linguagem e tipos de ilustração. (LEWIS *apud* LINDEN, 2011, p.29)

Há de se atentar, como nos adverte o historiador de livros Roger Chartier (1998), ao fato que os processos de diferenciação não costumam andar ao mesmo passo que as novas associações entre formatos, gêneros e modos de leitura. Então, para fins de simplificação, foi acolhida a sugestão para início de discussão dada pelo famoso ensaísta britânico G.K. Chesterton: “Quem quer que se disponha a discutir o que quer se seja deveria sempre começar dizendo o que não está em discussão. Além de declarar o que se quer provar é preciso declarar o que não se quer provar.” (2008, p.19)

Não iremos tratar aqui o livro ilustrado como um livro para crianças – embora o livro infantil tenha evoluído expressivamente a partir dos interesses em se desenvolver uma leitura própria para o público infantil. Entende-se que a natureza da interação entre texto e imagem ultrapassa qualquer limitação etária. Apesar de ser extremamente importante para infância, se nos atermos às questões infantis do livro ilustrado, muito se perderá em termos de possibilidades que esse tipo de livro nos oferece enquanto linguagem.

Para delimitar melhor o objeto de estudo, as definições utilizadas não fazem menção diretamente à infância, como é o caso das terminologias propostas por Linden (2011) postas abaixo. Hunt (2010) também propõe uma diferenciação, mas ela se limita a ser de caráter organizacional e não aprofunda a respeito da relação entre os elementos texto e imagem nesse aspecto. Existem diversos tipos de livros com imagens, as quais poderiam ser chamadas de ilustração. Entretanto, a partir daqui, não se deve confundir um livro ilustrado com um livro com ilustração.

## 1.1 ESSE TAL DE LIVRO ILUSTRADO

Os livros com ilustração são aqueles que apresentam um texto autônomo de sentido e preponderante em relação às imagens, as quais apenas retratam a narrativa. Não são esses os livros que visamos estudar nas próximas páginas, mais sim os *livros ilustrados*. Nesses, ao contrário, é a imagem que predomina sobre o texto, o qual na maior parte das vezes é breve e pode estar até ausente – como no caso dos livro-imagem<sup>1</sup>. Então, quando texto e imagem coexistem, a narrativa se faz de maneira articulada entre eles.

Ora, essa descrição do que é o livro ilustrado nos oferece uma visão intuitiva de que, de modo bastante incomum, a linguagem não verbal seria mais relevante do que a linguagem verbal. No entanto, essa é uma colocação precipitada, como veremos mais à frente, discutindo o valor do texto no livro ilustrado. Importa, nesse ponto, considerar que a questão do predomínio da imagem não isenta o texto de produzir sentido.

Ainda sob uma ótica equivocada, poderia se encontrar na imagem, como favorita, a abertura para uma possível confusão entre o que seria o livro ilustrado e os chamados livros imaginativos. Quanto à definição desses últimos, Linden destaca que “apresentam organização material e funcionalidade específica indissociáveis”, e acrescenta que seu objetivo é o da “aquisição da linguagem por meio do reconhecimento de imagens referenciais” (2011, p.25).

A rigor, a questão do reconhecimento seria uma redundância em termos de leitura de uma imagem e, portanto, se poderia supor uma sobreposição dessas duas definições. Todavia, em nota, a autora apresenta a conceituação de Bruno Duborgel<sup>2</sup>, que restringe melhor essa categoria, ligando-os a uma vertente estritamente pedagógica, ligada à educação na primeira infância.

Analisando mais atentamente, chegamos a questão de que essa diferenciação também poderia ser feita em termos de leitura, uma vez que o livro ilustrado evoca duas linguagens distintas: o texto e a imagem. “Quando as imagens propõem uma significação articulada a do texto, ou seja, não são redundantes à narrativa”, explica Linden, “a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado.” (2011, p.8)

---

<sup>1</sup> Livros que apresentam uma narrativa puramente visual. Segundo Linden (2011), são considerados livros ilustrados sem texto, o que não implica, de forma alguma, na ausência do discurso.

<sup>2</sup> “O imagier [imaginativo], coletânea de imagens plásticas destinadas a crianças a partir de aproximadamente um ano e meio, tem em geral a forma de um livrinho mostrando sucessivamente uma ou mais imagens (imagens justapostas de animais e/ou flores). As imagens são ‘mudas’ – isto é, somente a imagem ‘fala’ – ou então acompanhadas pela grafia do artigo e da palavra designando o que a imagem representa”. Paris: Le Sourire qui mord, 1883, p.12. (DUBORGEL apud LINDEN, 2011, p.162)

Assim, como anteriormente se falou que a imagem de maneira alguma anula a função do texto no livro ilustrado, pode-se dizer que a imagem também não mantém uma relação de subordinação em reproduzir o que o texto diz – e nem poderia, já que são linguagens diferentes e exigem diferentes processos de leitura e significação.

A relação entre texto e imagem no livro ilustrado, portanto, transcende a questão da copresença desses e extrapola para o fato de que, no livro ilustrado, o sentido só pode emergir a partir da mútua interação entre ambos (LINDEN, 2011).

Porém, para que essa característica se firmasse como essencial nos livros ilustrados, muito se percorreu em termos técnicos. Ao longo do tempo, essa relação se torna complexa, justamente, pelos progressos técnicos no âmbito editorial de modo geral. Do aparecimento da imagem na impressão até a concepção de livros-imagem, os livros ilustrados também nos contam a história da conquista gradativa da imagem.

O desenvolvimento de procedimentos para uma impressão mais elaborada, tanto do ponto de vista da interação com o texto quanto do detalhe do traço, possibilitou obviamente maior liberdade em termos de criação. Mais livres, os projetos gráficos ficaram cada vez mais inovadores, buscando explorar ao máximo as possibilidades de produção de sentido através do valor semântico da imagem e sua relação com o texto.

Roger Chartier (1988) diz, em *A aventura do livro*, que a criação estética tem uma vocação para a universalidade. A partir disso, pode-se se supor que essas possibilidades semânticas entre texto e imagem só poderiam ser garantidas de uma maneira: nas potencialidades que o livro oferece enquanto suporte material.

Essa diminuição dos limites ditados pelos procedimentos reprodutivos é, por outro lado acompanhada de grande liberdade com relação ao suporte. A materialidade dos livros ilustrados se mostra cada vez mais variada, incentivando escolhas significativas quanto ao formato do livro, espaços em branco, encadernação, tipo de papel etc. Veremos que as convenções a cerca dos usos e do público também tendem a ser contornadas. (LINDEN, 2011, p.35)

Nota-se que existe ainda uma outra dimensão no livro ilustrado, que diz respeito ao espaço do livro ilustrado. Ou, em uma visão inversa, como nos sugere Oliver Douzou<sup>3</sup> em seu texto de orelha no livro de Linden (2011), o livro ilustrado como um espaço: “um lugar a ser explorado, onde a novidade é a regra do jogo e todas as transgressões são possíveis.”

---

<sup>3</sup> Oliver Douzou (1963 - ) é um conhecido autor francês, fundador e antigo dirigente de uma conceituada editora francesa de projetos experimentais. Em seus mais de quarenta livros publicados, entre texto e ilustração, tem como marca a criação de uma lógica particular para cada um deles. É uma importante referência no mundo dos livros ilustrados atuais.



Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar silêncios de uma em relação a outra... (LINDEN, 2011, p.8)

Então, no caso do livro ilustrado, o êxito da leitura está na capacidade de fazer emergir mensagem através do texto e da imagem, atentando às repercussões semânticas que o suporte do livro ilustrado insinua. Através dessa proposta de valorização do objeto, o livro ilustrado consegue se propor como modo de expressão conveniente a seu tempo, ultrapassando a barreira do infantil e sugerindo outras formas de apreensão do significado. Veremos que são formas complexas, no entanto, extremamente pertinentes.

Para o teórico David Berlo (2003), tudo o que existe possui duas unidades básicas dependentes: o elemento e a estrutura. Ele diz que não se pode ter uma sem a outra, não podemos falar de elementos sem impor uma estrutura. Da mesma forma não podemos falar de estrutura sem que levemos em consideração seus elementos constitutivos. Cada combinação de elementos é uma estrutura assim como cada estrutura é uma combinação de elementos. Essas unidades não são concorrentes, mas mantêm uma latente correlação como condição de existência.

Podemos utilizar esse modelo para dispor melhor nossas ideias sobre o livro ilustrado. Em um nível de debate mais amplo, podemos dizer que os elementos são o texto e a imagem que, estruturados de uma certa forma, compõem o que chamamos de suporte ou de materialidade do livro. Assim, teríamos a mensagem do livro ilustrado dada naturalmente por seu texto, imagem e suporte. Essa será, portanto, a divisão que será adotada para que possamos pensar melhor o processo de construção de sentido no livro ilustrado.

## 1.2 TEXTO E IMAGEM

John Berger começa anunciando em seu ensaio, *Os modos de ver*, que “a vista chega antes das palavras” (1982, p.11). Um resquício desse fato está na própria história da escrita: antes de desenhar, o homem usava a linguagem oral; e antes disso, inevitavelmente *via* o mundo acontecendo ao seu redor.

Vendo esse mundo, o homem sente necessidade de se expressar e “inventa” a imagem, que, segundo Berger, “é uma vista que foi recriada ou reproduzida” (1982, p.13), e que não

deixa de ser, como veremos a frente, uma forma de escrita. “As imagens foram feitas, de princípio, para evocar a aparência de algo ausente. Pouco a pouco, porém, tornou-se evidente que uma imagem poderia sobreviver àquilo que representava.” (BERGER, 1982, p.14). Ao passar da linguagem oral para a linguagem escrita, o ser humano ganha poder de comunicação em duração e alcance de sua expressão.

É estranho pensar na imagem como escrita nos dias de hoje, dada a importância que ela tem como forma de comunicação na nossa sociedade, assim como é difícil lembrar que a letra é o desenho de um som. Mas é exatamente isso que nos explica Sampson<sup>4</sup> (1996) ao dividir a história da escrita em três fases.

A primeira é a fase pictórica, assim chamada por estar relacionada à imagem. Quando nasceu, essa primeira forma de escrita consistia na representação bem simplificada de objetos observados da realidade, uma mímese. Pode ser bem observada nas gravuras rupestres, encontradas em cavernas, datadas da pré-história.

A fase ideográfica, que possui uma escrita mais requintada: são símbolos gráficos que fazem referência direta a uma ideia. Os ideogramas, como assim são chamados, que persistiram ao longo do tempo, com as devidas ressalvas, são os da escrita chinesa (de onde provém a escrita japonesa), hoje chamada de Kanji.

Exemplo: evolução do caractere 馬 ma, cavalo <sup>[1]</sup>							
Koukotsubun (甲骨文)	Kinbun (金文)	Daitensho (大篆書)	Shoutensho (小篆書)	Reisho (隸書)	Kaisho (楷書) Padrão Sino-japonês	Kaisho Padrão Chinês simplificado	Sousho (草書)
Estilos antigo e medieval				Estilos atuais			

Ilustração 1: Evolução do caractere que representa a ideia de cavalo

A terceira, a fase alfabética, caracteriza-se pela representação puramente fonográfica, na qual cada letra representa um fonema. A escrita alfabética é uma ferramenta da língua falada. Com um número mínimo de sinais que representem os possíveis fonemas da língua, as letras, pode-se formar palavras escritas: grupos de desenhos que representam os respectivos sons já utilizados na linguagem oral. Esse pequeno grupo de letras em suas inúmeras combinações fazem as vezes de muitos ideogramas, que precisariam ser aprendidos e memorizados, tornando a comunicação mais fluida.

<sup>4</sup> Geoffrey Sampson (1944 - ) é professor da Universidade de Sussex, no Reino Unido. Seus estudos incluem Línguas Orientais, Linguística e Computação. Atualmente é considerado uma autoridade nos estudos de Sistemas Escritos de Linguagem.

É relevante destacar aqui que essa ideia de escrita fonética faz uma pequena revolução no sentido da dependência da imagem para entendimento da escrita, porque a comunicação sai do âmbito da representação da imagem para a representação do som. O ápice dessa mudança se dá com a invenção do sistema braile para educação de cegos e outros indivíduos com deficiências visuais, transformando o processo de apreensão de significado audível-visível em audível-tangível.

Tendo dominado a escrita e percebendo que através dela se prolonga a memória e o pensamento, o homem começou a deixar seus registros. Primeiro, de modo manuscrito, em seus diversos suportes – inclusive o códice (feixe de páginas encadernadas), o formato mais arcaico do que chamamos hoje de livro. Depois, vieram as técnicas impressas.

Aliás, não raro, temos uma impressão de que até a invenção de Gutenberg só era possível reproduzir um texto a mão. David Bann (2010), em *Novo manual de produção gráfica*, explica que:

A impressão começou no século VI na China com a utilização de blocos de madeira nos quais as palavras e as imagens eram entalhadas. O livro [rolo de pergaminho] mais antigo do mundo, O Sutra do diamante, foi produzido em 868 d.C. por meio desse processo. A impressão de caracteres de textos individuais feitos de argila endurecida foi realizada na China no século XI por Pi Sheng. No século XIII, a impressão a partir de tipos metálicos começou a ser praticada no Extremo Oriente (China, Coreia, Japão), mas não avançou, pois era inadequada para os caracteres ideográficos. (BANN, 2010, p.8)

Aliás, um dos motivos da invenção de Gutenberg ter tido êxito, segundo Chartier (1998), foi o uso da letra romana, caractere dominante dos livros impressos.

Bann (2010) acrescenta que o grande avanço do invento de Gutenberg são os tipos móveis, que permitiam revisar o texto antes da impressão, uma vez que eram montados, linha a linha, para formar a página. Antes dele também não havia prensa, como acrescenta Chartier (1998). Alberto Manguel (2004), em seu livro *Uma história da leitura*, também ressalta que Gutemberg inaugurou o uso de tinta oleosa para a impressão, criando todos os elementos essenciais da impressão tal como foi utilizada até o século XX.

A mudança mais expressiva gerada por meio do inventor, então, foi o impacto de sua técnica na sociedade de cultura escrita. O texto manuscrito, segundo Chartier (1998), perdurou como técnica de reprodução até o século XVIII. Mas parece que isso não é tão expressivo, dada a descrição dos efeitos da invenção segundo Manguel (2004), que foram instantâneos e de alcance extraordinário:

Quase imediatamente muitos leitores perceberam suas grandes vantagens: rapidez, uniformidade de textos e preço relativamente barato. [...] De repente, pela primeira vez desde a invenção da escrita, era possível produzir material de leitura rapidamente e em grandes quantidades. [...] Ao mesmo tempo em que os livros se tornavam de acesso mais fácil e mais gente aprendia a ler, mais pessoas também aprendiam a escrever, freqüentemente com estilo e grande distinção; o século XVI tornou-se não apenas a era da palavra escrita, como também o século dos grandes manuais de caligrafia. (MANGUEL, 2004, p.158)

Foi uma época de efervescência da leitura e do contato com o texto visual, de ampliação dos usos da linguagem verbal escrita. Vale destacar que o códex foi um suporte pensado para abrigar basicamente um texto, dentro da sua dinâmica de páginas e linhas sucessivas, e os tipos móveis de Gutenberg obedeciam essa lógica do texto corrido.

Chartier (1998) cita um maniqueísmo curioso entre oriente e ocidente na questão da relação texto-imagem. Como dissemos anteriormente, os tipos móveis não foram bem sucedidos na China devido a natureza ideográfica de sua escrita. O autor explica que no Extremo Oriente, de modo geral, existiu uma forte continuidade entre a arte do texto manuscrito (a caligrafia) e o caractere impresso, que forçou o uso permanente da xilogravura como método de impressão. Isso fez com que os orientais não precisassem separar a impressão de um texto e a impressão de uma imagem por motivos técnicos, como foi o caso do ocidente.

