

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Luisa Setton

**Estudo sobre o livro-imagem:
composição, leitura e criação**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2024

Luisa Setton

**Estudo sobre o livro-imagem:
composição, leitura e criação**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da Profa. Dra. **Diana Navas**.

SÃO PAULO

2024

Luisa Setton

**Estudo sobre o livro-imagem:
composição, leitura e criação**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em **Literatura e Crítica Literária**, sob a orientação da Profa. Dra. **Diana Navas**.

Aprovada em ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Diana Navas – PUC-SP

Profa. Dra. Eliane Aparecida Galvão – UNESP

Prof. Dr. Fabio Roberto Lucas – PUC-SP

Setton, Luisa
Estudo sobre o livro-imagem: composição, leitura e criação. /
Luisa Setton. -- São Paulo: [s.n.], 2024.
99p. il. ; 30 cm.

Orientador: Diana Navas.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária.

1. livro-imagem. 2. livro-álbum. 3. recepção. I. Navas,
Diana. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica
Literária. III. Título.

CDD

Para todas as crianças. Que elas possam ter cada vez mais acesso aos livros, aos acervos que contemplem diversidade e experimentações, aos sonhos.

AGRADECIMENTO

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Código de Financiamento 88887.838466/2023-00.

AGRADECIMENTOS

O período de estudos de um mestrado é ao mesmo tempo longo, porque denso, e tão curto. Parece mesmo que foi ontem que tomei coragem para enfrentar essa jornada. Com certeza, ela não teria sido tão feliz se eu não tivesse encontrado tantas pessoas queridas e sabidas pelo caminho.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Diana Navas, por estar sempre tão presente, pelas correções atentas e rápidas, pelas sugestões certeiras e tranquilas e por todos os sorrisos, que dizem muito.

Ao Prof. Dr. Fábio Roberto Lucas e à Profa. Dra. Eliane Aparecida Galvão, pela leitura cuidadosa e pelas contribuições valiosas, que, no momento certo, me fizeram aprofundar esta pesquisa.

Aos colegas da PUC-SP, pelas trocas e bibliografias compartilhadas, especialmente à Luara Almeida, que parecia até saber o que eu precisava ler a cada vez que o diálogo se repetia: "Lu, tudo bem? Sabe o texto *tal*? Por acaso você tem por aí?" "Tenho, vou te enviar!".

A Dani Gutfreund, pelas trocas, conversas e leituras. E por me fazer acreditar que vale a pena estudar o livro-imagem, vale a pena pesquisar, duvidar e se entregar para a literatura.

Aos meus pais e minha irmã, pelo apoio de sempre, por todos os conselhos, sorrisos e abraços que me fazem caminhar mais segura e me jogar no desconhecido com mais liberdade.

Ao Ian, por tudo e por todo dia. Pela coragem, pela escuta, pelas ideias. Por segurar minha mão e por me fazer seguir, com amor e com intensidade.

RESUMO

SETTON, Luisa. **Estudo sobre o livro-imagem**: composição, leitura e criação. 2024. 99f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

A presente pesquisa pretende contribuir com as reflexões a respeito da composição e da leitura do livro-imagem, buscando evidenciar suas implicações de sentidos e especificidades. O estudo se deu a partir da análise de três livros-imagem, a saber, *Praia-mar* (2011), de Bernardo P. Carvalho, editora Planeta Tangerina; *Benedito* (2014), de Josias Marinho, editora Caramelo, e *Mudar* (2021), de Ana Ventura, editora Patológico. Procurou-se entender quais seriam os pontos de aproximação entre os livros-imagem e os livros-álbum e quais seriam as principais diferenças entre esses livros, do ponto de vista da leitura e da fruição. Além disso, as análises pretenderam relacionar aspectos específicos do livro-imagem com conceitos do campo da estética da recepção. Essa aproximação buscou contribuir com o debate acerca da dimensão literária que pode ser atribuída a narrativas essencialmente visuais. A dissertação é de cunho bibliográfico e qualitativo e está dividida em três capítulos. No primeiro, foram abordadas algumas relações do livro-imagem com o livro-álbum, destacando especificidades da composição do livro-imagem, utilizando, sobretudo, conceitos de Nikolajeva e Scott (2011), Linden (2011; 2015), Lee (2012), Lartitegui (2023), Bosch (2015) e Arizpe (2014). No segundo capítulo, foram analisados três livros-imagem e suas implicações de sentidos. No terceiro capítulo refletiu-se sobre conceitos da estética da recepção que se aproximam da leitura dos livros-imagem a partir das contribuições de Iser (1979), Jauss (1979) e Compagnon (2003).

Palavras-chave: livro-imagem. livro-álbum. recepção.

ABSTRACT

SETTON, Luisa. **A study on the image-book**: composition, reading and creation. 2024. 99p. Dissertation (Master's in Literature and Literary Criticism) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

This research aims to present reflections regarding the composition and reading of the wordless picturebooks, highlighting its implications of meaning and specificities. The study was based on the analysis of three wordless picturebook, namely, *Praia-mar* (2011), by Bernardo P. Carvalho, publisher Planeta Tangerina; *Benedito* (2014), by Josias Marinho, publisher Caramelo, and *Mudar* (2021), by Ana Ventura, publisher Patológico. We searched to understand the points of rapprochement between wordless picturebooks and picturebooks and the main differences between these books from the view of reading and enjoyment. Furthermore, the analysis intends to relate specific aspects of the wordless picturebook with concepts from reception aesthetics. This approach sought to contribute to the debate about the literary dimension attributed to essentially visual narratives. The dissertation is bibliographic and qualitative and is divided into three chapters. The first one addressed some relationships between the wordless picturebook and the picturebook, highlighting specificities of the composition of the wordless picturebook, using, above all, concepts from Nikolajeva and Scott (2011), Linden (2011; 2015), Lee (2012), Lartitegui (2023), Bosch (2015) and Arizpe (2014). The second chapter analysed three picture books and their implications of meaning. The third chapter reflected on concepts of reception aesthetics that are close to the reading of image books based on the contributions of Iser (1979), Jauss (1979) and Compagnon (2003).