É importante ressaltar que essa relação texto-imagem foi beneficiada pela permanência de uma técnica, uma vez que veremos mais à frente o quanto as inovações influenciam a visão dessa relação ao longo do tempo, tal como aqui se dá. Uma boa ilustração da permanência do valor pictórico, mesmo junto ao texto, no contexto oriental são os mangás. Veremos que a própria arte oriental tem uma influência sobre os modos de apropriação da imagem ilustrada no trabalho de Walter Crane.

Voltando ao contexto ocidental, porém, vemos que essa relação entre texto e imagem se deu de modo bem diferente, de caráter muito mais processual. Com a invenção de Gutenberg, dissemos anteriormente, a impressão de textos se tornou mais dinâmica. Assim, a xilogravura como método de reprodução se tornou um tanto desvantajosa: além de demorar mais, a reedição era mais trabalhosa. Mas essa era a única técnica, até o final do século XVIII, que permitiria compor de modo versátil caracteres e figuras numa mesma página.

A ilustração perdeu muito com isso, pois dificilmente aparecia; e quando aparecia nos livros impressos, era extremamente dissociada do texto – tanto na estética quanto no significado. Chartier (1998) conta que a partir do fim do século XVI e início do XVII, a

imagem inserida no livro está ligada a técnica da gravura em cobre, também chamada de talho-doce.

Vê-se então uma disjunção entre o texto e a imagem: para imprimir, de um lado, os caracteres tipográficos e, do outro, as gravuras de cobre são necessárias prensas diferentes, duas oficinas, duas profissões e duas competências. Assim, nota-se que a imagem permanece situada à margem do texto até o século XIX, quando o desenvolvimento de novas tecnologias ampliam as possibilidades de técnicas de impressão. (CHARTIER, 1998, p.10)

Linden (2011), mais detalhista que Chartier, faz um histórico das inovações técnicas que realmente deram vida ao livro ilustrado tal como hoje o conhecemos. Ela conta que em 1770, um inglês chamado Thomas Bewick inventa a xilografia de topo. Antes, o corte de madeira era feito paralelamente às suas fibras e isso resultava em baixa precisão no talho. Bewick descobre, com uma simples inversão na direção do corte da madeira, que se poderia gravar com muito mais precisão devido o aumento de densidade pela resistência das fibras – facilitando o entalhe de traços mais finos e caracteres.

Logo depois, a litografia de Aloysius Senefelder, ainda no século XVIII, possibilita desenhar diretamente na pedra (com lápis, pincel ou penas). Nessa técnica a impressão não acontece graças ao sulco, mas devido à incompatibilidade da água com um copo gorduroso (a tinta). Foi através dela que, em 1835, Rodolphe Töpffer consegue realizar desenhos acompanhados, logo abaixo, de um texto manuscrito. Töoffer é o primeiro autor de livro ilustrado que considera texto e imagem dois componentes essenciais de suas obras, ditas de “natureza mista”. Ele é apontado como o inventor da história em quadrinhos, apresentando uma série de vinhetas articuladas entre si, que ele chama de “literatura de estampas”.



Ilustração 2: *Monsieur Crépin*, Rodolphe Töpffer (1837)

Linden (2011) destaca a importância da litografia na criação de Heinrich Hoffmann, com o livro *Struwwelpeter* (no Brasil, *O João Felpudo*). Apesar dela fazer essa referência, Powers (2008) adverte que talvez sejam xilogravuras. Importa dizer, porém, que esse livro promoveu um admirável diálogo entre a narrativa verbal e os desenhos. Mais do que isso, a história desse livro deixa escapar informações sobre como eram os conteúdos da época:

O doutor Heinrich Hoffmann (1809-94), especialista em distúrbios mentais, saiu de sua casa, em Leipzig, no outono de 1844 para procurar um livro ilustrado que divertisse seu filho de três anos. Só encontrou obras difíceis e de desenho elegante que não o atraíam. Na volta ele escreveu e ilustrou versos para oferecer ao filho como presente de Natal. O resultado, publicado em 1845 com o título *Lustige Geshichten und drollige Bilder* [Histórias alegres e desenhos engraçados] (POWERS, 2008, p.36)

A inovação distraída de Hoffman vai além da leveza no conteúdo e da relação aprofundada que a imagem aparenta ter com o texto. O próprio formato do livro, em sua primeira edição, era de tamanho in-quarto<sup>5</sup>, reproduzindo o tamanho dos livros para adultos. Também, as primeiras edições eram coloridas à mão, inaugurando uma nova fase de cuidados visuais para livros com objetivo de divertir crianças. (POWERS, 2008)

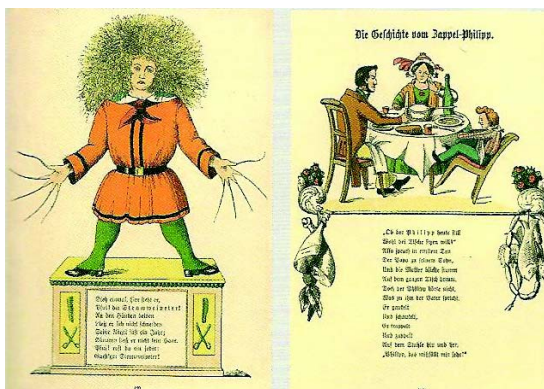


Ilustração 3: *Struwwelpeter*, Heinrich Hoffmann (1858)

“O desenvolvimento dos procedimentos de impressão possibilita que obras reunindo caracteres tipográficos e imagens na mesma página se multipliquem” (LINDEN, 2011, p.13), e mais do que isso, possibilita uma nova estética do livro infantil, que acabou por influenciar a estética do livro de maneira geral. Powers, por exemplo, afirma que “a capa do livro ilustrada surgiu associada a crianças – e permaneceu uma constante na edição de obras de literatura infantil, sendo depois imitada pela indústria de livros.” (2008, p.10)

Os coloridos feitos à mão, por exemplo, já eram usados desde 1801 como processo de coloração de imagens, tanto nos livros infantis quanto para caricaturas políticas e ilustrações de moda. Powers (2008) explica que nas primeiras duas décadas do século XIX a ilustração cumpriu um papel muito mais importante do que nos anos posteriores.

Foi nessa época que começava a ocorrer a valorização da imagem como atrativo estético e meio de significação, como é o exemplo da capa de *The history of Whittington and his cat* [A história de Whittington e seu gato, 1822], no qual a parte traseira de uma carroça é mostrada como se estivesse entrando no livro, em direção ao caminho do miolo, num

<sup>5</sup> Um formato in-quarto mede “cerca de trinta por quarenta centímetros”, de acordo com Alberto Maguel (2004)

“exemplo engenhoso de como fazer com que uma imagem de capa desperte a sensação física de entrar no livro.” (POWERS, 2008, p.14)

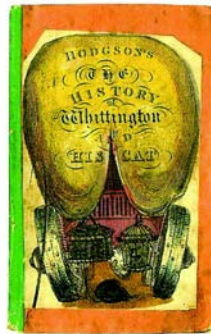


Ilustração 4: *The history of Whittington and his cat*, Hodgson (1822)

Por conta disso, houve progressos importantes quanto a coloração nos livros. Em 1835 foi patenteada como técnica de impressão as múltiplas matrizes de madeira que formavam desenhos a cores (POWERS, 2008). Em meados de 1860, Louis Hachette edita livros com uma forma mais prática de colorir ilustrações – como o uso do estêncil, técnica também chamada de *pochoir*. Vinte anos mais tarde, a cromolitografia iria imprimir em cores com efeito aproximado de pintura, tamanha a precisão, e fazer com que ilustrações parecessem ainda mais definidas e viáveis à crescente indústria editorial. (POWERS, 2008)

Foi justamente nessa emergência das técnicas de aperfeiçoamento na impressão de imagens, por volta da metade do século XIX, que os ilustradores começaram a sair do anonimato. Um caso muito específico é o do artista Walter Crane, que tinha experiência com xilogravura, e se propôs a desenvolver diversas capas para uma série que levava seu nome. Powers (2008) conta que, nessa época, os livros com ilustração começaram a ser pensados como obras de arte e eram desenvolvidas técnicas cada vez melhores de apresentação do tratamento visual do livro.

O estilo da ilustração de Crane era fortemente influenciado pela arte ornamental japonesa. Ele começou a trabalhar como ilustrador autoral para a editora de George Routledge em 1865. Mas passados doze anos, deixou Routledge alegando não ter tido seus direitos autorais pagos. Walter Crane, então, é substituído pelo ilustrador Randolph Caldecott que, segundo Maurice Sendak, foi o inventor do livro ilustrado moderno, por entrelaçar textos e imagens cujo sentido se revelava absolutamente complementar. (LINDEN, 2011)





Ilustração 5: Os trabalhos ilustrativos de Crane e Caldecott, respectivamente.

Enquanto Linden (2011) nos conta que Crane desenvolveu o livro ilustrado pelo suporte e pela estética visual, dando uma abordagem bastante decorativa às suas ilustrações, Powers (2008) ressalta que Caldecott exibe uma abordagem mais bem humorada, sugerindo a ação dos personagens em seus desenhos e integrando as composições tipográficas de modo interacional com o resto do projeto gráfico de seus livros.

Todo esse caminho veio a calhar em um conceito que Powers (2008) denomina de *Livre d'artiste* [Livro de artista], desenvolvido no final do século XIX. Esse tipo de livro se distinguia pela primazia dada a ilustração em relação ao texto, e pelo caráter vanguardista que ele tinha. O autor coloca uma razão:

Na Rússia pós-revolucionária, muitos artistas passaram a desenhar livros para crianças litografados, admirados no Ocidente. [...] Para simplificar o processo de impressão litográfica, o artista deveria criar seus próprios tipos – os da capa e muitas vezes também os do miolo. Isso ajudava a dar à obra uma qualidade íntima e informal, e assim o texto se tornavam mais integrado ao projeto da capa. (POWERS, 2008, p.48)

O modernismo trouxe o interesse pela arte popular, pela criatividade das crianças e por outras manifestações originais. Foi nesse contexto que começou a surgir um tipo de livro que era intencionalmente dirigidos para crianças, mas também destinados ao entretenimento adulto. Um deles era *Macao et Cosmage*, de Edy-Legrand.

Esse livro é muito marcante, uma vez que traz muitas inovações – tanto do ponto de vista estético quando do ponto de vista do conteúdo. Quando ele é lançado, em 1919, pela primeira vez se prioriza espacialmente a imagem com relação ao texto e um formato quadrado que colabora na expressão da diagramação: minimiza o lugar do texto e prioriza a leitura das imagens (LINDEN, 2011). Mas para além desse fato, o livro carrega uma mensagem política e moral em meio a suntuosas páginas colorias em estêncil (POWERS, 2008).



A proposta do autor Edy-Legrand é levada a frente até que, nas décadas de 1950 e 60, o famoso editor francês Robert Delpire publica livros ilustrados que podem ser usados como referencia evolutiva do papel da imagem no livro ilustrado.

Delpire almejava, sobretudo, ampliar o espaço e o status da imagem dentro do livro. Concebendo não uma produção destinada a crianças e jovens, mas de criação autônoma, ele publicava obras em que os componentes formais participavam juntos da expressão geral, tal como em *Les Larmes de crocodile* (1956) de André François. [...] O fato de Delpire levar em conta a materialidade do livro e o cuidado dispensado ao conjunto de seus componentes – até mesmo à tipografia, sobre a qual se debruça em especial – anunciam a importância do aspecto visual nos livros ilustrados contemporâneos. (LINDEN, 2011, p.17)

No livro ilustrado contemporâneo, as imagens “rompem deliberadamente com a funcionalidade pedagógica. Em face das imagens denotativas, cópias do real e suportes de aprendizado, emerge uma imagem inesperada com inúmeras ressonâncias simbólicas” (LINDEN, 2011, p.17). As imagens com frequência são retiradas de seu significado denotativo para assumirem essas tais ressonâncias – e assim se relacionam com o texto, lançando uma dimensão suplementar na narrativa. O livro *Chut!* se figura como um bom exemplo dessa emergência da importância dos aspectos visuais nesse sentido.

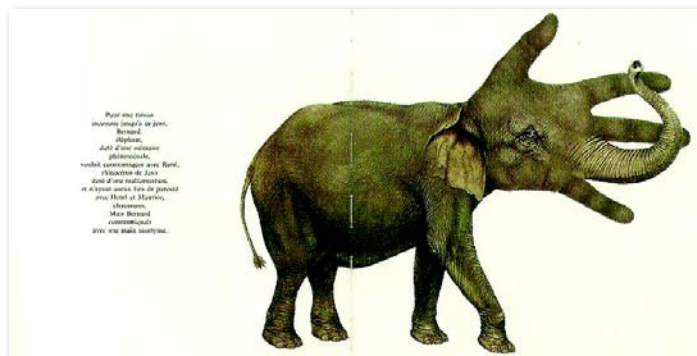


Ilustração 6: *Chut!*, Patrick Couratin (1974)

É preciso considerar aqui a clara interação entre as técnicas de impressão e os modos como a imagem é abordada no livro ilustrado (e em outras instâncias), além do próprio contexto histórico em que essas mudanças ocorrem. O status da imagem, seu uso e suas funções dentro do livro ilustrado ganham corpo a partir da ascensão da imagem no final do século XIX em uma sociedade acostumada a priorizar pelas letras.

### 1.3 O SUPORTE TAMBÉM FALA

Rui de Oliveira, o renomado ilustrador brasileiro, afirma em seu texto de orelha para o livro de Linden (2011) que a imagem narrativa e sua relação com um texto “é uma das mais legítimas e antigas expressões das artes visuais”, tal como vimos na história da linguagem. Não devemos nos esquecer da importância de local onde acontece essa interação: “As artes visuais existiram sempre dentro de determinada coutada: originalmente, essa coutada era mágica ou sagrada. Mas era também física: era o local, a caverna, o edifício onde ou para o qual, o trabalho se destinava.” (BERGER, 1982, p.36)

Em *O Processo da comunicação*, David Berlo (2003) adverte que a linguagem é apenas um dos códigos que usamos para exprimir as ideias. Isso implica dizer que a linguagem verbal, é apenas uma das linguagens que usamos para nos comunicar; do mesmo modo, a linguagem gráfica. Existiria, então, uma linguagem do suporte?

Para facilitar a assimilação da ideia de comunicação através do suporte, podemos usar a linguagem corporal e o lugar do corpo para exemplificar, como Berlo (2003) nos propõe através do que ele chama de comunicação por atribuição de significado:

[...] por expressões faciais, por movimento das mãos e dos braços. Empregando câmeras infravermelhas e outros dispositivos como “medidor de gestos”, os pesquisadores observaram os movimentos gerais do corpo de espectadores de cinema e televisão e apura, que as plateias comunicam seu interesse por esses movimentos corporais. (BERLO, 2003, p.1)

O suporte é algo que comunica de forma expressiva. Quando fazemos um comentário irônico é principalmente nossa linguagem corporal que expressa a ideia oposta e dá sentido ao que estamos dizendo. Um ponto importante a se destacar quanto a essa cadeia de influências, é que não se pode dizer que a linguagem verbal influenciou a linguagem visual, e que esta última foi a responsável pelo aprimoramento da materialidade. Elas foram e estão se influenciado mutuamente. Assim como na metáfora da comunicação corporal, são laços muito sutis, mas extremamente orgânicos.

Correndo pela história, podemos dizer que as inovações propostas por Gutenberg, mesmo técnicas, não contribuíram do ponto de vista do livro como um objeto. Não houve mudança nas estruturas fundamentais do livro: tanto o livro manuscrito quanto o livro pós-Gutenberg baseiam-se no códex (CHARTIER, 1998). Há uma continuidade entre a cultura do manuscrito a cultura do impresso.

Tanto um como o outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos

cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitiam as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isso existe desde a época do manuscrito. (CHARTIER, 1998, p.7)

Até mesmo quanto aos formatos, existe uma herança, que se encontra até os livros modernos. Chartier (1998) afirma que desde os últimos séculos do manuscrito, já existiam os livros in-fólio, relacionados aos estudos e ao saber, que eram postos sobre a mesa. Os médios eram característicos dos novos lançamentos, dos humanistas e dos clássicos antigos copiados. Também existiam os portáteis, que podiam ser levados junto de si, como os livros religiosos ou de diversão, também chamados de *libellus*.

As modificações do status da imagem dentro do livro, durante os cinco séculos seguintes, não foram muito profícuas se comparadas às inúmeras inovações de suporte e de formato durante esse mesmo período. Isso não contradiz o que dissemos anteriormente, deve-se apenas destacar que foram intensas modificações de caráter estético. Mesmo quando ainda não havia uma coesão no projeto gráfico, a aparência da capa, ainda que fora do âmbito do livro ilustrado, ganhou destaque com as novas tecnologias de impressão:

Os livros para crianças haviam apontado um caminho para um tratamento decorativo da capa, normalmente concentrado na frente e na lombada e, por sua vez, os livros para adultos se tornaram cada vez mais elaborados. Os títulos eram estampados em ouro, tinta colorida, zinco ou bronze em baixo-relevo, alto-relevo ou uma combinação de tudo isso. Na década de 1860, surgiu a moda de colar gravuras ou fotografias impressas na capa. Em meio a toda essa riqueza, a relação conceitual entre a capa e o miolo em muitos casos quase se perdia. Mesmo que o livro tivesse ilustrações, a capa, embora fosse parte mais destacada, não era necessariamente obra do mesmo ilustrador. (POWERS, 2008, p.12)

Mas foi esse destaque à estética editorial que desembocou, mais para frente, na expressiva evolução tipográfica, fazendo com que no início do século XX fosse considerado o tratamento gráfico do livro como uma importante ferramenta de coesão no livro ilustrado, como nos mostra o brilhante exemplo já dado anteriormente do livro *Macao et Cosmage*. Nessa época a diagramação toma expressão organizacional à serviço da narrativa.



Ilustração 7: *Macao et Cosmage*, Edy-Legrand (1919)

A visão sobre esse espaço é de grande significância para o livro ilustrado, porque com ele emerge um conceito totalmente próprio desse tipo de livro com predominância de imagens: a página dupla. Nela, “texto e imagem se dispõem livremente. A possibilidade que os criadores têm de se expressarem nela faz da página dupla um campo fundamental e privilegiado de registro.” (LINDEN, 2011, p.65). Sem contar que é na página dupla propõe a junção das páginas compartmentadas e insinua uma brilhante ideia de continuidade entre os lados do livro.

É em *A história de Babar, o pequeno elefante*, lançado em 1931, que Jean Brulhoff leva mais além a relação das imagens com o texto e inova no modo de utilização do suporte: “A página dupla se vê legitimamente invadida como espaço narrativo cujos textos e imagens, sustentando em conjunto a narração, se tornam indissociáveis”. (LINDEN, 2011, p.15)



Ilustração 8: *A história de Babar, o pequeno elefante*, Jean Brulhoff (1931)

Para que se veja com clareza a revolução da linguagem com a página dupla, podemos comparar dois tipos de diagramação comuns aos livros ilustrados. É nesse espaço, seja num nível de alternância ou nível de confluência, que texto e imagem são colocados e adquirem seus sentidos, até mesmo pelo modo de leitura que sugerem por sua organização.

A diagramação por dissociação é quando existe uma alternância entre página com texto e página com imagens. Quando o livro ilustrado apresenta esse tipo de organização é comum que a imagem se apresente do lado direito – aquela que olhamos de primeira quando abrimos o livro, contribuindo assim para uma valorização da imagem. “Nesse tipo de livro ilustrado”, afirma Linden, “o leitor passa sucessivamente da observação da imagem para a leitura do texto, cada um se desvendando em alternância. Quando os textos são curtos, aliás, fica difícil definir se são as imagens que suscitam pausas na leitura do texto ou o contrário. Resulta daí um ritmo de leitura um tanto vagaroso.” (2011, p.68). Já na diagramação por conjunção, acontece o contrário: a organização mescla diferentes tipos de enunciados sobre o suporte.

Textos e imagens já não se encontram dispostos em espaços reservados, e sim articulados numa composição geral, na maioria das vezes realizada em página dupla. A diagramação fica mais próxima de uma composição num suporte. [...] Assim, é difícil isolar o texto da imagem nesse tipo de diagramação, pois um participa do outro no âmbito de uma expressão decididamente plástica. (LINDEN, 2011, p.69-70)

Voltemos a questão dos *Livre d'artiste* introduzida por Powers antes da exposição sobre a importância da página dupla. Linden (2011) nos ajuda a enxergar como a produção artística invadiu os livros ilustrados e ajudou-os a encontrar sentido na relação equilibrada texto-imagem-suporte. A metade do século XX e seus anos seguintes poderiam ser colocados sob o signo do design. Um designer, de modo particular, fez expressivas contribuições para o universo do livro, ao abordá-lo como suporte que pudesse possibilitar a experiência para além da leitura verbal: Bruno Munari.

Em seu livro *Das coisas nascem coisas* (2002), Bruno Munari explica quais foram suas questões no desenvolvimento dos *Libri illegibili* [livros ilegíveis], expostos pela primeira vez em Milão na livraria Salto, em 1950, em exemplares feitos à mão. Foi a partir desse livro, que se começou a usar o termo livro objeto, no sentido de que o livro possui um sentido independente da escrita, resultando em grande potencial comunicacional – tanto visual quanto tátil. Para viabilizar a experiência, o designer italiano dividiu sua pesquisa em duas partes: pesquisa de papel e formato.

[...] desde papéis de impressão aos de embrulho, dos transparentes aos texturizados, ásperos, lisos, reciclados [...]. Essa simples pesquisa já leva a descobertas, pois se um papel é transparente comunica transparência, se é áspero, comunica aspereza. [...] Em suma cada papel comunica sua qualidade, e isso é já uma razão para ser usado como comunicante. (MUNARI, 2002, p.213)

Primeiro, então, Munari atenta para o poder comunicativo do papel enquanto doador de sentido em suas características táteis e insinuações visuais. Depois, ele pensa os formatos:

Se os formatos forem organizados de modo crescente, decrescente, diagonal ou ritmado, pode-se obter uma informação visual rítmica, dado que a ação de virar a página realiza-se no tempo e, portanto, participa de um ritmo visual-temporal. [...] pode ser usado abrindo-se páginas ao acaso, começando-se em qualquer lugar e, a partir daí, para frente e para trás, de modo a compor e decompor todas as possíveis combinações. (MUNARI, 2002, p.214-16)

Há de se notar quão importante foi essa visão de Munari. Ele cogitou, antes da ideia da rede, uma situação na qual o leitor pudesse ser autônomo em relação a ordem da informação. Hoje, esse tipo de leitura pode ser comparada a leitura segmentada que se faz pelos hiperlinks,

no qual a organização da informação não têm em si uma lógica de dependência, mas fica a critério do leitor definir a ordem que quer ser informado.

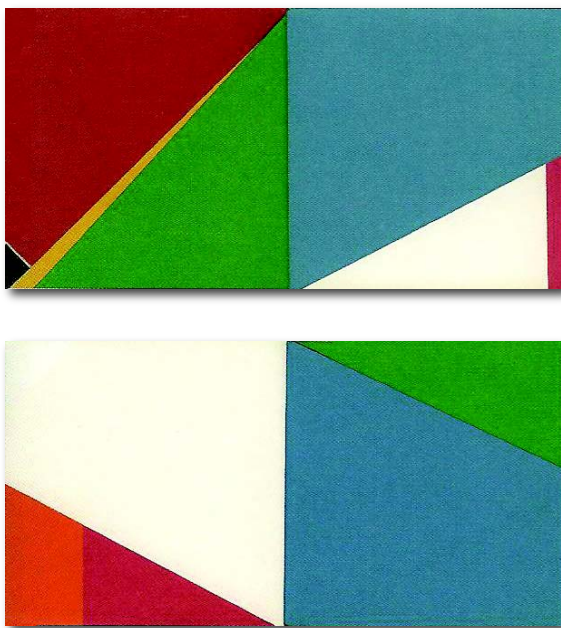


Ilustração 9: *Libro illegibile MN1*, Bruno Munari (1984)

Foi através dessa questão da materialidade comunicativa e doadora de sentido que se pensou, mais tarde, nos usos e funções do material do suporte do livro. Linden (2011) dá o exemplo dos livros cartonados, que não se restringem a maior resistência, mas também influenciam no tempo da experiência de leitura, fazendo da virada da página algo mais rápido e mais marcado, e sem conotar ruptura pela consonância entre a capa e as páginas do miolo.

Esses aspectos podem vir a interessar os criadores – são vantagens para além da resistência do material. Também Munari, como autor de livros ilustrados, fez de sua experiência uma notável influência para livros posteriores como *Il merlo ha perso il becco* [O tico-tico perdeu o bico] (1940); *Nella notte buia* [Na noite escura] (1952) e *Nella nebbia di Milano* [No nevoeiro de Milão], (1968). Assim também nasceu inspirados nessa primeira experiência *I prelibri* [os pré-livros] (1980), editados em 1980, que detém um conceito de leitura muito interessante, como veremos mais à frente.



Ilustração 10: *Il merlo ha perso il becco*, Bruno Munari (1940). Livro em acetato.





Ilustração 11: *Nella notte buia*, Bruno Munari (1952). Mistura diferentes papéis no decorrer da história.

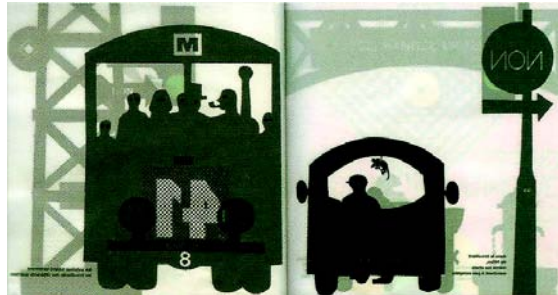


Ilustração 12: *Nella nebbia di Milano*, Bruno Munari (1968). Livro feito em papel vegetal.



Ilustração 13: *I prelibri*, Bruno Munari (1980).

Sintetizando as façanhas de Munari, Linden afirma que, nesse uso dos elementos materiais como paratextuais, existe uma necessidade do desenvolvimento de projeto, já que existem exigências ligadas à fabricação e comercialização desses livros que são concebidos sob a ótica do objeto. A autora destaca que essa concepção mais cuidadosa foi viabilizada, principalmente, pelo nascimento de pequenas editoras, que se focavam numa produção mais de qualidade que de quantidade, e acabaram, felizmente, assumindo uma parcela importante do setor. Ela conta que muitos editores eram motivados pela inovação, acolhendo pessoas originais e criativas capazes de afirmar essa liberdade editorial.

São elas responsáveis, até hoje, pelo desenvolvimento da linguagem visual e aperfeiçoamento de uma série de técnicas e estilos, uma vez que ainda se dedica a criatividade e a originalidade como ponto de partida para a exploração de maneiras de se dizer. “A política

editorial”, como afirma Linden, “permite o florescimento de obras de autores-ilustradores que trabalham a articulação entre texto e imagem” (2011, p.18):

A materialidade dos livros ilustrados se mostra cada vez mais variada, incentivando escolhas significativas quanto ao formato do livro, espaços em branco, encadernação, tipo de papel etc. Veremos que as convenções acerca dos usos e do público tendem a ser contornadas. Mesmo assim, os criadores não deixam de permanecer sujeitos a certas imposições econômicas que condicionaram a qualidade do papel, o número de páginas ou o tamanho; além de ainda terem de se submeter a limitações editoriais como a necessidade de se enquadrar em determinada coleção ou de prever um uso específico para o livro. (LINDEN, 2011, p.35)

Como se viu até aqui, então, essa questão da não automação do processo produtivo desses livros é muito importante, porque é ela quem vai dar a possibilidade do livro ilustrado ser explorado em muitos âmbitos, pensado como projeto. Seu desenvolvimento passa a estar atrelado a ideia de integração, de sinergia entre os elementos mais óbvios e os mais sutis na contação da história. Falam o texto, a imagem e o suporte.

Há, sob esse panorama geral de como o livro ilustrado foi se formando como hoje o conhecemos, um caminho em direção a sua funcionalidade da narrativa. A concomitância de suas linguagens nesse espaço diferenciado gera perguntas sobre como essa narrativa será construída. Com o autor e como o leitor deverá se portar diante da história para que essa mistura desemboque na experiência de leitura do livro ilustrado.



## 2 COMPLEXIDADE NARRATIVA

Os lugares do texto, da imagem e do suporte variaram com o desenvolvimento da linguagem e nos seus modos de tratamento, possibilitados principalmente pelos progressos técnicos. No entanto, saber o processo pelo qual esses elementos passaram não basta para entender como o livro ilustrado é estruturado. Precisamos entender melhor as formas de interação e as implicações desse tipo de convergência de linguagens que o livro ilustrado traz.

Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), autoras de *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*, afirmam logo na introdução do livro: “O caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal.” (2011, p.13). Elas afirmam que, desde que existem esses tipos de comunicação na cultura humana, eles se combinam e formam um número crescente de relações dentro do âmbito da expressividade: “dos caquemonos japoneses e pinturas murais egípcias ao teatro, cinema, vídeo, histórias em quadrinhos – e livros ilustrados.” (2011, p.14)

O objetivo de descrever como se dá essa interação aqui, porém, é prestado somente aos últimos. Vale lembrar que o caráter ímpar dos livros ilustrados não se limita aos níveis de comunicação verbal e visual. Reiterando a ideia central do escritos de Perry Nodelman, “o significado de um livro ilustrado somente é revelado pela interação de palavras e imagens, mas em sua totalidade o foco principal está nos aspectos visuais.” (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.18). Isso quer dizer que no livro ilustrado estão presentes, no mesmo espaço visual, imagem e texto. Já aí se encontra uma complexidade que pode ser percebida até no léxico.

Os termos “palavra” e “imagem”, usados com conforto até então, são conceitos amplos que dificultam a descrição das relações formais entre textos e ilustrações no livro ilustrado. No entanto, substituí-las pelas noções de *mensagens* linguísticas e visuais também não satisfaz de todo (LINDEN, 2011, p.92).

Então, para diferenciar os aspectos visuais ligados ao tratamento (ou ao suporte) e os aspectos visuais ligados à imagem, relacionaremos o primeiro à ideia de plasticidade e o último à ideia de ícone.<sup>6</sup> Logo, quando Nodelman diz que o foco principal está nos aspectos visuais, não se contradiz a ideia de materialidade do livro como parte informativa do livro

---

<sup>6</sup> “O grupo  $\mu$ , em seu *Traité du signe visuel* (1992), distingue os signos icônicos – que reproduzem a realidade jogando com a analogia perceptiva e os códigos de representação – dos signos plásticos – que dependem da cor, da forma, da composição e da textura.” (LINDEN, 2011, p.92) Apesar do grupo citado ser uma referência aos estudos de semiótica – o que não se aplica a esse trabalho em questão, as definições trazem uma ideia interessante de que o signo carrega traços inerentes ao seu produtor (plástica), para além da relação com seu receptor (ícone).

mostrada até aqui. Não se pode esquecer que, se a imagem tem significado em código e em tratamento, a mensagem textual também o tem. Todo texto tem uma apresentação e esse tratamento também é significativo no livro ilustrado. Nas palavras de Linden (2011), alguns livros nos elucidam nesse sentido, “como que jogando gesto à palavra.” (2011, p.94)

O que se quer dizer com todas essas definições é que o livro ilustrado pode narrar de forma extremamente peculiar. Seja de forma explícita ou sugestiva, como veremos a frente, é através dessa narratividade extremamente complexa que se abrem caminhos para formas diferenciadas de experiência de leitura e seus desdobramentos.