Keywords: wordless picturebook. picturebook. reception.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dupla de páginas do livro <i>Os pássaros</i>	14
Figura 2 – Dupla de páginas do livro <i>A Chegada</i>	20
Figura 3 – Capa do livro <i>Um dia na praia</i>	26
Figura 4 – Sequência de duplas de páginas sem palavras em <i>Onde vivem os monstros</i>	27
Figura 5 – Última dupla de páginas do livro <i>Os invisíveis</i> . Ausência do texto verbal	27
Figura 6 – Algumas duplas de páginas do livro <i>Vazio</i> , alterações na paisagem	29
Figura 7 – Ilustração de página dupla do livro <i>Migrantes</i>	30
Figura 8 – A ilustração do caos no livro <i>Boa Noite, Bo</i>	32
Figura 9 – Uso do relógio como marca visual da passagem do tempo no livro <i>O menino perfeito</i>	32
Figura 10 – Ilustração de página dupla do livro <i>Benedito</i>	33
Figura 11 – Duplas de páginas do livro <i>In Useren Garten</i> e a mudança de estações. Na primeira imagem, a primavera e, na segunda, a neve	35
Figura 12 – Duas duplas de páginas do livro-imagem <i>A Chegada</i>	39
Figura 13 – Tabela de classificação dos livros-imagem criada por Emma Bosch	41
Figura 14 – Dupla de páginas do livro <i>Os pássaros</i>	42
Figura 15 – Livro <i>Ops</i> e a relação entre uma única palavra e as imagens	43
Figura 16 – Dupla de páginas do livro <i>Bárbaro</i>	46
Figura 17 – Capa e contracapa do livro <i>Praia-mar</i>	49
Figura 18 – Escala de cores principais do livro <i>Praia-mar</i>	50
Figura 19 – Dupla de páginas do livro <i>Praia-mar</i>	51
Figura 20 – O susto da chegada da água do mar	52
Figura 21 – A chegada do mar e das outras possibilidades de estar na praia, no livro <i>Praia-mar</i>	53
Figura 22 – Personagem e cena que não haviam aparecido antes	53
Figura 23 – Início do livro <i>Benedito</i>	57
Figuras 24 e 25 – Benedito olha para o leitor	57
Figura 26 – Benedito já com os chocalhos e preto, olhando diretamente para o leitor	58
Figura 27 – Início da chegada da cor	59
Figura 28 – A cor avança pelos braços	60
Figura 29 – O corpo todo preto	60
Figura 30 – Capa e contracapa livro <i>Mudar</i>	64

Figura 31 – Diferentes representações de pessoas	68
Figura 32 – Flores dentro do corpo do protagonista e também da mulher da qual se aproxima	70
Figura 33 – Cenas e fragmentos no livro <i>Sonho</i>	73
Figura 34 – Benedito descobrindo o tambor	78
Figura 35 – Exploração de Benedito com o tambor	79
Figura 36 – Benedito e sua transformação nas páginas finais do livro	79
Figura 37 – Cenas de aproximação entre os personagens em <i>Mudar</i>	82
Figura 38 – As dicas visuais deixadas pela ilustradora para o leitor	85
Figura 39 – A mudança de cenário percebida pela cor em <i>Mudar</i>	86
Figura 40 – Última página do livro e o destaque para a chupeta	87
Figura 41 – A praia no início do livro <i>Praia-mar</i>	89
Figura 42 – Outra representação da praia no livro <i>Praia-Mar</i>	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 UM POUCO MAIS SOBRE O LIVRO-IMAGEM.....	19
1.1 O livro-álbum e o livro-imagem	21
1.2 Aspectos específicos de sua composição	33
1.2.1 Estratégias narrativas visuais	34
1.2.2 Aspectos diferenciais sobre a leitura do livro-imagem do ponto de vista dos signos visuais	36
1.2.3 Classificações e variações específicas.....	39
2 COMPOSIÇÃO DOS LIVROS-IMAGEM E SEUS EFEITOS DE SENTIDO	45
2.1 Elementos composicionais do livro <i>Praia-mar</i> e suas implicações de sentidos.....	47
2.2 Elementos composicionais do livro <i>Benedito</i> e suas implicações de sentidos	55
2.3 Elementos composicionais do livro <i>Mudar</i> e suas implicações de sentidos.....	63
3 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO COMO CAMINHO INEVITÁVEL – PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES	72
3.1 Aberturas na obra e a participação do leitor – ou aquilo que o livro-imagem implica, mas que também o constitui.....	74
3.2 O Leitor-implícito e a construção das narrativas visuais	77
3.3 Autor-implícito e a subjetividade do leitor – caminhos possíveis em meio a sentidos primordiais	80
3.4 Onde estão os espaços nas obras.....	84
3.5 Representar e narrar	87
3.6 O horizonte de expectativas e a aproximação com o literário	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

INTRODUÇÃO

As imagens despertam palavras e vice-versa. Nossa imaginação requer ambas.

Lartitegui, 2023, p. 28

Figura 1 – Dupla de páginas do livro *Os pássaros*



Fonte: ZULLO; ALBERTINE, 2013.

Imersos em nossas leituras *adultas*, essas nas quais, ao longo de páginas e páginas, nos deparamos com palavras, frases, parágrafos, sinais de pontuação, figuras de linguagens e tudo mais que a língua escrita utiliza para construir uma narrativa, somos capazes de imaginar figuras e paisagens. Enquanto o olho vivo do leitor interpreta a palavra, um complexo processo de elaboração de sentidos é desencadeado. Muitos teóricos se dedicaram a pensar sobre como funciona esse momento de leitura e recepção do texto literário, suas dimensões cognitivas e também subjetivas.

Diante de um livro-imagem, esses nos quais, ao longo das páginas, nos deparamos com imagens, cores, traços, perspectiva, *design* e tudo mais que a linguagem visual utiliza para construir uma narrativa, somos capazes de imaginar palavras. Enquanto o olho vivo do leitor interpreta as imagens, podemos afirmar que um complexo processo de elaboração de sentidos também é desencadeado. A forma como acontece essa leitura visual específica da imagem no livro é também objeto de investigação por parte de alguns teóricos.

Nesta pesquisa, pretendemos contribuir com as reflexões a respeito da composição do livro-imagem e de sua leitura. Reunimos e sistematizamos parte das mais recentes contribuições que pesquisadores têm feito a respeito desse livro, alcançando trabalhos brasileiros e também internacionais. A partir da proposição da leitura de três livros-imagem, a saber, *Praia-mar* (2011), de Bernardo P. Carvalho, da editora Planeta Tangerina; *Benedito* (2014), de Josias Marinho, da editora Caramelo, e *Mudar* (2021), de Ana Ventura, da editora Patológico, buscamos evidenciar suas implicações de sentidos.

A investigação procurou refletir sobre aspectos específicos da composição do livro-imagem e seus efeitos de sentido. Partindo da identificação dos mecanismos empregados pelos autores para elaborar as narrativas visuais, elencamos alguns conceitos da teoria da estética da recepção para pensar de que forma a leitura desses livros se aproxima ou se distancia da leitura de textos verbais. Com isso, pretende-se contribuir com o debate acerca da inserção dos livros-imagem no universo literário.