## 2.1 LEGIBILIDADE DA NARRATIVA

No primeiro capítulo, a história da escrita nos contou como a letra e a ilustração possuem uma ligação estreita. A rigor, as palavras evocam imagens e as imagens evocam palavras. A Teoria das Artes Irmãs germina esse conceito entre a pintura e a poesia, sendo a primeira considerada uma “poesia muda” e a segunda, uma “pintura falada”. Na concepção de Horácio, filósofo da teoria e também poeta, essas duas formas de arte se diferenciavam mais pela plástica do que pelo conteúdo.

Karl Erik Schøllhammer, teórico de literatura, afirma que a ideia clássica inaugurada por Horácio de *Ut Pictura Poiesis* [como é a pintura assim também a poesia] tem espaço privilegiado em torno das discussões teóricas atuais entre imagem e texto. Segundo o autor, a teoria permeia os estudos sobre os elementos “pitorescos” da leitura e os elementos “poéticos” da imagem. (2007, p.12). Não apenas Schøllhammer, mas também o teórico Reinhard Krüger nos elucidam nesse sentido:

Como desprender a imagem daquilo que, por convenção, é atribuído ao texto (linearidade, temporalidade, enunciação mais do que representação), como desprender do texto o que é atribuído à imagem (espacialidade, simultaneidade, representação mais do que enunciação) e como chegar a uma utilização artística desses aspectos selecionados? Dessa tensão da palavra rumo à imagem, da imagem rumo à palavra, surgem novos modos de relação texto-imagem. (KRÜGER apud LINDEN, 2011, p.95)

Fala-se de uma tensão. Como se disse, o livro ilustrado apreende duas formas de expressão em seu espaço visual – a imagem e o texto. Agora, começamos a entender que isso traz inúmeras implicações em termos de narrativa. Schøllhammer (2007, p.13) explica que no Renascimento houve elevação do visível como forma de agregação entre a pintura e a literatura. Aconteceu que a proposta de Horácio desandou. A irmandade entre as linguagens

ficou comprometida no ponto que já não parecem tão delineados os modos mais tradicionais de comportamento tanto do pictórico quanto do verbal. No entanto, a proposta dos renascentistas também apresentou outra contrariedade em relação a de Horácio. Este último acreditava na equivalência poética dessas duas imagens, enquanto os renascentistas vislumbram as artes visuais não por sua abertura, mas pela sua possibilidade de ser delimitada pela palavra, disciplinada pela literatura.

O livro ilustrado, por sua vez, não possui essa hierarquização. “Coloca-se então a questão do status do enunciado linguístico, uma vez que essa prioridade visual o tornou confuso de ser definido”, como afirma Linden (2011, p.100). A autora cita Jean Alessandrini, ilustrador e teórico que evoca o ápice da inter-relação entre texto e imagem:

Existe [...] uma ocasião – tão particular que chega a ser excepcional – em que a tipografia consegue preocupar diretamente o ilustrador. É quando a própria imagem se constrói a partir das palavras... quando a palavra se torna imagem e a imagem se torna palavra”. (ALESSANDRINI apud LINDEN, 2011, p.92)

O que se quer dizer com isso é que, ao contrário do que nossa herança renascentista afirma, a imagem e a palavra conseguem se expressar juntas, e muito mais próximas da equivalência, em relações complexas dentro da narrativa no livro ilustrado. Por vezes, as imagens pedem para ser lidas e as palavras para serem observadas. Foi o que Krüger quis dizer. “A palavra, apreendida enquanto tal, é um significante linguístico ou icônico? Essa tensão do texto rumo à imagem e da imagem rumo ao texto pode levar à confusão.” (LINDEN, 2011, p.100)

Scott e Nikolajeva (2011) apontam que na Suécia tem sido propostas algumas ferramentas e conceitos úteis para o estudo do livro ilustrado, como por exemplo a noção de “iconotexto”, cunhada na década de 1980 por Kristin Hallberg. A teórica sueca usa esse conceito como base para distinguir o livro com ilustração e o livro ilustrado, sendo o iconotexto uma “entidade indissociável de palavra e imagem, que cooperam para transmitir uma mensagem.” (2011, p.21)

Então, a narrativa no livro ilustrado não é própria da palavra, mas do que Hallberg chamou de iconotexto. A mensagem é proposta pela junção de ambas linguagens, textual e icônica, e não existe preponderância de uma em relação a outra. No entanto, mais do que isso, o iconotexto está atrelado à narrativa em sua própria apresentação. O livro infantil não é pensado nem pela via do icônico nem pela via do textual, mas pela concepção de um projeto, no qual esses dois tipos de linguagem são regidos pelas possibilidades da forma estética.

Quando concebemos um livro ilustrado, o texto não costuma ser preexistente: primeiro há uma ideia, um roteiro ou, mais amplamente falando, um projeto, destinado a ser encarnar num objeto (o livro). Esse é o dado que nunca perdemos de vista: o texto e as imagens não passam de atores do projeto. Eles só intervêm após uma estrita distribuição de papéis que definem sua articulação. (SÉRGUY; FASTIER apud LINDEN, 2011, p.127)

As teóricas Scott e Nikolajeva (2011) resgatam a ideia de tensão proposta por Reinhard Krüger, citado anteriormente. Sem negar o entrelaçamento das funções, porém, elas explicam que o texto tem uma natureza linear enquanto os elementos visuais icônicos não são lineares e não apresentam instrução direta sobre como lê-los.

Peter Hunt também concorda com essa visão: “Enquanto as imagens são vistas de maneira holística, as palavras são vistas de maneira linear” (2010, p.241) e usa as palavras de Randolph Quirck para explicar a diferença entre ver e narrar uma imagem – um menino afagando o cachorro:

Não poderíamos atribuir prontamente uma ordem ao menino, ao afago, ao cachorro, ao debruçar-se do menino, ao rabo do cachorro. Por outro lado, assim que tentamos relatar o que vimos, descobrimos que não só podemos, mas *devemos* atribuir uma ordem a isso e *devemos* dividir nossa impressão em pedaços de nossa própria escolha e apresentá-los não simultaneamente, mas um por um. (QUIRCK apud HUNT, 2010, p.241)

Concordamos quanto à assertiva do autor de que a linearidade é uma característica da linguagem verbal, mas não necessariamente da visual. Hunt (2010) adverte que forçar que as imagens tenham a mesma função das palavras é potencialmente improdutivo. É necessário que se afirme aqui que a proposta não é dizer que palavras e imagens falam a *mesma* coisa de modos diferentes, como a proposta de Horácio.

Pelo contrário, a intenção é mostrar como, num trabalho conjunto, elas conseguem ampliar o sentido de modo incrivelmente complexo, tanto pelas suas paridades quanto pelas suas peculiaridades. “A tensão entre as duas funções gera possibilidades ilimitadas de interação entre palavra e imagem em um livro ilustrado.” (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.14). Essas possibilidades ilimitadas, no entanto, estão intimamente atreladas à visualidade plástica do livro. Com sua aptidão informativa, o cuidado gráfico do livro ilustrado – tanto ao nível da apresentação da imagem e do texto quanto do próprio suporte material – compensa os conflitos semânticos do verbal e do imagético, fazendo possível *narrar*.

A narrativa no livro ilustrado contemporâneo, então, é da história. Manguel afirma que, formalmente, “as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço” (2001, p.24). No entanto, como Linden versa, a narrativa no livro ilustrado é “dinamizada por esses efeitos visuais que permitem a simetria ou polifonia, a qual põe simultaneamente em cena diversas

vozes narrativas graças às variações espaciais e tipográficas.” (2011, p.101). E continua. “Em geral, as gestões do tempo e do espaço caminham juntas para além de qualquer representação figurada, o tamanho e a forma dos quadros já dizem muito. Em sua expressão combinada, surgem várias possibilidades.” (LINDEN, 2011, p.108). Por essa razão é que se fala em possibilidades ilimitadas.

Será visto, mais adiante, as implicações que essa estrutura de potencialidade possui com relação ao estabelecimento de uma prioridade de leitura. Mas, antes disso, é preciso ater-se à questão da legibilidade que essa narrativa alcança devido à diplomacia do suporte em relação à tensão exercida pela inter-relação das duas linguagens – verbal e icônica.

Qualquer que seja, porém, a natureza desse relacionamento, ela está antes de mais nada a serviço da eficácia narrativa e da legibilidade. Pois é a articulação do texto com a imagem que fornece asas à narrativa, que conduz e a torna compreensível de um modo mais ou menos fechado mais ou menos aberto. (SÉRGUY; FASTIER apud LINDEN, 2011, p.127)

Alberto Manguel (2001), em seu livro *Lendo imagens*, nos conta que, ao contrário dos painéis da Idade Média que reiteravam o fluxo do tempo através da reiteração de certos elementos, os quadros renascentistas congelam a imagem em um instante, que gera uma noção de narração diferenciada: a perspectiva – a rigor, um ponto de vista.

Esse ponto de vista, ainda segundo o autor, é do espectador, que dá sentido à narrativa por meio do conhecimento apreendido até então, seja sobre o objeto, seja sobre as exterioridades, na qual provinha uma interpretação. Se cunhamos que o germe da narrativa é a história, também se deve pensar no sentido em que essa história será legível. “A narrativa, então, passou a ser transmitida por outros meios: [...] por meio daquilo que o espectador, por outras fontes, sabia estar ocorrendo.” (MANGUEL, 2011, p.24-25). Será legível, então, junto a um sentido de experiência.

Num sentido mais estrito, há de se guardar que o livro ilustrado têm grande parte de sua eficácia nos olhos do próprio leitor – e que isso tem grande afinidade com o fato da visualidade ter se firmado sua potencialidade informativa, fazendo do livro ilustrado um objeto visual *a priori*. (LINDEN, 2011, p.21). Mas isso não pode contradizer, de modo nenhum, a ideia de projeto como apresentamos anteriormente: quando comunicamos, planejamos nos fazer entender para quem nos dirigimos. Os autores e ilustradores, bem como todos os outros atores do projeto do livro ilustrado não poderiam pensar diferente.

Se existe uma intenção de comunicar algo, existe o cuidado para que uma certa mensagem transpareça no projeto. Como conciliar, então, todas as negociações já vistas anteriormente com o próprio desafio de passar ao leitor a ideia que permeia o livro? Em um

pequeno texto escrito em *Para ler o livro ilustrado*, de Linden, os autores de livro ilustrado Fabienne Sérguy e Yann Fastier nos oferecem um esclarecimento fabuloso sobre esse ofício:

De fato, embora a legibilidade seja nossa preocupação primeira, ela não implica univocidade, pelo contrário. Nossos livros podem às vezes parecer muito (demasiado?) abertos, e nosso esforço é para que sejam assim. Mas essa abertura, a nosso ver, não deve jamais ser fruto de uma indecisão, de uma “vaporosidade artística”. Não pretendemos, de modo algum, controlar as projeções individuais do leitor, que são às vezes surpreendentes mas, afinal, legítimas. Não temos respostas para as perguntas cujos contornos, contudo, procuramos delimitar com precisão. O texto e as imagens, vistos em separado, são sempre claros, evidentes. A articulação entre eles é que cria tantas “armadilhas de significado” mais ou menos abertas, dentro das quais não necessariamente sabemos o que iremos apanhar, a não ser o leitor... (SÉRGUY; FASTIER apud LINDEN, 2011, p.127)

Existe uma *escolha* no modo de fazer o livro ilustrado que é da ordem da priorização da experiência do leitor. Nem o verbal nem o icônico saem ilesos de seus autores – e nem devem. Henri Meunier, ilustrador, explica como isso acontece:

Depois de o ilustrador colocar sua interpretação, o texto precisa, em cumplicidade com ela, também deixar espaço para o prisma do leitor. Deve-se abrir para espaços que um único desenho não tem como representar, que uma única pessoa não tem como delimitar. Para tanto, é comum a necessidade de ajustes e reescrituras ao longo do projeto. (MEUNIER apud LINDEN, 2011, p.50)

Partindo do pressuposto de que o livro ilustrado deve ser polissêmico e não ambíguo, Meunier explica particularmente como o texto deve ser cuidado. Na verdade, a leitura do texto deve ser amplificada em suas possibilidades de interpretação de sentido, com o objetivo de propor uma escolha. Quando ambíguo, o leitor recua diante da incerteza e dúvida em continuar. O livro ilustrado, porém, aspira mais além, no sentido da liberdade. O ilustrador explica que, mais importante que a natureza elíptica ou incompleta, a verdadeira virtude dos textos dos livros ilustrados é capacidade de impor imagens. (LINDEN, 2011).

Isso nos ajuda a entender a predominância da imagem com relação ao texto no espaço da página dupla no livro ilustrado. Por um lado, existe uma obrigação formal que coíbe a extensão do texto. Por outro, semântica: além do texto curto permitir um ritmo de leitura mais integrado entre o verbal e visual, observando todas as suas plasticidades, ele precisa ser esse gerador de imagens, numa missão solo bem mais poética que narrativa.

Sendo o poder das imagens especialmente forte, é preciso também que o texto sobreviva às imagens que agora estão aí, e nas quais, por uma espécie de ironia, ele aparentemente irá se apoiar. Que ele se mantenha inesgotado. Que contenha outras possibilidades, outras imagens mais diretamente literárias, afetivas ou culturais. (MEUNIER apud LINDEN, 2011, p.50)

Concorda-se plenamente com Meunier nesse sentido da relação, das obrigações do texto enquanto tensionado pela imagem. Mas o que fica mais implícito é a relação num sentido oposto. A imagem também precisa sobreviver à existência do texto, fazer emergir um sentido que não o do texto. As ilustrações podem ser fortes, mas as palavras também se impõem. As palavras evocam. Nesse sentido, as imagens também precisam evocar, e possuem um caráter poético. Segundo Balzac: “A forma, em suas representações, é aquilo que ela é em nós: apenas um artifício para comunicar ideias, sensações, uma vasta poesia.” (BALZAC apud MANGUEL, 2001, p.29)

Assim como existe um cuidado com o texto do livro ilustrado, deve existir um cuidado com suas representações pictóricas. Gustave Flaubert era muito intransigente quanto a ilustração dos seus textos: ela nunca existiria. Ele nos chama atenção para um cuidado a ser tomado ao afirmar que as imagens pictóricas reduzem o universal ao singular, colocando uma perspectiva bastante diferente da mais comum, a qual se propôs aqui e se defenderá mais à frente. Existe uma maneira certa de ilustrar um texto. É preciso entender que nem toda imagem é elucidativa, nem todas são poéticas. Veremos que, em alguns casos, certamente Flaubert tem razão.

[...] a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer: ‘eu já vi isso’ ou ‘isso deve ser assim ou assado’. [...] A idéia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis (FLAUBERT apud MANGUEL, 2001, p.20)

Hunt, por exemplo, coloca sobre impossibilidade de uma ilustração, por mais modesta que seja, admitir função apenas de reiterar o texto, sem sugerir alguma informação a mais. O autor acredita que toda ilustração é uma interpretação (2010, p.235). Para ele não há sentido algum em ligar a imagem ao texto no sentido insípido da ilustração, meramente decorativo, no sentido de enfeite. A imagem por si mesmo informa algo, mesmo que seja insípido do ponto de vista visual ou redundante em sua relação com o texto.

No entanto, ainda que não soubéssemos a respeito dessa extensão do texto no livro ilustrado, a própria destruição da hierarquia informativa que uma imagem fixa propõe, característica inerente da imagem, já abordada anteriormente, argumenta em favor de Hunt. Se pensarmos, nesse caso em que a imagem reproduz o texto, que a imagem não informaria nada que o texto já não tivesse informado, seria contraditório. Ainda que o elemento se proponha ao mesmo repertório informativo em ambas linguagem, elas nunca serão equivalentes em leitura, pois a informação de estrutura de modos distintos.