O projeto partiu das seguintes indagações: i) refletir sobre a construção do livro-imagem, enfatizando os aspectos particulares empregados em sua composição; ii) analisar concepções que norteiam as definições de livro-imagem, e suas implicações como expressão artística de si mesmo; iii) relacionar as especificidades do livro-imagem a partir de semelhanças e diferenças com o livro-álbum e iv) compreender em que medida as demandas feitas ao leitor do texto literário se aproximam ou se distanciam das demandas feitas ao leitor do livro-imagem.

O livro-imagem é aquele em que a narrativa se revela somente por imagens e que o texto, quando existente, restringe-se ao título, à quarta capa ou, com menos frequência, a pequenas frases iniciais ou textos intraicônicos. Embora apresente uma definição relativamente simples, a leitura do livro-imagem requer um leitor ativo e disposto a desvendar a narrativa composta apenas por imagens, sugerindo uma complexidade que se dá na relação entre o livro e o leitor.

Os estudos que se dedicam à literatura infantil se intensificaram nos últimos anos e, cada vez mais, é possível encontrar pesquisas e reflexões sobre o tema. Embora seja um campo de estudo de grande expressividade, ainda é possível encontrar conceitos ou nomenclaturas não cristalizadas, que seguem em expansão. As reflexões que cercam o livro-imagem são um exemplo desses estudos que operam em um campo ainda aberto e, portanto, constituiu-se como tarefa desta pesquisa também oferecer um pequeno panorama das inquietações sobre esse objeto e sua leitura. Partimos de uma diversidade de nomenclaturas – livro-imagem; livro de imagem, livro-álbum sem palavras ou *wordless picture book* (como é possível encontrar em bibliografias traduzidas para o inglês), livro mudo, livro silencioso – que exprimem também diversidade de concepções sobre o tema.

Existem poucos estudos publicados no Brasil sobre os livros-imagem, sendo mais comum encontrarmos referências a eles em estudos estrangeiros que refletem sobre os livros-álbum. Alguns desses estudos foram traduzidos, publicados e hoje encontram-se esgotados, tais como o das pesquisadoras Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), intitulado *Livro ilustrado: palavras e imagens*, o da pesquisadora Sophie Van der Linden (2011), *Para ler o livro ilustrado*, e o de Suzy Lee (2012), denominado *Trilogia da Margem*.

Nikolajeva e Scott (2011) e Sophie Van der Linden (2011; 2015) apresentam uma extensa e aprofundada pesquisa sobre o livro-álbum e as diferentes relações entre texto e imagem configuradas nessas narrativas. É possível encontrar, no entanto, apenas trechos que mencionam o livro-imagem, sem se deter especificamente em sua composição. Suzy Lee (2012), por sua vez, dedica-se a analisar aspectos da criação da sua trilogia da margem, composta pelos livros *Sombra*, *Espelho* e *Onda* (todos publicados no Brasil pela editora Companhia das Letrinhas), mencionando, em alguns momentos, aspectos importantes sobre os livros-imagem de maneira geral.

Recentemente, a Editora Livros da Matriz publicou os cadernos hexágono, em que há um título específico sobre livros-imagem: *Páginas mudas, livros eloquentes*, de Ana C. Lartitegui (2023). Há também um capítulo dedicado aos livros-imagem no livro *A imagem nos livros infantis – caminhos para ler o texto visual*, de Graça Ramos (2020). A dissertação de

Patrícia de Vicq Silva Lobo (2020), *Falar Imagens – recepção de leitura no livro-imagem*, por sua vez, explora como a leitura dos livros-imagem provoca manifestações de diferentes naturezas nas crianças. A dissertação analisou aspectos estéticos do livro colocados pelos leitores ao longo da leitura.

Em alguns desses estudos são enfatizadas perspectivas sobre a recepção dos livros-imagem, isto é, análises que nascem da sua leitura e das reações que provocam no leitor. A maioria deles evidencia o fato de que, se os livros-álbums deixam lacunas e convidam o leitor a um desvendamento ativo, no livro-imagem isso aconteceria de forma ainda mais intensa. Tendo como ponto de partida os estudos mencionados e o fato de a maioria deles dedicar-se a investigar aspectos dos livros-álbum, a proposta de pensar uma pesquisa que possa se debruçar especificamente sobre o funcionamento dos livros-imagem é relevante e também uma oportunidade de contribuir com um tema ainda pouco publicado no Brasil.

Para apoiar as reflexões em torno do livro-imagem e suas definições, abordamos as proposições presentes na obra de Suzy Lee (2012), no célebre estudo de seus três livros-imagem, *Trilogia da Margem*, em que, ao analisar aspectos específicos da composição e das escolhas que ela mesma fez enquanto autora dos livros, traz elementos para pensar aspectos mais gerais sobre a composição dos livros-imagem.

Sophie Van der Linden (2011; 2015) e Nikolajeva e Scott (2011), por sua vez, trazem percepções acerca do livro-imagem como um tipo de livro-álbum e suas considerações sobre aspectos específicos dessa linguagem são fundamentais para caracterizar e compreender como se constituem essas narrativas quando construídas sem palavras.

Serão incorporadas também as reflexões de Ana G. Lartitegui (2023), no ensaio *Páginas Mudadas, livros eloquentes*, bem como as percepções sobre leitura de imagens e suas possibilidades interpretativas no livro *A imagem nos livros infantis – caminhos para ler o texto visual*, de Graça Ramos (2020).

Foram considerados também os estudos da pesquisadora espanhola Emma Bosch (2015), que organizou uma sistemática e detalhada classificação dos livros-imagem em sua tese de doutorado. Além disso, artigos publicados por Evelyn Arizpe, reconhecida por seus estudos sobre a recepção dos livros-imagem com crianças; de Sandra Beckett e de Ana Margarida Ramos, professoras e pesquisadoras com ampla produção dedicada à literatura para as infâncias, foram também visitados.

Para fundamentar as investigações sobre a recepção do livro-imagem serão abordados conceitos da teoria da estética da recepção, explorando algumas reflexões trabalhadas por Compagnon (2003), Wolfgang Iser (1979) e Hans Robert Jauss (1979). Foram mencionadas as

contribuições de Iser relativas ao pensamento do objeto estético literário como aquele em que há lacunas a serem preenchidas pelo leitor e a existência do leitor e do autor implícito. É com Iser também que podemos pensar a literatura como essa vastidão de subjetividades que abrem possibilidades para o leitor realizar um jogo de interpretação. Com Jauss, abordamos o conceito de horizonte de expectativas.