Uma narrativa verbal pode ser ilustrada por uma ou várias imagens. Com isso, ela se torna uma *história ilustrada*; em que as imagens são subordinadas às palavras. O mesmo texto pode ser ilustrado por diferentes artistas, que transmitem diferentes interpretações (muitas vezes contrárias à intenção original), mas a história continuará basicamente a mesma (SCOTT, NIKOLAJEVA, 2011, p.23)

O livro ilustrado não é uma história ilustrada. É uma história contada com palavras e imagens. Se quando uma ilustração é feita, ainda que seja uma reiteração do texto, não deixa de ser uma interpretação, que dirá uma ilustração que não tenha esse objetivo de redundância. Essa relação é tão explícita que, em certo sentido, parece similar àquela entre os romances e suas versões para o cinema.

A legibilidade da narrativa no livro ilustrado se faz justamente por esses espaços narrativos deixados pelo autor, tanto no texto quanto na imagem. São hiatos interpretativos que permitem que o leitor desempenhe o papel de tomar o sentido de maneira mais livre. Mas isso também se dá na ordem do que chamamos de paratextos, complementando o sentido na narrativa ao apresentar informações novas – que também compõem uma lógica espaço-temporal. “As relações espaço-temporais devem realmente ser consideradas em função do projeto narrativo e dos meios utilizados para concretizá-lo. Não se pode, contudo, reduzir o livro ilustrado a um discurso narrativo.” (LINDEN, 2011, p.102)

Isso acontece porque, embora o livro todo seja projetado de maneira a se expressar narrativamente, cada elemento se nivela ao nível poético e, sob elipses, convida o leitor às “ilimitadas possibilidades” de interação com o objeto. “os livros ilustrados podem cruzar o limite entre os mundos verbal e pré-verbal” (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2010, p.234). O livro ilustrado convida seu leitor à imaginação.

## 2.2 ELIPSES NARRATIVAS

Assim como os quadrinhos, o espaço e tempo são fragmentados no livro ilustrado, propondo um ritmo de leitura bastante independente, juntando momentos que vão formar nossa própria sequência no intuito de construir a narrativa. São esses hiatos que estimulam o leitor a fazer ligações entre os instantes do livro, articulando os sentidos para gerar uma continuidade.

Se as palavras e as imagens preencherem as suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna). No primeiro caso, estamos diante da



categoria que chamamos “complementar”; no segundo da “simétrica”. Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações. (SCOTT, NIKOLAJEVA, 2011, p.32-33)

Existe, portanto, uma diferença no modo de ler o livro ilustrado. Segundo Hunt (2010), eles são capazes de explorar essa relação mais complexa de interpretação: as imagens expandem, contradizem, retomam a palavra tanto quanto a palavra faz isso com relação à imagem. É importante que estudemos algumas dessas possibilidades para entender como acontece o processo de tornar uma série de instantes, textuais e icônicos, em uma sequência narrativa.

Antes, porém, retomemos a questão da autoria no livro ilustrado. Não devemos encarar a leitura do livro ilustrado desconsiderando as intenções básicas de quem o concebe. Scott e Nikolajeva (2011) explicam que existe um dilema extremamente interessante relacionado à narrativa e às diferenças entre comunicação visual e verbal: o ponto de vista. Quando, pela primeira vez, no entretítulo anterior, esse termo foi colocado, a intenção era de explicar num sentido de perspectiva, sob um aspecto mais pictórico. No entanto, o ponto de vista também pode ser assumido num âmbito narrativo geral, quanto aos dois tipos de comunicação.

Em narratologia, o termo “ponto de vista” é empregado em uma acepção mais ou menos metafórica, para denotar a posição assumida pelo narrador, pelo personagem e pelo leitor implícito (ou o narratário [*narratée*], para manter a simetria). [...] Com as imagens, podemos falar de perspectiva em um sentido literal: como leitores/espectadores, vemos a ilustração de um ponto de vista fixo, que nos é imposto pelo artista. Ainda que pelo movimento do olho possamos “ler” a imagem da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda ou em um padrão circular, o ponto de vista básico não é alterado. Entretanto, ele pode mudar em uma sequência de ilustrações, tanto em direção como em distância (zoom). As imagens não podem *direita* e imediatamente transmitir ideologia ou atender ao objetivo de alguém na narração, embora elas possuam meios indiretos de realizar isso. (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.155)

Reiterando o que já se havia dito anteriormente, esse ponto de vista vai funcionar como intenção de abertura interpretativa dentro do livro ilustrado, uma vez que as imagens não possuem exatidão interpretativa e que o livro ilustrado é predominantemente visual. Manguel afirma que a imagem “oferece ou sugere, ou simplesmente comporta, uma leitura limitada apenas por nossas aptidões.” (2011, p.22). Mais à frente o autor conclui que a narrativa que uma imagem encerra é construída “por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da

fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da compaixão, do engenho.” (MANGUEL, 2001, p.28)

Isso quer dizer que, a rigor, esse ponto de vista é liberado para o leitor muito mais pela folga da narrativa icônica, já que ela tem a peculiaridade de ser mais subjetiva que o texto, no sentido de que tem a opção de não dirigir-se diretamente ao leitor, excluindo narradores, que no caso da narrativa verbal, costumam fechar a amplitude das interpretações. (SCOTT, NIKOLAJEVA, 2011, p.157). Assim, o livro ilustrado perde muito de seu caráter didático que geralmente é atribuído como função do livro que se dirige ao público infantil, por possuir propostas mais abertas e interessantes de experiência de leitura.

Linden (2011) relembra que é importante voltarmos à questão da articulação, na qual o sentido do livro ilustrado emerge entre o discurso textual e o discurso icônico, e isso possibilita multiplicar ainda mais esse ponto de vista pluralizado através da narrativa imagética. De um modo bastante prático, a autora explica que se “o texto tem focalização interna em primeira pessoa, de preferência vemos pelos olhos do personagem que, portanto, não aparece na imagem. [...] O enquadramento é um elemento decisivo.” (LINDEN, 2011, p.131)

Há de se pensar, como Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) que as perspectivas verbal e visual nos livros ilustrados jamais conseguem coincidir inteiramente. Elas afirmam que existiria um dualismo narrativo entre ambas. A narrativa icônica estaria muito mais ligada a um ponto de vista infantil enquanto a narrativa textual carregaria um certo poder didático, adotando uma versão mais adulta da história. Apesar de ser uma visão interessante e que talvez tenha alguma validade para entender a grande extensão do público que se presta à experiência de leitura do livro ilustrado, isso implicaria a existência de uma mensagem clara e fechada por parte do autor, simplificando as relações texto-imagem e contrariando a leitura desse objeto que temos feito até aqui.

Acredita-se que essa relação entre os dois tipos de narrativa seja de outra ordem. Ora, se o sentido emerge pela relação, e se na fala dos autores Fabienne Sérguy e Yann Fastier citados anteriormente, legibilidade não está ligada a uma rigidez semântica, mas sim às múltiplas focalizações do enredo. Não seria um dualismo, mas sim uma dualidade. Mesmo pelo conceito latente do iconotexto, não poderíamos adotar uma visão que priorizasse a comparação em detrimento da relação.

Linden (2011) nos elucida a esse respeito, reiterando a ideia de que o livro ilustrado não é didático em sua própria mensagem. Ela se utiliza das ideias de Philippe Corentin a esse

respeito para dizer que as possibilidades na articulação entre texto e imagem perante o olhar do leitor eleva a liberdade de leitura ao extremo. E conclui:

[...] observo uma tendência do livro ilustrado contemporâneo em atribuir ao jovem leitor um status privilegiado. As focalizações complementares entre texto e imagem permitem ao leitor solitário adotar diferentes pontos de vista. E, quando esses entram em contradição, é mais uma vez o leitor que irá estabelecer a “verdade”. (LINDEN, 2011, p.134)

A afirmação de Linden é reforçada pela visão de Chartier. No entanto, ele aborda o assunto um pouco mais além dessa liberdade interpretativa colocada até aqui como ilimitada:

Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas essa liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. (CHARTIER, 1997, p.77)

Consideramos que a colocação de Chartier sobre a experiência da leitura também se aplica ao livro ilustrado. Ainda que ele se proponha como um espaço de transgressão, como já citamos o ilustrador Oliver Douzou, é sensato considerarmos que, se há uma narrativa, a realidade espaço-temporal deve ser respeitada.

A sequencialidade como característica do livro ilustrado, então, vai ser apresentada de outro modo, ainda priorizando a ação do leitor e está na ordem da organização do espaço num certo decorrer do tempo:

Quando duas imagens se relacionam, surge a possibilidade de expressar uma progressão. Ao ligar, por meio da leitura, uma imagem à seguinte, o leitor as inscreve dentro de uma continuidade. Mais que isso, imaginando o que ocorre entre as duas, ele preenche o lapso temporal (LINDEN, 2011, p.107)

Quando se pensa em tempo, é mais fácil determinar esses lapsos, como por exemplo, as elipses temporais num texto verbal. Há de se supor que, pelo próprio caráter descontínuo da linguagem, é difícil avaliar a passagem do tempo entre duas ilustrações (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.218). Nesse caso, chega-se até a falar do tempo do leitor –, mas isso não está ligada a passagem de tempo *dentro* da narrativa, como condição de existência, como é do nosso interesse nesse momento.

Já a duração em texto verbal, ou seja, o tempo da história contado através das palavras, é mais fácil de determinar, como explicam Scott e Nikolajeva:

Ela pode ser mais ou menos idêntica, “isocrômica” [*isochronical*]; em narratologia esse padrão é chamado de *cena*. Se o tempo da história é mais longo que o tempo do discurso, estamos diante de um *resumo*. A forma extrema de resumo é uma *elipse*: o tempo do discurso é zero. Entretanto, o tempo do discurso pode ser mais longo que o tempo da história, como nos

casos de descrições, desvios e comentários. Enquanto o tempo do discurso prossegue e o tempo da história é zero, estamos lidando com uma *pausa*. (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.218)

Podemos nos utilizar dessa organização do tempo narrativo em relação ao texto para pensar como isso de daria em relação à narratividade da imagem. Começa-se a detectar uma enorme dificuldade na determinação desse tempo. Qual é o tempo da ação que acontece em uma imagem? Qual é o tempo de uma descrição imagética? É um tempo, por vezes se pode supor, mas sempre numa perspectiva real de indeterminação (com exceção de recursos gráficos mais explícitos, como a figura de um relógio, por exemplo, como colocam as autoras). Ainda nos utilizando das divagações de Scott e Nikolajeva, temos que: “Como a imagem é estática, poderíamos sugerir que seu tempo de história é zero, enquanto seu tempo de discurso é indefinidamente longo. Ou seja, em termos narratológicos, o padrão de duração de uma imagem é uma pausa.” (2011, p.218)

Mas o padrão de duração de uma imagem não poderá ser uma pausa no livro ilustrado. Em seu livro *Lendo Imagens*, Manguel diz: “A imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem” (2001, p.24). Logo, as imagens são histórias, e as histórias informam. Se existe essa informação na leitura da imagem, como poderíamos ignorar o discurso que ela traz em si?

No entanto, a imagem no livro ilustrado é mesmo estática, é impressa. Linden acredita que “Nada predispõe uma imagem fixa a expressar o tempo. Ele [ilustrador] deverá criar as soluções próprias, já que carece, *a priori*, da sucessividade e linearidade que caracterizam a expressão temporal.” (2011, p.102). O ilustrador, portanto, pode criar a ilusão de duração no espaço que ocupa, e faz isso através de uma série de preocupações plásticas que provoquem essa sensação de passagem do tempo.

Além da posição dos personagens ou de sua localização no espaço da página, os componentes plásticos ou icônicos também contribuem para sugerir a ideia de movimento ou duração. [...] Mais sutilmente, o ilustrador trabalha a luz, a cor ou o jogo de formas para expressar uma duração. [...] E, se esses recursos plásticos não bastarem, o ilustrador poderá apelar para códigos icônicos ou gráficos mais explícitos. Na linha das primeiras pesquisas artísticas sobre a representação do tempo por meio de uma única imagem, quer se trate de Marcel Duchamp ou de Giacomo Balla, um personagem aparece, aqui e ali, com as posturas multiplicadas. Comumente utilizados na história em quadrinhos, os traços de movimento permitem acentuar a velocidade ou reproduzir um deslocamento. (LINDEN, 2011, p.105)

Como termina a fala de Linden (2011) essa ilusão de duração pode ser exprimida através de traços que acentuem movimento ou reproduzam deslocamento. Nesse caso, as representações iconográficas no livro ilustrado estão mais ligadas à figuração de uma ação.

Um bom exemplo de como isso seria possível é bem representada em *Zoom*, do famoso ilustrador Húngaro Istvan Banyai.



Ilustração 14: *Zoom*, Istvan Banyai (1995)

Não podemos perder de vista, no entanto, que muitas das imagens do livro ilustrado podem conotar uma temporalidade bastante estrita, como é o caso do instante – e ela ainda assim tornará possível a apreensão da sequencialidade, da passagem do tempo através do espaço. Sob esse prisma, Scott e Nikolajeva nos propõem que se uma “ilustração é estática ou transmite movimento, quanto mais detalhes houver na imagem, mais longo será o tempo do discurso.” (2011, p.221)

Essa característica descritiva da imagem é muito mais antiga que sua ideia de aspiração à animação pela tentativa de movimento. O teórico Jaques Aumont, em seu livro *A imagem*, é citado por Linden no intuito de clarear algumas questões a esse respeito:

[...] Jacques Aumont nos revela como certos pintores concebem uma imagem que suscita a ilusão de um instante “qualquer” pinçado em um suporsto *continuum* temporal. Essa imagem qualquer, cujas manifestações já aparecem muito antes da invenção da fotografia, apresenta-se como um instantâneo capaz de criar uma impressão de realidade. (LINDEN, 2011, p.103)

Nesse caso, a imagem não procuraria criar uma ilusão da ocorrência de uma ação. Sua primeira intenção é “difundir” esse instante que Aumont descreve – mas não que ela não possa incorrer numa noção de desenvolvimento de uma ação como algo em segundo plano: elas podem sugerir “um instante característico de uma ação completa” (LINDEN, 2011, p.104). Então, no instante, o desenvolvimento narrativo tem um discurso mais lento, no esforço de aumentar a força sugestiva da imagem presente no livro.

A força sugestiva da imagem, no entanto, é descontínua. Seja intercalação física entre texto e imagem, seja pela absorção cognitiva entre esses dois elementos, na perspectiva do iconotexto. Não se pode esquecer, nesse ponto, da inter-relação e de como ambas linguagens trabalham juntas na construção da narrativa do livro ilustrado. É preciso atentar que:

Uma narrativa em imagens comporta necessariamente rupturas em seu encadeamento, em particular no caso do livro ilustrado, em que o grau de solidariedade entre as imagens revela ser mais ou menos importante. De uma imagem para a outra, opera-se às vezes uma mudança considerável em termos de personagem, lugares ou tempo. A linguagem escrita permite uma capacidade de encadeamento que a narrativa em imagens, pela compartimentação de suas unidades, só consegue alcançar ao custo de esforços específicos. A maioria das sequências de imagens associadas produz certa descontinuidade na passagem de uma imagem para outra. (LINDEN, 2011, p.111)

Como já se disse, o ilustrador pode, através de escolhas plásticas, atrair a atenção do leitor a uma leitura de um certo ponto. Mas não é possível que sua influência sobre a leitura icônica se alongue pela sucessão de escolhas entre os elementos presentes, já que cada leitor preenche as lacunas visuais de modo diferente. “Entretanto”, como coloca Scott e Nokolajeva, “se as palavras, mesmo que sejam poucas, estiverem bem equilibrada em relação às imagens, levarão o leitor a decodificar pelo menos os elementos mais essenciais do texto visual.” (2011, p.222).