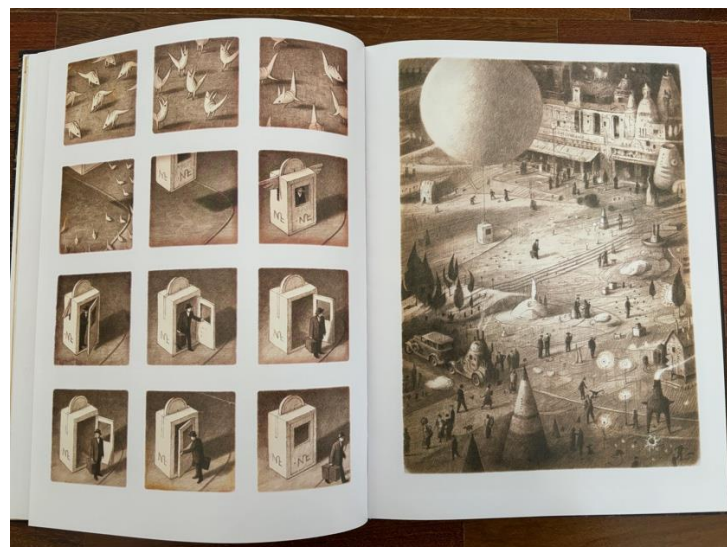
A pesquisa se constituiu como bibliográfica qualitativa, recorrendo ao método hipotético-dedutivo.

1 UM POUCO MAIS SOBRE O LIVRO-IMAGEM

O leitor tem, a princípio, que se deixar impressionar, para mobilizar posteriormente as ferramentas adequadas.

Linden, 2011, p. 137

Figura 2 – Dupla de páginas do livro *A Chegada*



Fonte: TAN, 2011.

1.1 O livro-álbum e o livro-imagem

As histórias, os personagens, as tramas e todo o universo de símbolos e sensações acessados pelos leitores, quando se colocam diante da literatura, fazem parte da história da humanidade há muitos séculos. Seja por meio da oralidade, das trovas, do texto escrito e inserido no códex, nas leituras solitárias ou nas leituras mediadas, as histórias acontecem e muitas delas acontecem tendo como suporte a materialidade dos livros. É bem verdade que hoje também é preciso levar em conta a existência dos livros tanto no formato físico, impresso a tinta, como também os livros digitais, audiolivros etc. Para efeitos de análise, nesta dissertação, serão considerados como *corpora* de pesquisa e reflexão apenas os livros físicos – não em um sentido de elencar hierarquias ou defender formatos específicos, mas apenas no âmbito de seleção.

Se, inicialmente, o texto escrito e impresso nas páginas dos livros constituía eixo e foco central das publicações, sendo as ilustrações presentes apenas em ornamentações como molduras e estilizações em torno da página do texto escrito (Linden, 2011), hoje a presença das imagens nos livros, tendo em vista o contexto das produções editoriais brasileiras e mundiais, é marcante e exerce grande influência nesse mercado.

O campo da literatura infantil é onde certamente podemos encontrar um amplo universo de expressão e movimento para os ilustradores. Historicamente, partindo de técnicas como as xilogravuras e pinturas, as ilustrações encontravam o texto escrito no sentido de acompanhamento e reforço da mensagem principal. Entretanto, como é possível notar nas famosas ilustrações de Gustave Doré para alguns contos tradicionais, tais como as clássicas xilogravuras presentes no conto da Chapeuzinho Vermelho, embora pareçam à primeira vista ilustrações *apenas* descritivas, são imagens que contribuem decisivamente na construção do imaginário que permeia essa história, trazendo consigo grande carga de expressividade e também de compreensão para o leitor. Como afirma Graça Ramos:

Se o texto do conto de fadas traz inclusive ensinamento moral ao final da história, sendo relato sobre a quebra de confiança e o perigo de entabular conversa com desconhecidos, as ilustrações de Doré denunciam, por alegoria, todo o universo de desejo do lobo pela garotinha. É sobre esse descontrole bestial que fala o livro. Por isso, não aprecio versões ditas politicamente corretas que transformam a história em algo pacificador, com ilustrações em que a imagem do lobo não denuncia a fome que sente (Ramos, 2011, p. 18).

Os textos clássicos são uma potente ferramenta para pensarmos a questão da expressividade e da autoria das imagens, uma vez que seu sentido prioritário já está muitas vezes inserido no imaginário dos leitores. É comum encontrarmos casos em que as publicações usam o mesmo texto verbal, como é o caso das diferentes edições do conto *A polegarzinha*, discutido por Nikolajeva e Scott (2011). Refletindo sobre a questão da autoria nos livros-álbum, as autoras recuperam algumas edições do clássico da Polegarzinha para discutir o impacto dos diferentes estilos de ilustração, corroborando a ideia de que cada ilustrador irá imprimir um tom para a história, mesmo ela sendo já bastante conhecida pelos leitores.

O traço empregado, os cenários construídos e também elementos de caracterização dos personagens, como roupas, por exemplo, podem trazer informações sobre a época em que se passa a história, além de aspectos culturais como valores ou questões de gênero. Por outro lado, podemos também fazer análises sobre a interpretação e a experiência do ilustrador a respeito do texto verbal, a partir das diferentes imagens que são propostas para o mesmo texto, percebendo nuances de interpretação exploradas por cada um. Além disso, ilustrações muito detalhadas e cheias de referências narrativas, podem provocar uma leitura em ritmo diferente em relação às ilustrações que sejam mais sintéticas e econômicas nos traços. E, assim, mais uma vez, observamos a importância e o impacto das imagens na elaboração dos sentidos da narrativa.

A discussão das muitas versões de Polegarzinha nos traz de volta à pergunta sobre autoria. Cada ilustrador realizou um livro muito diferente do texto original de Andersen. Muitos desses livros têm seus méritos, e não foi nossa intenção discutir qual é ‘o melhor’, mas apenas mostrar o quanto os artistas interpretam o texto de forma diferente e a ampla variação de possibilidades de imagem que ele permite, mesmo sendo um conto, conforme mostramos, tão ‘rígido’ como esse (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 71).

A história seguiu e a ilustração alçou novos voos, saindo literalmente da borda das páginas para ser o elemento central, como é o caso dos livros-álbum¹. No sentido desse crescimento e do impacto cada vez maior das ilustrações e dos ilustradores no universo relacionado aos livros, no Brasil, em novembro de 2023, vemos surgir um movimento construído por diversos ilustradores, que pretende difundir a ideia de que ilustradores são autores. Como aparece em carta aberta veiculada pelo coletivo que se intitulou *Ilustradores são*

¹ O livro-álbum também é chamado no Brasil de livro-ilustrado. O uso do termo varia entre os pesquisadores especialistas da área, como será possível verificar em citações utilizadas ao longo do texto. Neste trabalho, iremos utilizar o termo livro-álbum, entendendo que seu uso diferencia ainda mais esse tipo específico de livro em relação aos livros *com ilustração*. Embora a discussão sobre a nomenclatura seja bastante relevante, não é intenção deste trabalho aprofundá-la neste momento.

autores: "Como ponto central, entendemos que o livro ilustrado é formado por duas narrativas: narrativas de texto (escrita pelos autores das palavras) e narrativa imagética (ilustrada pelos autores das imagens)"². O coletivo reforça a importância de se dar os devidos créditos aos autores das imagens (bem como dos textos verbais), seja no ambiente das pesquisas, prêmios ou editais.