Há de se concluir, portanto que essa relação icônico-verbal se articula no sentido de dar referência espaço-temporais na narrativa do livro ilustrado, sem, no entanto, fechar o espaço interpretativo. “A narrativa é dinamizada por esses efeitos visuais que permitem a simetria ou polifonia, a qual põe simultaneamente em cena diversas vozes narrativas graças às variações espaciais e tipográficas.” (LINDEN, 2011, p.101)

A temática da plasticidade pode ser colocada agora como o aspecto condensador das inúmeras ressonâncias semânticas que a narrativa do livro ilustrado comporta. “A questão não é só saber como representar a temporalidade na imagem, e sim que uso é feito do livro ilustrado para expressar duração ou movimento e, precisamente, de que modo textos e imagens se combinam não apenas entre si mas, sobretudo, na relação deles com o suporte.” (LINDEN, 2011, p.114)

A ideia defendida sob esse panorama é que tudo no livro ilustrado contribui para seu aspecto narrativo. O ícone e o verbo, a plasticidade e a materialidade. Isso é levado ao extremo quando pensamos que os elementos paratextuais nos livros ilustrados têm uma predisposição a servir mais ao leitor do que aos aspectos formais que forçam sua utilização. Scott e Nikolajeva sustentam que, nesse caso, eles se constituem como parte da própria narrativa que acolhem, no sentido de quem trazem informações relevantes à decodificação da história pelo leitor.

Na verdade, a narrativa pode começar na capa, e passar da última página, chegando até a quarta capa. As guardas do livro podem comunicar informações essenciais e as imagens nos frontispícios podem tanto

complementar quanto contradizer a narrativa. Como a quantidade de texto verbal nos livros ilustrados é limitada, o título em si pode às vezes constituir uma porcentagem considerável da mensagem verbal no livro. (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.307)

Há de se concordar com as autoras em suas colocações. Se repelimos o caráter decorativo das escolhas gráficas num livro que é definido por projeto, no qual tudo é pensado de maneira informativa, esses elementos visuais e táteis certamente vão carregar interpretações extras, encontradas pela experiência física da leitura. As autoras nos apresentam o exemplo formidável do livro *We're All in the Dumps with Jack and Guy* [Estamos todos tristes como Jack e Guy], de Maurice Sendak (1993). O livro tem uma edição na qual se utiliza papel kraft nas guardas. “Esse papel nos prepara o tema provocador socialmente incomum do livro, sugerindo a crueza de uma vida destituída dos recursos “civilizados” habituais, e a necessidade de usar e reutilizar detritos de uma vida mais rica, como as caixas de papelão em que as crianças domem.” (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.316)



Ilustração 15: *We're All in the Dumps with Jack and Guy*, Maurice Sendak (1993)

O formato afeta nossa apreciação. Ele não é acidental e, por vezes, pode afetar inesperadamente toda a narrativa textual. *Outside Over There*, outro livro de Sendak, é discutido pelas autoras. Os elementos paratextuais nesse livro parecem sugerir um relação espaço-temporal diferente da narrativa principal. Quando a história começa, no falso rosto, a menina passeia com sua irmãzinha bebê no quintal, o que só vem a ser retomado na última página, quando o autor sugere que todo o miolo do livro se refere a uma jornada fantasiosa – uma aventura imaginada pelas irmãs que parece acontecer entre os dois passos dados pelo bebê dentro do quintal. (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.318). Esse modo de utilização de paratextos é extremamente imprevisível e choca pelo brilhantismo narrativo na brincadeira que Sandek pensa para o leitor.

Apesar de Linden (2011) concordar com as autoras nesse caso, quando afirma que nessa experiência ilusionista do tempo, o espaço fictício possui uma tendência a transpor o espaço de composição da página dupla. “Os jogos de molduras e a evolução da diagramação acompanham às vezes, tão próximo quanto possível, os movimentos da ação narrada. [...] alguns livros ilustrados buscam também, por outras vias, suscitar no leitor a ilusão de

evolução dentro de um espaço.” (2011, p.118). Mais uma vez, o mesmo autor, Sendak, pode nos representar com clareza o que Linden quis dizer com essa dinâmica. Dessa vez, com seu livro mais aclamado, *Where wild things are* [Como vivem os monstros], de 1963.



Ilustração 16: *Onde vivem os monstros*, Maurice Sendak (ed. 2009)

Não podemos ignorar o papel do leitor no tempo narrativo do livro ilustrado, uma vez que é ele mesmo quem constrói, no ato de ler, uma continuidade narrativa dentro da sua experiência. Retomando as ideias de Manguel (2001), a leitura de uma imagem é feita primordialmente pela aptidão do leitor, a duração que o tempo de numa imagem acarreta é a poderia ser medida pelo momento que esse indivíduo leva em sua leitura, como vimos nos estudos sobre as imagens descritivas e imagens cinéticas. Para além disso, o tempo da narrativa é preso ao leitor pelo texto nas deduções e conexões à procura de uma interpretação que o satisfaça.

Os diferentes padrões de duração determinam o tempo do texto. Alternar cenas e resumos acelera ou desacelera a narrativa. As pausas interrompem totalmente o desenvolvimento do enredo. As elipses permitem avanço rápido no tempo. Em um livro ilustrado, na maioria das vezes, os padrões de duração verbal e visual estão em conflito. [...] Enquanto as palavras incentivam o leitor a continuar, as imagens exigem que paremos e dediquemos um tempo considerável a leitura da ilustração. (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.221)

Linden nos indica que é nesse momento “que ocorre um dos verdadeiros prazeres da leitura, nessa exploração duradoura, concentrada, de todos os elementos óbvios ou tortuosos contidos numa imagem, que se revelam graças a essas explorações.” (2011, p.119)

Anne-Marie Laulan defende modos plurais de leitura. Em vez de transmissão de uma imagem isolada, ela destaca o efeito de uma legítima exploração da imagem, ou mesmo de uma “invenção do sentido” que “requer tempo: tempo físico e tempo mental. Requer igualmente o exercício de uma liberdade”. Qualidades que posso reconhecer, me parece, nas diagramações que mesclam texto e imagens, estimulando a noção de explorar que a pesquisadora, por sua vez, depreendeu de um conjunto de imagens não organizadas. A grande força desses livros ilustrados que propõem uma profusão acentuada, cuja organização e cronologia *a priori* nos escapam, é permitir que o leitor efetue escolhas e percursos próprios... (LINDEN, 2011, p.119)



Aí se encontra toda a incrível questão da acessibilidade que emerge na essência do livro ilustrado. O fato de o leitor ter grande importância para a determinação do sentido do que está sendo narrado, desmistifica esse objeto como uma forma de expressão ligada apenas ao público infantil. Em sua leitura reside o paradoxo de que, por mais que ele se utilize de uma interação entre comunicação verbal e visual bastante complexa, o fato do sentido da experiência emergir da interação com o leitor aproxima a linguagem do livro ilustrado da simplicidade interpretativa que nele se encerra, como veremos no capítulo a seguir.

### 3 ACESSIBILIDADE

O livro ilustrado requer uma interpretação da imagem para que seu sentido possa emergir – muito diferente de outros tipos de expressão ligados à leitura, que costumam priorizar a expressão narrativa pelo aspecto verbal. Esse lugar da imagem que pode ser interpretada de modo mais independente do texto não nega o conceito de iconotexto.

O fato é que a imagem por muito tempo teve seu valor semântico prejudicado pela estima social da palavra como meio informativo. A palavra é mais enxuta. Na leitura de uma imagem encerram-se possibilidades muito ampliadas de significação. Mas isso não significa que as imagens não exigem menos que as palavras no ato de leitura. “Ora, assim como o texto, a imagem requer atenção, conhecimento de seus respectivos códigos e uma verdadeira interpretação.” (LINDEN, 2011, p.7)

No entanto, não estamos interessados aqui em contradizer o aspecto da relação texto e imagem, do peso do iconotexto para a fruição do sentido. No livro ilustrado essa relação é uma como condição de existência, inclusive para a imagem. O leitor pode até abdicar da linearidade na obtenção das informações imagéticas e ser mais independente na produção de sentido, mas a narrativa vai continuar sendo sequencial, do começo para o fim, qualquer qual for o caminho escolhido.

Nosso foco não está na tentativa de compreender se imagem é melhor ou pior do que o texto, nem poderíamos depois de todas as ressalvas dessa separação. Se existe uma valorização do texto, é para que ele produza imagens. Se existe uma valorização da imagem, é para que ela nos conte uma história. Vamos dar especial atenção a imagem para procurar entender suas peculiaridades enquanto uma linguagem que tem se potencializado justamente pelo sua singularidade de “linguagem universal”.

#### 3.1 UNIVERSALIDADE DE SENTIDO

Por que se diz que a imagem é de leitura universal? Quando se pensa na questão da leitura universal é comum destacar a possibilidade de decodificação da mensagem contida na imagem por qualquer pessoa, independente de seu idioma, como a se dá na base estratégica do *europointing*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Estratégia de impressão em escala europeia na qual um mesmo livro é impresso para vários países. Depois que toda a parte de imagens é impressa, segue-se a impressão dos textos, de acordo com a língua do país destinatário.

“Mas qualquer imagem pode ser lida?”, pergunta Manguel (2011, p.21). Ele mesmo nos dá uma pista, sugerindo que todas as imagens oferecem uma leitura limitada apenas por nossas aptidões. Já considerando o caráter narrativo da imagem originar uma história, ele afirma que: “Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa.” (MANGUEL, 2011, p.28).

Seria, então, que qualquer pessoa entenderia o *sentido* do que se quer dizer? Precisa-se, antes, entender melhor o que se quer dizer com sentido, e então chegaremos a uma noção mais ampla da universalidade que o livro ilustrado nos oferece enquanto linguagem.

Voltemos à máxima de David Berlo (2003) proposta no primeiro capítulo deste trabalho. Tudo que existe possui duas unidades básicas dependentes: o elemento e a estrutura. Essas unidades podem ser observadas em diversos níveis. Poderíamos dizer que a dentro da estrutura do livro ilustrado, os elementos texto e imagem se combinam de modo a formar a estrutura de uma linguagem – nos remetendo a ideia do livro ilustrado como linguagem, dada por Linden (2011). Mas não seria um equívoco dizer que o texto em si é uma estrutura, ou que a imagem é uma estrutura; ou até mesmo que o próprio livro ilustrado, sendo uma linguagem, comporta *linguagens* em sua estrutura. Um dos aspectos mais atraentes da linguagem como léxico se deve ao fato de que seu sentido pode abarcar a convergência, ou até mesmo o hibridismo, sem trocar de nome.

Na fala de Berlo (2003), a função da linguagem é exprimir ou obter uma mensagem com sentido através do uso de seus elementos e estruturas. No entanto, o que são mensagens? O autor propõe uma definição de mensagem que vem aqui a calhar para entendermos o que se quer dizer com isso. Ele propõe que mensagens são “produtos de comportamentos relacionados com os estados internos das pessoas. São riscos no papel, sons no ar, marcas na pedra, movimentos do corpo. São os produtos do homem, os resultados de seu esforço por codificar idéias.” (BERLO, 2003, p.177)

É possível produzir uma mensagem sem sentido, ainda que usemos esses elementos em uma estrutura? Sim, uma vez que o conjunto dos símbolos e a estrutura de organização dos elementos não se bastam para expressar um sentido. O teórico coloca sua visão de que: “Se o único ingrediente comum à fonte e ao receptor é a mensagem, ter-se-ia a impressão de que a nossa busca de um sentido poderia começar muito bem pela análise da própria mensagem.” (BERLO, 2003, p.178) É um bom ponto de partida, considerando-se que o autor propõe que uma mensagem é constituída de três elementos: código, conteúdo e tratamento. Como ele mesmo colocou no parágrafo acima, “a mensagem é resultado de um esforço de

codificar ideias”. Isso implica que existe, por parte de quem comunica, um intento a ser expresso. Tomando o cuidado de não se prender ao termo, temos de pensar que essa mensagem tem intenção em todas as suas partes e não só na estruturação do código, mas nos cuidados com seu uso (conteúdo) e sua apresentação (tratamento). É preciso enxergar as partes constitutivas da mensagem como um cordão que se entrelaça para amarrar uma ideia.

Quando pensamos no processo comunicativo, porém, precisamos ter em mente que a recepção de uma mensagem pode ser extremamente efetiva em seu rigor técnico, mas o indivíduo possui uma individualidade, e essa individualidade está inserida em um contexto de vivência. Chartier nos explica que:

[...] todo leitor diante de uma obra, a recebe em algum momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a esse objeto e a esta circunstância. Vemos portanto que, de um lado, há um processo de desmaterialização que cria uma categoria abstrata de valor e validade transcendentais, e que, de outro, há múltiplas experiências que são diretamente ligadas à situação do leitor e ao objeto no qual o texto é lido. (CHARTIER, 1998, p.71)

Isso quer dizer que toda mensagem é *interpretada* por quem a recebe, e que na realidade nem tudo o que se diz, mesmo que seja em uma linguagem tecnicamente eficiente, é exatamente o que se entende. Não podemos discordar de Berlo (2003) quando ele assume o conceito de sentido como fundamental para comunicação.

Pode-se afirmar que a principal preocupação da comunicação é o sentido. Empregamos com frequência a palavra “sentido” ao falar em comunicação, ou ao comunicar-nos. Buscamos palavras que expressem o nosso sentido, pedimos aos outros que nos expliquem o que querem dizer [...]. Procuramos um sentido na arte, um significado na música, um significado no comportamento das pessoas. Perguntamos: “o que significa isso pra mim, isso tem algum sentido para você, você pode imaginar o que quer dizer isso?” (BERLO, 2003, p.178)

A expressão surgiu quando o homem começou a produzir sentido, e procurou meios de explicitar isso. Por isso mesmo, não podemos afastar o fator interpretativo da ideia de sentido no ato de se comunicar. John Berger também faz uma consideração importante sobre isso. “Nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre as coisas e nós próprios.” (1982, p.12)

Desde início, a escrita pictórica representava uma ideia, mas uma ideia menos exata, de compararmos aos outros modos de escritas desenvolvidos na sequência. O processo de evolução da linguagem como meio expressivo se torna mais sofisticada na medida em que o

ser humano sente necessidade de chegar mais próximo da precisão em fala, seja escrita ou oralizada. No entanto, essa busca pela exatidão será sempre um ensaio, uma tentativa.

Qual seria o aspecto humano que mina todo esse aparato delimitador de sentido em uma mensagem? Berger (1982) nos oferece uma pista, ao afirmar que o ato de ver não denota que dominamos o saber sobre o que vemos. “A vista é aquilo que estabelece nosso lugar no mundo que nos rodeia; explicamos o mundo com palavras, mas as palavras nunca podem anular o facto de estarmos rodeados por ele. Ainda se não estabeleceu a relação entre o que vemos e o que sabemos.” (BERGER, 1982, p.11) Se optarmos por uma colocação menos relacionada à faculdade de ver e mais ligada à percepção, temos que, assim como sentido não pode se dissociar a interpretação, não se pode separar o conceito de interpretação da apropriação inventiva que o sujeito faz ao tomar o sentido de algo.

À essa apropriação inventiva damos o nome de imaginação. O filósofo francês Gaston Bachelard, que versa sobre isso em grande parte dos seus estudos, nos ajuda a entender esse conceito. É, também, de grande utilidade nesse trabalho sua visão diferenciadora entre imaginação e percepção:

Pretende-se sempre que a imaginação é a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança na imagem, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (BACHELARD, 2001, p.1)

Essa separação nos ajuda a entender de modo mais esquemático porque o sentido não pode estar atrelado à mensagem. Ao misturar as declarações de Berlo (2003) e de Bachelard (2001), chega-se à conclusão que a mensagem é apreendida pela percepção de seus códigos, conteúdo e tratamento. Juntando-as à de Berger (1982), temos a razão pela qual o sentido não vem apenas pelo saber rígido da percepção, mas pelas associações e construções feitas pelo indivíduo que recebe a mensagem, no espaço inventivo do campo da imaginação.

Michel de Certeau, citado por Chartier (1998), diz que o consumo cultural é ele mesmo uma produção. Depois, próprio autor do livro acrescenta que: “A grande questão, quando nos interessamos pela história da produção dos significados, é compreender como as limitações são sempre transgredidas pela invenção ou, pelo contrário, como as liberdades de interpretação são sempre limitadas.” (CHARTIER, 1998 p.19)

No livro ilustrado isso não se dá de modo diferente. Do mesmo modo que ele se coloca como uma forma de expressão que se propõe a níveis mais profundos de apreensão no âmbito da imaginação, não hesita em manter a linguagem enquanto norteadora de sentido no âmbito da percepção. Afinal, se não houvesse linguagem para que as pessoas pudessem usá-la em favor de expressar seus sentidos, não haveria também a possibilidade de procurar, na linguagem, o próprio significado das coisas. Como imaginar sem perceber nem como perceber sem imaginar.

As palavras podem sugerir uma indicação muito mais precisa sobre o que as coisas significam, mas nem sempre uma impressão global mais precisa. As palavras são vasilhas semânticas necessariamente vazias: elas limitam o sentido, mas não os prescrevem. As imagens podem fazer o mesmo. (2010, p.242).

Nesse sentido, Hunt (2010) nos dá oportunidade para pensar o valor comunicativo do livro ilustrado numa perspectiva mais próxima do iconotexto, no qual a estrutura texto-imagem se prefigura em unidade elementar. O que se quer dizer é que o interesse pela inter-relação do texto e da ilustração vai se dissolvendo em prol do estudo de seus efeitos. Na realidade, os efeitos dessa associação podem ser melhor estudado quando a linguagem do livro ilustrado é tratada como uma só coisa, como partes de um mesmo todo, como um bloco híbrido.

Ao utilizar a ideia de “vasilhas semânticas necessariamente vazias”, Hunt (2010) parece dizer que o sentido do livro ilustrado vem a ser algo que provém do próprio leitor, ou seja, é um espaço convidativo para que o leitor procure o sentido na liberdade de regular percepção e imaginação ao seu modo. Podemos perceber essa ideia-chave com mais clareza na figura do desenho de um objeto em silhueta, de sua sombra.

A silhueta é um resquício, uma pista. Ela exige tentativas de descoberta com todas as possibilidades que se pode exprimir como informação oferecida. Se fizermos um paralelo entre o objeto como linguagem e sua sombra como lugar de sentido, podemos dizer que esse espaço semântico resultaria numa certa imprevisibilidade do resultado.

Tem-se, então, o ponto de partida para entender a universalidade de sentido e sua proposição de acessibilidade no livro ilustrado, que seria justamente essa liberdade dada a leitor. À procura de uma caracterização do livro ilustrado, Linden (2011) afirma que, acima da busca pela cumplicidade entre quem fez o livro e quem vai lê-lo, existe como que um tipo de acordo que caracteriza esse trabalho de projeto, uma confiança desmedida na sagacidade do leitor para extrair sentido da linguagem.

Isso se daria porque, com frequência, o livro ilustrado se apresenta com uma proposta de abertura, sem intenção de controlar o significado que emerge de todas suas partes constitutivas: texto, imagem e suporte. O que está ao alcance do autor, no sentido de delimitação, é fazer uso de alguns recursos que proponham percursos, sempre deixando espaço para a legitimação das projeções do leitor nessas leituras implícitas. Assim, chegamos em outro ponto a ser examinado: a questão da interatividade.

### 3.2 INTERATIVIDADE

A experiência está ligada às idiossincrasias do leitor, mas também à própria narrativa e ao suporte. Nesse sentido, quando pensamos no livro ilustrado, podemos relacionar três níveis de interatividade entre o livro e o leitor. Pela ordem da complexidade crescente, vamos abordar: o primeiro, no nível do suporte, que estaria materializado no próprio livro como objeto tátil; o segundo, no nível da narrativa – uma decisão na ordem da leitura, por exemplo; e por último, o terceiro, no nível reflexivo, com a recepção da informação que chega, forçando uma série de decisões associativas pelo leitor.

No âmbito do suporte, a noção de interatividade flerta com as ideias de McLuhan, no qual suporte em si também representa um código e emite uma mensagem com sua presença. O famoso pensador de comunicação diz que o meio é a mensagem “porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. (MCLUHAN, 1979, p.23). Fica posto, então, que se torna imprescindível que consideremos o sentido que emerge dessa materialidade.

O livro ilustrado advém, como mostrado no primeiro capítulo, de uma série de progressos técnicos e mudanças na forma de percepção visual através dos tempos. “Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção.” (MCLUHAN, 1979, p.34)

Desse modo, convém mostrar que a interatividade do livro como suporte não é um conceito novo – estava também presente no livro em rolo e no códex. Ler um livro, seja ele ilustrado ou não, sempre envolveu uma experiência tátil. Esse, aliás, é o argumento mais utilizado contra os novos suportes de leitura, que privariam o leitor da materialidade.

Estamos de acordo com Chartier quando declara que: “A diferença pode também estar ligada, mais fundamentalmente, ao efeito significativo produzido pela forma.” (1998, p.138),

porque a materialidade também é da ordem do argumento. Conforme o exemplo que Charter nos dá a seguir:

Sempre [aos leitores] lhes é possível insinuar sua escrita nos espaços deixados em branco, mas permanece uma clara divisão, que se marca tanto no rolo antigo quanto no códex medieval e moderno, entre a autoridade do texto oferecida pela cópia manuscrita ou pela composição tipográfica, e as intervenções do leitor, necessariamente indicadas nas margens, como um lugar periférico em relação à autoridade. (CHARTIER, 1998, p.88)

No livro ilustrado, essa interatividade do leitor com o suporte físico se agiganta e alcança níveis expressivos na significação da mensagem. Ela minimiza explicitamente através do suporte, como primeiro contato, que a relação entre seus interlocutores é muito mais flexível. Como é explicado pelo resenhista norte-americano Kenneth Marantz, citado por Hunt (2010), “grande parte da complexidade, como o uso da metáfora, por exemplo, é expressa pelos elementos visuais: o tamanho e o formato do livro, a espessura do papel, as fontes [...]” (MARANTZ apud HUNT, 2010, p.233). Mas também grande parte da sua acessibilidade está no fato de que: “A materialidade do livro é resultado favorável de uma experiência mais expressiva planejada” (LINDEN, 2011, p.52). O próprio exemplo usado por Linden para esse aspecto do livro ilustrado é *Cependant...* [No entanto...], de Paul Cox. Ele não apresenta capa nem qualquer um dos elementos paratextuais, não conota começo nem fim.

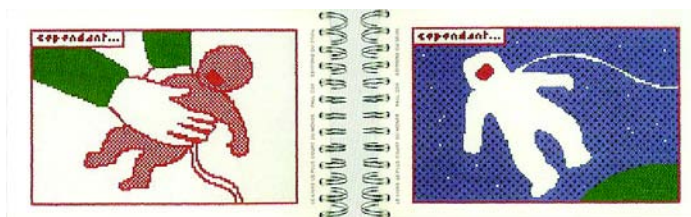


Ilustração 17: *Cependant...*, Paul Cox (2004)

Há de se pensar, no entanto, que esses níveis de interatividade acontecem de forma concorrente durante a leitura do livro ilustrado. Jane Doonan, no livro de Hunt (2010), afirma que, no ato de abrir o livro em a página dupla, nos é oferecida opções de leitura. Tanto a simultaneidade quando o ritmo de leitura, mais ligados ao nível de interação narrativa, também estão implícitos na interação física.

Linden (2011) explica que algumas estruturas são ainda mais convidativas ao libertar-se das convenções e operar uma leitura ativa, a “navegar”, literalmente, dentro do livro ilustrado. “Formas parcialmente cortadas pelas bordas da página, personagens dirigindo-se para a direita ou fitando um ponto extracampo” (LINDEN, 2011, p.114). Pode-se exigir do leitor decisões a serem tomadas para além e com base nas informações que já foram dadas e escolhidas no momento da recepção. A leitura de *The Great Green Mouse Disaster* [A Grande



confusão], de Phillipe Dupasquier é um exemplo extremo dessa ideia de leitura-navegação. Um hotel é atacado por ratos verdes e, como num corte transversal, as páginas nos mostram os desdobramentos da invasão em cada cômodo do prédio, sempre de modo simultâneo.

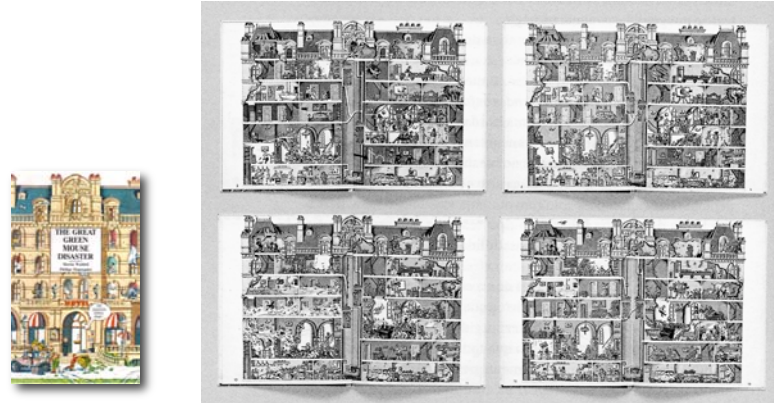


Ilustração 18: *A grande confusão*, Phillipe Dupasquier (1991)

[...] os criadores tendem a elaborar obras cada vez mais complexas. Essa complexidade se traduz sobretudo por uma ruptura com hábitos e convenções de leitura, um mesclar das mensagens dentro do suporte, cujas interações enveredam por caminhos heterogêneos, uma orquestração de diferentes níveis de leitura.... Sem contar que essas relações podem se travar, de múltiplas formas, para além da fronteira delimitada pelo livro aberto, ou adquirir sentido de uma página para a outra não consecutiva. Mais uma vez, a confiança recíproca entre o criador e o leitor irá permitir a existência do livro. (LINDEN, 2011, p.159)

Acontece que, nesse nível, “a linha da história”, como denomina Scott e Nikolajeva (2011), é prescrita pelo leitor. Como já se disse, essa leitura no livro ilustrado, mesmo com a presença do texto, tende à dinâmica holística da leitura de uma imagem. É ele quem avança na narrativa pelo seu próprio caminho de leitura.

O conceito da linha em si mesma, com tanta frequência usado metaforicamente para representar a “linha da história” ou avanço da narrativa, desafia a tendência do olhar que se deter nos detalhes da imagem. Essa tensão altera o leitor para interação inerente aos livros ilustrados entre a narrativa linear normalmente apresentada no texto e o aparente aspecto estático das imagem, e argumenta em favor de uma reavaliação de sua interação. (SCOTT, NIKOLAJEVA, 2011, p.26)

É interessante notar que existe uma importância tão presente no caminho narrativo percorrido pelo leitor, que muitos livros praticamente destroem a expectativa da narrativa logo no início da história. “Seria razoável esperar que o enredo e o conflito do livro não fossem revelados na capa. No entanto, é espantoso como muitos livros ilustrados destroem a expectativa criada pelo título atraente apresentando o cenário ou o protagonista na capa, por exemplo em *Onde vivem os monstros*.” (SCOTT; NIKOLAJEVA, p.313). Esse aspecto pode

funcionar aqui como um ratificador do caráter fragmentado e ao mesmo tempo polissêmico do livro ilustrado: ele não prende o leitor pela expectativa da história em si, mas pelas possibilidades de significação que ele pode criar, indefinidamente, a cada leitura.

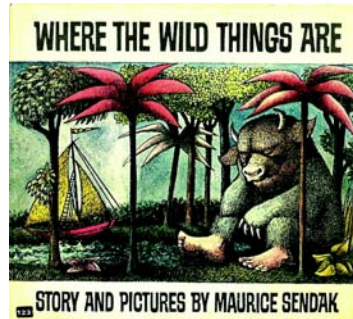


Ilustração 19: Capa original de *Onde vivem os monstros*, Maurice Sendak (1993)

Isso acontece porque no livro ilustrado as lacunas vão sempre permanecer, como motivo e resultado do iconotexto. Ele será sempre fragmentado. Seja nas palavras ou nas imagens, esse espaço é garantido “para os leitores/expectadores preencherem com seu conhecimento, experiência e expectativa anteriores, e assim podemos descobrir infinitas possibilidades de interação palavra-imagem.” (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.15).

O leitor, então, não apenas manuseia e ordena a narrativa, como também, de certo modo, constrói pela imaginação os trechos informativos que vão funcionar como pontes através dessas lacunas. As palavras e as imagens evocam o sentido e o sujeito que as lê é quem possui a responsabilidade de as significar em associação. Isso nos remete ao terceiro nível da interação entre o leitor e o livro ilustrado, uma vez que a natureza narrativa desse apresenta mais perguntas que respostas, e tende a incitar que o leitor faça uma apropriação inventiva da narrativa, construindo o sentido especialmente através do uso da imaginação.

[...] a relação da leitura com um texto, depende, é claro do texto lido, mas depende também do leitor, de suas competências e práticas, e da forma na qual ele encontra o texto lido ou ouvido. Existe aí uma trilogia absolutamente indissociável se nos interessarmos pelo processo de produção do sentido. O texto implica significações que cada leitor constrói a partir de seus próprios códigos de leitura [...]. (CHARTIER, 1998, p.152)

Se Chartier (1998) faz essa afirmação com relação à participação do leitor em narrativas clássicas presentes na literatura, que dirá o valor dessa apropriação no caso do livro ilustrado. É no meio desses processos de leitura que reside a expectativa do leitor. Scott e Nikolajeva (2011) dizem que o misto de linguagens dentro do livro ilustrado geram expectativas um sobre o outro, que por sua vez geram novas experiências, formando um ciclo composto desses dois momentos. “O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras

como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo.” (SCOTT; NIKOLAJEVA, 2011, p.14). Nesse sentido, Linden concorda com as autoras:

É muito difícil definir, nessas composições, o que pertence ao texto ou à imagem. Ante a falta de delimitação das mensagens, o leitor pode sentir certa dificuldade em estabelecer uma prioridade de leitura. O livro ilustrado gera então novas maneiras de ler, decerto mais próximas da leitura interativa multimídia. O leitor opera constantes vaivéns entre as diferentes mensagens, faz escolhas, estabelece aproximações, antecipa, busca e constrói, ele próprio o sentido. (LINDEN, 2011, p.101)

É importante notar que a questão do público do livro ilustrado está muito ligada a essa ideia geral de interatividade. Hunt diz que “por ser interativo, [o livro ilustrado] não pode facilmente se enquadrar em (ou ser excluído de) nenhuma faixa etária.” (HUNT, 2010, p.248). O autor acrescenta que as tentativas de exploração das possibilidades imaginativas presentes no livro ilustrado, aproxima-o de um conceito de jogo, de uma ideia de entretenimento.

Não há dúvidas, portanto, que no caso do livro ilustrado, o êxito da leitura está na capacidade de se expressar para além da narratividade do texto, da imagem e do suporte para fazer emergir o sentido. Nesse aspecto, como nos aponta Hunt (2010, p.245), os livros ilustrados se assemelham a poesia, na qual a palavra se encontra densamente carregada de sentido tanto quando as imagens.