Geralmente associados ao universo da literatura para a infância e jovens, os livros-álbum são aqueles em que texto e imagem se apresentam de maneira dialógica, estabelecendo profunda relação entre si e também com o projeto gráfico da obra, constituindo uma nova linguagem expressiva, que prevê a leitura simultânea e multimodal de todos os elementos que constroem a narrativa (Nikolajeva; Scott, 2011), (Linden, 2011).

Importante ressaltar que, no Brasil, esse tipo de livro aparece citado de diferentes formas, que variam entre livro ilustrado, livro-ilustrado (com hífen) e livro-álbum. A imprecisão da nomenclatura revela-se também quando se trata das referências em línguas estrangeiras: na França como "album" ou "livre d'images", em Portugal como "álbum ilustrado", em espanhol "algun", e em língua inglesa "picturebook", "picture book" (separado) e "picture-book" (com hífen) (Linden, 2011).

Os estudos e também a produção acerca dos livros-álbum se intensificaram nos últimos anos e, em meio às aberturas de um campo de estudo ainda em construção, há algo que parece convergir, isto é, a centralidade da imagem na elaboração desses livros, como é possível notar na definição proposta pela teórica Sophie Van der Linden (2011): "Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens".

Como vemos a partir dessa definição, as imagens podem, ou não, estar acompanhadas de texto verbal ao longo do livro. Assim, há casos em que a narrativa se desenvolve somente por meio das imagens, constituindo um livro chamado, no Brasil, de livro-imagem.

A autora e pesquisadora espanhola Emma Bosch, dedicou-se a pesquisar o livro-imagem em seu doutorado intitulado: *Estudio del album sin palabras*. Em sua tese, ela analisa 575 livros – entre livros-imagem e livros-álbum quase sem palavras. Além de propor uma profunda e meticulosa classificação desses livros, procurando investigar sua imensa e não tão conhecida diversidade, a autora reflete sobre a corrente e mais usual definição a respeito do livro-álbum, uma vez que nela está pressuposta a relação entre o texto verbal e a imagem. A pesquisadora

² ILUSTRADORES SÃO AUTORES. Carta aberta. Novembro 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Czg6Oh3xLni/?img_index=1. Acesso em: 20 jun. 2024.

retoma que é notável a discrepância entre uma definição que requer a relação texto e imagem como constituinte desse tipo de livro, mas que, ao mesmo tempo, também assume a existência de livros-álbum sem o texto verbal. Bosch sugere, então, uma nova proposta para definir o livro-álbum, qual seja: “[...] história composta por imagens sequenciais fixas e impressas consolidadas numa estrutura de livro, cuja unidade é a página e na qual as ilustrações são primordiais e o texto pode estar subjacente (Routledge; Bosch, 2012, p. 75)³.

Com base em bibliografia e estudos já publicados sobre o tema, o livro-imagem aparece como um tipo de livro-álbum e não como um tipo de publicação independente. Essa concepção pode ser encontrada na obra de Suzy Lee (2012), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011), Salisbury e Styles (2012). Ainda sobre sua definição, é importante destacar a relevância de, no Brasil, esse tipo de álbum ter ficado conhecido como livro-imagem, e não como livro-álbum sem palavras, como aparece, por exemplo, no termo da língua inglesa *wordless picturebook* e da língua francesa *histoire sans parole*, nomenclaturas que parecem reforçar mais a ausência das palavras do que a força das imagens. É possível, também, encontrar outras definições que dialogam com a palavra, tais como livro mudo ou, ainda, livro silencioso.

Assim, o livro-imagem é aquele em que a narrativa se revela somente por imagens e que o texto, quando existente, restringe-se ao título, à quarta capa ou, com menos frequência, a pequenas frases iniciais ou textos intraicônicos. A leitura do livro-imagem requer um leitor ativo e disposto a desvendar a narrativa. As contribuições que investigam a resposta leitora aos livros-imagem são mais frequentes, enquanto análises sobre o funcionamento dos livros e das imagens nas páginas do livro constituem material ainda pouco traduzido e publicado no Brasil.

A relação ou as relações possíveis de serem observadas entre palavra e imagem constituem objeto de intensa reflexão para aqueles que se dedicam a pesquisar os livros-álbum. Nesse conjunto coerente de interações entre texto, imagem e suporte, a imagem configura um papel central e o texto se caracteriza por suas aberturas, de forma que a leitura de ambos em conjunto é que configura a construção do discurso narrativo.

A ideia da construção desse discurso é fundamental para pensarmos os livros-imagem. Na ausência das palavras, é por meio do encadeamento das imagens que a narrativa se constrói. A pesquisadora Ana G. Lartitegui trouxe importantes contribuições para a pesquisa dos livros-imagem, ao se dedicar a refletir sobre o funcionamento da imagem no ensaio *Páginas mudas, livros eloquentes*. Recuperando análises profundas sobre as imagens e seus sistemas de leituras

³ Do original: “[...] story composed of fixed, printed, sequential images consolidated in a book structure whose unit is the page and in which the illustrations are primordial and the text may be underlying”. As traduções do inglês são de minha autoria.

e significações, Lartitegui, no trecho a seguir, ressalta as diferenças de impacto de uma imagem quando apresentada sozinha se comparada ao efeito de sua leitura, quando acompanhada de texto:

Essa assistência que o meio verbal presta ao visual, como o cavaleiro ao seu cavalo, foi observada pelo semiólogo Roland Barthes, que a denominou ‘função de ancoragem’, descrevendo-a como destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror produzido pelos signos incertos (Lartitegui, 2023, p. 9).

Linden também retoma a ideia de *ancoragem* ao falar sobre o livro-imagem e sua leitura:

Não pode haver ambigüidade na compreensão do sentido prioritário. Isso não impede em absoluto a polissemia – inclusive este é o principal interesse desse tipo de álbum – mas, visto que o texto não pode exercer sua função de ‘ancoragem’ a imagem deverá eleger a denotação mais adequada (Linden, 2015, p. 70)⁴.