Através dessa proposta de valorização do leitor, o indivíduo pode se sentir convidado à leitura. O livro ilustrado consegue se propor, assim, como modo de expressão, que sugere outras formas de apreensão do significado ligadas a capacidade imaginativa do receptor. Por sua vez, essa dinâmica poética atrai à leitura tanto adultos quanto crianças.

Powers (2010) traz em seu livro duas visões interessantes a respeito dessa dualidade entre o que é adulto e o que é infantil. A primeira é na ocasião que ele fala de Edward Ardizzone, um ilustrador inglês que marcou o âmbito da ilustração infantil com suas afirmações categóricas sobre ilustração de livros infantis. Ardizzone dizia que a ilustração só podia ser sustentada pela acurada observação da realidade cotidiana. Em seu artigo, publicado em 1958, ele escreve:

O autor-artista não cria seus livros propriamente para crianças, mas para divertir a criança que existe nele mesmo [...]. As crianças pequenas adoram todos os livros. Elas não têm gosto, o que é bom, e é claro que lerão e olharão qualquer coisa com prazer. Isso torna ainda mais importante, portanto, oferecer a elas o que há de melhor. (ARDIZZONE apud POWERS, 2010, p.76)

A segunda, é quando Powers (2008) comenta a importância de Maurice Sendak na história do livro ilustrado. Os livros concebidos por Sendak superaram o limite entre o

entendimento adulto e os livros destinados a crianças de forma expressiva, influenciando sensivelmente a produção de livros infantil a partir dos anos 1960:

Se algumas crianças leitoras (ou ouvintes) e adultos com mentalidade convencional consideram as obras perturbadoras, muitos outros apreciam o modo como elas sugerem uma grande quantidade de assuntos, que costumam ser excluídos de outras representações dos mundos físico e mental. Sendak descobriu que podia reconstruir de forma imaginativa os sentimentos suprimidos da primeira infância, indo além das questões de “bom gosto” e relacionando a escrita de livros para crianças a um universo tão amplo quanto a literatura adulta. (POWERS, 2010, p.90)

A partir dessas ideias, volta-se a questão do problema no conceito de dualismo narrativo proposto por Scott e Nikolajeva (2011) no segundo capítulo. Se pensarmos agora, sob a ótica de que o livro ilustrado suscita uma interpretação poética, poderíamos separar a imaginação para o público infantil e a percepção para o público adulto. Pela ideia de Ardizzone, isso não seria possível porque o adulto mantém sua imaginação, uma certa “insanidade” criativa própria das crianças, que ele mesmo diz tirar da observação cuidadosa da realidade. Já em Sendak, vemos que ele usa a linguagem do livro ilustrado de modo a dar espaço a questões muito íntimas do leitor. É quase como se ele contasse parábolas.

Hunt (2010) ressalta, sem negar que as crianças continuam percebendo as coisas de modo diferente dos adultos, que “pode ser que com o livro ilustrado, adultos e crianças estejam em seu ponto de maior proximidade.” (HUNT, 2010, p.236). Simplesmente porque pela suas possibilidades de experiência, pelas ressonâncias narrativas que o suporte do livro insinua, como bem disse Linden (2011), o livro ilustrado contém uma linguagem de grande potência imaginativa.

A aptidão da complexidade narrativa, então, é fazer surgir sentido pela poética da linguagem a tal ponto que ela suprime, pelo ápice do sentido alcançado pelo e para o indivíduo, a própria ideia de sucessão narrativa e simplifica a leitura pela potência imagética. Gaston Bachelard explica que: “A consciência poética é tão totalmente absorvida [...] que aparece na linguagem, acima da linguagem costumeira, fala com a imagem poética uma linguagem tão nova que não se pode mais considerar como proveito correlações entre o passado e o presente.” (1993, p.13).

### 3.3 POÉTICA DA IMAGINAÇÃO

Em seus estudos sobre fenomenologia da imaginação, Bachelard nos propõe a existência de uma imagem poética, que seria uma imagem psicológica, que “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua totalidade.” (BACHELARD, 1993, p.2)

Voltemos ao exemplo da sombra que foi utilizada no início desse capítulo. Dissemos anteriormente, que o livro ilustrado possui uma dinâmica de leitura parecida com esse desenho de silhueta: temos a informação pela forma que nos pergunta, como uma charada, qual é a figura que está sendo projetada.

Nesse sentido, o livro ilustrado é ousado em perguntar o que sabemos. Ele nunca nos dará a resposta certa. Não existe resposta certa, e é por isso que ele não deve ser limitado em uma perspectiva didática. Ele tem outro papel social que não o didatismo. Ao contrário, sua narrativa emerge como o que Bachelard (1993) chamou acima de imagem poética. Esses livros nos ensinam a beleza do não saber, como Berger (1982) nos disse, de tirar proveito do fato de que não dominamos o conhecimento sobre o que observamos, e que, por isso, imaginamos.

Talvez seja por isso que a imaginação é ligada a infância, pela falta de conhecimento do mundo e interesse na descoberta dele pela linguagem. Para elas, tudo é motivo de aprendizagem. Bruno Munari, quando projetou os pré-livros, já citados no primeiro capítulo, pensou na capacidade cognitiva da criança:

Sabemos também que nos primeiros anos de vida as crianças conhecem o ambiente que as rodeia por meio de todos os seus receptores sensoriais, e não apenas através da visão ou da audição, percebendo informações táteis, térmicas, sonoras, olfativas... podia-se projetar um conjunto de objetos parecidos com livros, mas todos diferentes, para informação visual, tátil, material, sonora, térmica; todos do mesmo formato, como volumes de uma enciclopédia que contém todo o saber ou, pelo menos, muitas e diferentes informações. (MUNARI, 2002, p.223-224)

O adulto possui experiência e mais vivência que uma criança. Socialmente, ele se adequa ao uso da linguagem para uma comunicação mais, vamos dizer, funcional. A criança usa a linguagem para descobrir, mas no decorrer do processo de amadurecimento, a linguagem vai perdendo esse caráter de fonte do saber e começa a ser percebida como um instrumento nas relações sociais. Bachelard nos coloca uma proposição interessante a esse respeito: “O não-saber não é uma ignorância, mas um ato de difícil superação do

conhecimento.” (1993, p.16). Para o adulto, então, esse *não* saber não seria o ponto de partida, mas o ponto mais alto, do reconhecimento de si mesmo em relação ao mundo.

O livro ilustrado é acessível porque não é preciso um saber científico para lê-lo. Se lê um livro ilustrado com as mesmas pretensões e disposição que olhamos o mundo. “Aqui, tornamo-nos conscientes da função de um olhar que nada tem a fazer, de um olhar que não olha mais para um objeto particular e sim *olha o mundo*.” (BACHELARD, 1993, p. 211). A proposição que autor coloca sobre o observador até nos lembra a visão de Arizzone sobre quem faz o livro ilustrado.

Bachelard (1993, p.7) explica que nessa observação, duas coisas acontecem: a repercussão e a ressonância. A riqueza com a qual percebemos algo, ou mais especificamente no nosso caso, um livro ilustrado, depende dessa dualidade. Essa visão, então, surgiria tanto de uma riqueza que esteja em nós, a ressonância, quando da riqueza do poeta, que frui para outras almas, a repercussão. Ele diz que:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão. [...] A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. (BACHELARD, 1993, p.7)

Isso quer dizer que, quando lemos um livro ilustrado, por seu caráter convidativo a experiência da poética, a apropriação imaginativa, estamos exercitando nossa própria existência, pelas associações que fazemos e pelas novidade de uma fala que não é nossa, mas é tão conveniente, que poderia ser.

É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu profundezas antes de atingir a superfície. [...] Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa. [...] Aqui a expressão cria o ser. (BACHELARD, 1993, p.7)

O livro ilustrado se torna interessante enquanto meio de expressão humano porque inclui o espaço de expressão da alteridade. A repercussão e ressonância se organizam em uma ordem contrária do que se costuma pensar. Com alguma frequência esquecemos que o verbo fruir tem mais sentido em seu modo transitivo. É como se acontecesse uma brincadeira: Arizzone fruiu o mundo e ilustrou um livro; o leitor frui o livro e um pouco mais o mundo – e pode ser que talvez um dia vire também um ilustrador. É espantoso o modo como a leitura é

inseparável da admiração. Mas não na perspectiva do senso comum, nos propõe Bachelard, ao contrário, ela “ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é a alegria de escrever [...]. Aqui, a criação se produz no fio tênue da frase, na vida efêmera de uma expressão. Mas essa expressão poética, mesmo não sendo uma necessidade vital, é ainda assim uma tonificação da vida.” (1993, p. 10)

Isso acontece porque ao entrarmos em contato com essa dimensão imaginativa que nos traz novas experiências e possibilidades idiossincráticas, e ainda assim percebemos o valor do outro. O autor diz que “sentimos seu valor na intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar o nosso entusiasmo.” (BACHELARD, 1993, p.8).

Mas, de certo modo, sentimos o valor do que acontece dentro de nós quando nos propomos a imaginar:

“No reino na imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência. É próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento. [...] Para o que reflete, é uma miragem. Mas essa miragem fascina. Encerra uma dinâmica especial que é já uma realidade” (BACHELARD, 2001, p.6)

Aliás, como o próprio Bachelard anuncia: “Um ser privado da *função do irreal* é um neurótico, tanto como o ser privado na *função do real*. Pode-se dizer que uma perturbação da função do irreal repercute na função do real.” (BACHELARD, 2001, p.7) Aqui, busca-se introduzir uma importância ao livro ilustrado que faz frente ao materialismo, a ideia de que pensar coisas inexistentes ou invisíveis não tem sentido e faz parte da infância, como se fosse algo feito por ignorância. Bachelard explica que, ao pensar assim, cria-se um desequilíbrio: “Se a função de *abertura*, que é propriamente a função da imaginação, for mal feita, a própria percepção permanecerá obtusa. Deveremos, portanto, encontrar uma filiação regular do real ao imaginário.” (BACHELARD, 2001, p.7)

A imaginação serve à percepção tanto quanto a percepção serve à imaginação. Não podemos cair no perigo de pensar que dominamos o entendimento somente pelo código, ou pelo tratamento. O livro ilustrado nos apresenta uma visão de que a leitura de um conteúdo deve ser feita pelo seu todo, inclusive no ato de imaginar para além do que se sabe e do que não se sabe – e isso é uma forma crítica de construir conhecimento.

Mais ainda, o livro ilustrado é como numa conversa de amigos. Assim como o texto e a imagem se fundiram em um iconotexto para expressar sentido, o livro ilustrado enquanto meio expressivo se serve da subjetividade do autor e do leitor. Podemos ir mais além, se assim como o sentido vai emergir da co-fusão e confusão dessas partes do livro, a leitura do livro ilustrado também requer um processo de troca mais profundo de seus interlocutores.

Bachelard percebe que “essa transubjetividade da imagem [surgida] não poderia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas.” (1993, p.3).

O livro ilustrado, assim, se coloca como espaço de muita nobreza. Na profundidade de suas relações, ele busca o ponto inicial de toda a discussão na apreensão de sentido, o enigma das relações comunicativas, a grande questão das relações que criamos ao longo da história para potencializar a vida. Pela quebra de paradigmas, desde o momento de sua concepção até sua (re)leitura, ele se revela como um espaço de compreensão crítica, de apreciação e depreciação do mundo. Esse é o tal do livro ilustrado.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho é uma prova empírica de como um livro ilustrado suscita desejos de conhecimento. O entendimento mais aprofundado de sua linguagem e efeitos em nada se opõe à sua aura – pelo contrário, só faz crescer o interesse por ele. As tensões e distensões inerentes em sua leitura parecem apresentar apenas uma finalidade: formar leitores.

As pessoas, de todas as faixas etárias, se sentem atraídas não somente pela sua qualidade estética ou pela linguagem que mais têm afinidade, mas porque o livro ilustrado assume um papel social de ensino que rompe com as racionalidades científicas e se liga à imaginação – e a imaginação é algo extremamente humano e universal.

Lemos, como Tomás, com todos os nossos sentidos. O livro ilustrado expande em nós a noção da leitura pela visão. Expande também a noção de interpretação para além da palavra – e até mesmo da imagem – em direção à apropriação criativa do mundo. Valoriza a percepção e a imaginação sem se contrariar.

Na apresentação, foi dito que esse trabalho era, principalmente, a respeito do que o livro ilustrado suscita no leitor. Tinha-se uma sensação de seus efeitos, do desafio preso aos detalhes de sua linguagem. Em sua análise, buscou-se por seus elementos e estrutura, entendendo-os através da história. Desse dossiê, ficou a compreensão do processo de construção da inter-relação texto e imagem, pela gradativa conquista da deferência narrativa dessas linguagens; e como a evolução das técnicas se destacou nessa conquista. Percebeu-se a importância da arte no pensamento das formas comunicativas, propondo novas diretrizes nos usos da linguagem, tal como a incomensurável contribuição de Bruno Munari na potencialização da leitura pela materialidade.

Procurou-se entender como seria a dinâmica da leitura entre texto e imagem no livro ilustrado, como aconteceria a narrativa nesse misto de linguagens, sem esquecer da aptidão informativa do suporte e seus cuidados estéticos como elemento coesivo em suas sugestões simbólicas. Foi ressaltada a experiência do leitor na atribuição do sentido de sucessividade na narrativa, à procura do tempo e do espaço nos espaços poéticos que o livro ilustrado apresenta.

Por fim, no escopo desse trabalho, foi ensaiada toda essa liberdade proposta: vimos a sombra e brincamos de entender o que ela projetava. O que essa imagem enigmática do livro ilustrado nos aponta em sua vitalidade, como conversa com nossas individualidades, precisamente no lugar em que tanto a percepção quanto a imaginação precisam ser valorizadas como instrumentos de interação com o mundo.

Como o próprio Bachelard (1993) coloca, não podemos correr o risco de explicar a flor pelo adubo. A complexidade narrativa é um desdobramento dessa intenção de acessibilidade. Antes de mais nada, o livro ilustrado é acessível porque ele foi pensando para ser acessível, vemos isso em sua história. Ele tem potência expressiva porque foi pensando por alguém nesse sentido. Ele impressiona por sua polissemia, porque foi construído com espaços. A base do livro ilustrado é a alteridade.

O livro ilustrado parece guardar uma intensão muito nobre em sua concepção que é pensar em quem vai recebê-lo não como um público-alvo a ser atingido, mas justamente no aspecto de manter aberturas interpretativas que inspiram a imaginação durante a experiência de leitura. Qual seria a importância disso?

O sujeito só enxerga suas individualidades quando se reconhece uma alteridade. A noção de outro é que nos ajuda a nos apercebemos de nós mesmos. Isso parece bastante infantil, é verdade. Mas por esse reconhecimento, existe toda uma humanidade.

Já foi dito que o livro ilustrado é como uma conversa. Quando apreendermos informações, pode ser por concordarmos ou discordarmos, mas o fato é que esse posicionamento diante da leitura faz vir à tona valores e visões pessoais, que são importantes de serem conhecidos e reconhecidos em nosso caráter.

O livro ilustrado, em última instância, nos ajuda a lidar com nossa maturidade de forma mais humilde e profunda. Por sua visão de conciliação das diferenças, ele nos ensina a considerar, sob muitos aspectos, a polifonia como matéria-prima para a orquestração de uma sinfonia, lhanamente executada. Se precisamos considerar mais a recepção da emissão e a imaginação da percepção, porque continuarmos reticentes em considerar a maturidade da infância? Mas ela parece persistir em nós, com seu desejo mais infantil: tentar ser humanidade.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BANN, David. *Novo Manual de produção gráfica*. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Fundação UNESP, 1998.
- CHESTERTON, G.K. *Ortodoxia*. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.
- HUNT, Peter. *Crítica teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LINDEN, Sophie Van der. *Parar ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SAMPSON, Geoffrey. *Sistemas de escrita: tipologia, história e psicologia*. São Paulo: Ática, 1996.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.