Lartitegui traz a noção do *terror dos signos incertos* e da importância da palavra que de alguma forma poderia tornar a leitura das imagens algo mais tranquila. Nesse sentido, faz-se necessário destacar a importância do título nos livros-imagem. Em um cenário de incertezas e estranhamentos, em que só as imagens podem dizer coisas ao leitor, é o título que muitas vezes sugere uma primeira possibilidade de entrada na história. É claro que essa função também pode ser observada em outras narrativas para além do livro-imagem, porém, nesses livros, o título pode funcionar como uma chave de leitura para a história, exercendo, portanto, alguma função de ancoragem em relação às ilustrações.

As capas, em geral, recebem os primeiros olhares, os primeiros contatos com o livro. É por meio delas que o leitor pode estabelecer um pacto de leitura inicial, criar expectativas e aproximar-se da história. Dessa forma, é possível dizer que o papel da capa, composta então pelo título e por uma ilustração, seja potencializado quando tratamos da leitura específica do livro-imagem.

Poucos são os livros-imagem que não trazem o título em sua capa (Figura 3). No Brasil, o livro *Um dia na praia*, do autor português Bernardo Carvalho, foi publicado pela extinta editora Cosac Naify. Bernardo Carvalho é conhecido por suas publicações irreverentes e que

⁴ Do original: “No puede haber ambigüedad en la aprehensión del sentido prioritario. Hecho que no impide en absoluto la polissemia – incluso este es el principal interés de este tipo de álbumes – pero, puesto que el texto no puede ejercer su función de ‘anclaje’, la imagen deberá elegir la denotación más adecuada”. As traduções do espanhol são de minha autoria.

rompem com o esperado e usualmente corrente no universo literário. Provocativa, essa capa também nos faz pensar se, de fato, a ausência das palavras configura uma ausência de título, afinal, será que não poderíamos identificar um título a partir da imagem da capa?

Figura 3 – Capa do livro *Um dia na praia*



Fonte: CARVALHO, 2013.

No âmbito desta pesquisa, não se teve notícia de outros livros-imagem publicados no Brasil sem o título na capa. Nota-se, no entanto, que mesmo sem estar visível na capa, toda obra necessita de um título para que seja publicada, respeitando as normas e critérios técnicos exigidos pela Academia Brasileira de Letras. Além da publicação, é somente pelo título que podemos nos referir à obra em situações tais como a pesquisa ou a escrita de trabalhos acadêmicos. O título pode ser também entendido como o prenúncio do discurso narrativo dos livros-imagem. Discurso esse que posteriormente se desenvolverá somente com imagens. Assim como no livro-álbum, portanto, é possível afirmar que existe uma relação entre as imagens e algum texto, ainda que se realize somente pelo título.

É importante também reforçar a ideia de que nos fala Linden no trecho destacado, de que “Não pode haver ambiguidade na compreensão do sentido prioritário”. Essa primeira afirmação nos indica que há uma sequência narrativa que foi pensada e não apenas uma combinação aleatória de imagens que podem ser lidas em conjunto. Há uma composição narrativa que se faz pela articulação das imagens, e somente por elas, mas que é responsável por construir um discurso, uma história. Essa história se desenvolve somente no momento da

leitura. É como se existisse, portanto, um discurso verbal, porém, que está implícito na sequência de imagens e que se constrói na mente do leitor ao longo das viradas de página⁵.

A possibilidade de a narrativa se desenvolver por meio de uma sequência muito específica de imagens, do encadeamento delas, que pode estar marcado pela presença de um mesmo personagem ou por uma lógica específica do uso das cores, por exemplo, é também marca da composição dos livros-álbum. Inclusive, é comum notarmos a existência de livros-álbum com texto verbal em que algumas páginas, não raro um momento bem importante da narrativa, se apresentem apenas com imagens, como é o caso do clássico livro *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak, publicado pela Companhia das Letrinhas (Figura 4). Também em outros livros que se utilizam do texto verbal em sua narrativa, podemos encontrar páginas finais construídas apenas por textos visuais. A seguir, destacamos o livro *Os invisíveis*, de Tino Freitas e Odilon Moraes, também publicado pela Companhia das Letrinhas (Figura 5).

Figura 4 – Sequência de duplas de página sem palavras em *Onde vivem os monstros*



Fonte: SENDAK, 2023.

Figura 5 – Última dupla de páginas do livro *Os invisíveis*. Ausência do texto verbal



Fonte: FREITAS; MORAES, 2021.

⁵ Esse discurso verbal construído inicialmente de forma imaginária, pode também ser verbalizado – como observado em situações de mediação de leitura desses tipos específicos de livros-álbum.

Dessa forma, é também pela possibilidade de elaboração e da leitura de uma história em que a sequência narrativa, ou parte dela, se dá pelas imagens que podemos pensar aproximações entre o livro-imagem e o livro-álbum. A respeito dessa sequência também fala o pesquisador e professor canadense Perry Nodelman, em entrevista realizada com o ilustrador Odilon Moraes:

E, assim, na construção da história, vemos as imagens conforme as imaginamos a partir de nossas percepções de imagens, e fruimos o movimento de contraponto entre palavras e imagens, para frente e para trás, como acontece geralmente nos livros ilustrados, mas dessa vez com certa consciência da ausência do texto em si que, de qualquer forma, imaginamos. Eu argumentaria, então, que é a relação sequencial das imagens como momentos individuais junto à trajetória implicada como um fator fundamental na definição do que é uma história de um livro ilustrado, o que é tão importante quanto – e presente mesmo na ausência de – um texto (Nodelman, n.p.)⁶.

O ritmo da leitura e o movimento de idas e vindas feitas pelo leitor, que ora acessa o texto verbal, ora acessa o texto visual, se apresenta de forma marcante quando pensamos no funcionamento dos livros-álbum. A forma como se dá essa leitura multimodal é interesse de estudo de diversos pesquisadores que se dedicam a refletir sobre o funcionamento do livro-álbum. Para Linden, é a presença de textos curtos, além da própria elaboração de textos abertos, que possibilita esse equilíbrio entre as duas expressões (verbal e visual) e um ritmo de leitura fluído para o leitor.

Na leitura dos livros-imagem é possível observar também a existência de ritmos e movimentos durante a leitura das imagens. O leitor precisa construir uma articulação entre os elementos presentes e disponíveis nas páginas para seguir adiante na leitura da narrativa. Isso ocorre, por exemplo, ao procurar as mudanças na expressão dos personagens, a disposição de objetos ou outros elementos gráficos no espaço da página, o uso das cores, entre outros. Assim como diante de um livro-álbum, o leitor do livro-imagem também realiza um movimento de idas e vindas, porém, centrado nas ilustrações, sejam elas das duplas de páginas ou entre as páginas, conforme avança na leitura.

Se, no caso dos livros-álbum, a leitura ocorre a partir de um movimento contínuo que relaciona o texto verbal e o texto visual, no livro-imagem, o leitor só tem as imagens – e como vamos poder perceber, isso não é pouco! Concentrando atenção sobre elas, poderá efetivamente compreender uma narrativa. No livro *Vazio* (2014), de Catarina Sobral, publicado pela Editora

⁶ MORAES, O.; NODELMAN, P. Uma conversa sobre o livro ilustrado. **Lugar de ler**. Disponível em: <https://www.lugardeler.com/perry-nodelman#:~:text=O%20Lugar%20de%20Ler%20teve,e%20o%20segundo%20como%20entrevistador>. Acesso em: 20 jun. 2024.

34, podemos observar um pequeno exemplo dessa leitura a partir de elementos da ilustração (Figura 6).

O personagem principal é apresentado aos leitores desde a capa: é uma espécie de triângulo branco, com contornos pretos. O traço é simples, mas preciso, ao indicar que se trata de uma figura humana, com cabeça, um chapéu, braços e pernas. O personagem permanece fixo em sua caracterização, apresentando internamente mudanças, que se materializam com a presença de pequenos objetos que passam a fazer parte do seu corpo, esse grande triângulo branco. Durante a leitura, é possível perceber que a forma fixa do personagem e a mudança dos cenários indicam ao leitor um deslocamento. O leitor verá que se trata, muito provavelmente, de um mesmo personagem que caminha por diferentes lugares e, para compreender esse movimento, deve atentar tanto para o personagem e sua forma que se repete, como para as alterações propostas pelos cenários. A leitura desses elementos ilustrados das páginas do livro ocorre simultaneamente e pede ao leitor que relacione, ligue, construa um sentido, para que possa, enfim, desvendar a narrativa.

Figura 6 – Algumas duplas de páginas do livro *Vazio*, alterações na paisagem



Fonte: SOBRAL, 2014.

No volume *Livro-ilustrado: palavras e imagens* (2011), Maria Nikolajeva e Carole Scott fizeram uma extensa análise crítica dos livros-álbum, aprofundando as relações possíveis de estabelecer entre palavras e imagens. As autoras centram suas análises em aspectos da construção narrativa, destacando a questão da autoria, da ambientação da narrativa, da caracterização dos personagens, da perspectiva narrativa, entre outros aspectos. Nesse livro, que já virou uma obra referência para os pesquisadores da literatura infantil e juvenil, por ser uma dentre as poucas obras já traduzidas para o português, as autoras, além de apresentarem minuciosas análises de livros-álbum, trazem o texto verbal e o texto visual para o centro das análises, sem realizar, com isso, qualquer espécie de hierarquização, mas, antes, percebendo

potências e lacunas específicas de cada linguagem e também de sua união. Será nossa intenção trazer aspectos diferenciais das imagens nas análises dos livros-álbum, para poder seguir nos aproximando dos livros-imagem e suas especificidades.

Qualquer elaboração de uma narrativa, seja um romance, uma história em quadrinhos, um livro-álbum ou um livro-imagem, requer a construção de um cenário, um ambiente em que se passará a história e que é responsável por compor um panorama importante para o leitor a respeito da trama que será encontrada. Essa construção pode ser feita tanto com palavras como também com imagens. Mas é importante reconhecer uma certa vantagem das imagens nessa ação de caracterização. São necessárias muitas palavras para criar um clima, por exemplo, assustador ou de suspense. No entanto, uma ilustração elaborada com esta intenção poderá comunicar ao leitor tantas ou mais informações a respeito dessa sensação.

Parecida com a caracterização, a ambientação demonstra muito bem a diferença entre diegese (contar) e mimese (mostrar). Enquanto as palavras podem apenas descrever o espaço, as imagens podem efetivamente mostrá-lo, fazendo isso de modo muito mais eficaz e, em geral, mais eficiente (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 85).

Um exemplo interessante é o livro *Migrantes* (2021), de Issa Watanabe, ilustradora peruana, publicado no Brasil pela Solisluna, Selo Emília e Livros da Raposa Vermelha (Figura 7). É um livro extremamente impactante e, também por isso, desafiador em sua leitura.

Figura 7 – Ilustração de página dupla do livro *Migrantes*



Fonte: WATANABE, 2021.

Na ilustração que ocupa uma dupla de páginas, é possível ver diversos animais sob um fundo preto: um rinoceronte, um elefante, um urso, um leão, diversas aves, coelhos e outros. A

dupla de páginas está repleta. Os animais vestem-se como pessoas e parecem resignados em uma dura caminhada. As costas estão arqueadas, as expressões tristes, o olhar perdido. Alguns carregam malas, trouxas, bolsas, panelas. O colorido das roupas e da pele de alguns animais contrasta com o fundo escuro. A sensação é terrível e é maravilhoso perceber como ela foi construída pela leitura das imagens em diálogo com o título, que, como mencionado anteriormente, exerce importante papel na literatura em geral e, especificamente, nos livros-imagem. Ao descrever a imagem com palavras, porém, já arriscamos perder ou insinuar interpretações ao leitor, que talvez tenha acessado tantas outras coisas. É nesse sentido também que podemos pensar a força da imagem e sua característica essencial de *mostrar* que ocorre nos livros-álbum e ainda com mais força nos livros-imagem, quando constroem uma narrativa por inteiro.

O livro *Boa noite, Bo* (2023), de Kjersti Annesdatter Skomsvold e Mari Kanstad Johnsen, publicado no Brasil pela Baião, é um ótimo exemplo, desta vez de livro-álbum, para pensarmos a potência das ilustrações no âmbito da descrição dos cenários, de forma a compor não só a ambientação como a própria construção do sentido da narrativa. Nessa história, que se passa toda em um período curto de tempo, isto é, o período em que a mãe e uma criança se organizam para irem dormir, a beleza e a composição de cores das ilustrações chamam a atenção dos leitores logo de início. O livro apresenta dimensões grandes, aspecto que também contribui para esse encantamento inicial. As falas são curtas e o diálogo entre a mãe e o menino não aborda diretamente a bagunça em que se encontra a casa nem o cansaço da mãe que, sem parar e pouco a pouco, organiza sozinha roupas, cozinha, objetos.

A profusão de cores, de objetos e de animais, somadas à própria representação dos ambientes desorganizados da casa compõem a sensação de caos (Figura 8). A mãe parece exausta e ainda assim consegue manter um diálogo com o menino, escutá-lo e, com sensibilidade, entrar no faz de conta proposto por ele quando o chama para dormir e ele passa a encontrar os mais maravilhosos animais. É interessante perceber que não é pelo texto verbal, e sim pelo texto visual, que percebemos a referência a esse ambiente um tanto caótico em que se desenvolve a narrativa. Como vimos, a elaboração desse ambiente é essencial na construção do sentido da história e não um mero adorno ou cenário. Sobretudo, é pela relação com esse entorno que temos elementos para compreender melhor a personagem da mãe e sua delicada relação com o filho nesse momento desafiador e tão comum na rotina de crianças pequenas.

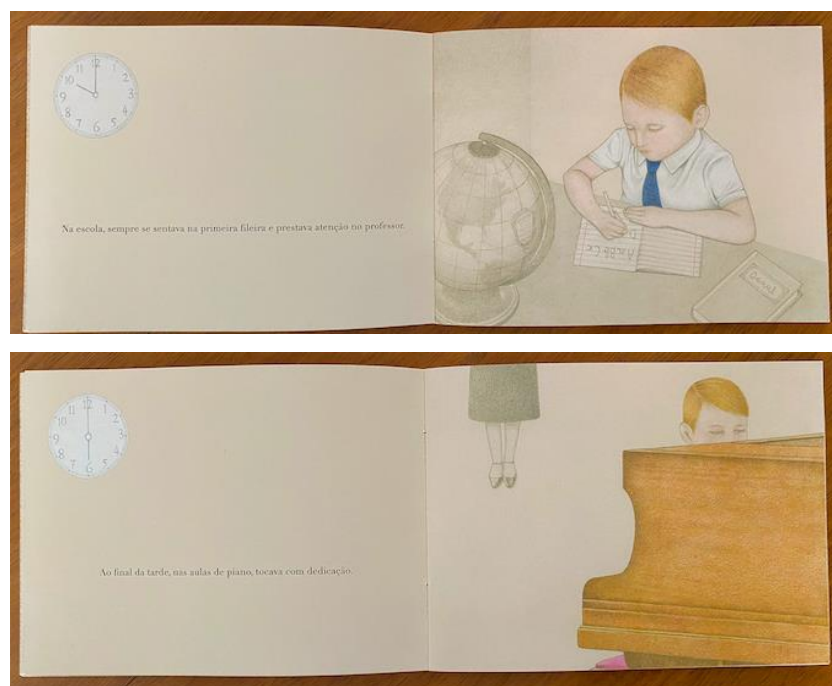
Figura 8 – A ilustração do caos no livro *Boa Noite, Bo*



Fonte: SKOMSVOLD; JOHNSEN, 2023.

Outro ponto destacado pelas autoras sobre as imagens diz respeito à questão da passagem do tempo e do movimento, sobretudo do movimento dos personagens na sequência da história. Se a passagem do tempo é geralmente algo mais complexo de se mostrar por meio das imagens, o deslocamento dos personagens pode encontrar mais leveza e ritmo ao ser representado pelas ilustrações. Em relação ao tempo, é possível encontrar exemplos em que, sem querer comunicá-lo pelo texto verbal, os autores fazem uso de relógios nas imagens, como no caso do livro-álbum *O menino perfeito* (2017), de Bernart Cormand, publicado pela editora Livros da Matriz (Figura 9).

Figura 9 – Uso do relógio como marca visual da passagem do tempo no livro *O menino perfeito*

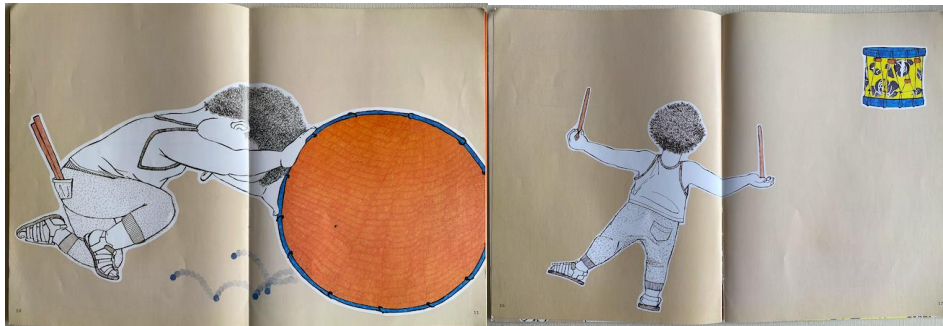


Fonte: CORMAND, 2017.

No caso dos livros-imagem, o movimento dos personagens na narrativa pode ser também representado em detalhes, como um pequeno movimento do pé, que indica que o personagem está caminhando ou também com a mudança de cenários, de forma que, ao virar a página, o leitor perceba que esses se deslocaram. Ambas as situações podem ser observadas nas ilustrações do livro *Vazio*, destacadas anteriormente. O livro *Benedito* (2014), de Josias Marinho, publicado pela editora Caramelo, também apresenta diversas páginas em que podemos perceber o movimento do bebê apenas pela ilustração (Figura 10). Nesse caso, podemos perceber o movimento pelas diferentes expressões e posições do corpo do bebê. As ilustrações nas duplas de páginas são compostas por poucos elementos. A escassez de outros detalhes faz com que a atenção se volte ainda mais para o personagem e para o movimento do seu corpo.

Interessante notar que, para reforçar ainda mais a intenção do movimento, Josias Marinho optou por inserir uma espécie de rastro, isto é, uma ilustração que começa com uma bola e que aos poucos vai perdendo a cor até quase desaparecer com o fundo da página. Adiante, veremos como esse rastro irá também simbolizar os sons na narrativa.

Figura 10 – Ilustrações de página dupla do livro *Benedito*



Fonte: MARINHO, 2014.

1.2 Aspectos específicos de sua composição

Até o momento, procuramos estabelecer alguns pontos de contato existentes entre os livros-álbum e os livros-imagem. Foram apontadas situações em que esses livros se aproximam ou se distanciam, sem querer, com isso, fazer uma comparação exaustiva, uma vez que não é o foco central deste trabalho, mas, antes, entender pontos de convergência e também de independência que existem entre eles e que nos ajudam a visualizar caminhos para aprofundar as análises específicas sobre os livros-imagem.

Contudo, seguindo adiante nas reflexões sobre o livro-imagem, é importante também conseguir observá-lo de maneira autônoma, tanto do ponto de vista do objeto quanto no âmbito do seu funcionamento. Para tanto, destacaremos três eixos essenciais que envolvem essa análise, quais sejam: as estratégias narrativas alcançadas com a imagem, a elaboração da narratividade por meio da imagem, aspectos diferenciais sobre sua leitura e as classificações e variações existentes dentro desse conjunto de livros.

1.2.1 Estratégias narrativas visuais

É sabido que o fazer literário e a construção de uma história estão amplamente ligados ao ato de narrar. Podemos identificar algumas estratégias narrativas utilizadas pelos autores no sentido da elaboração de uma história que seja compreensível e esteticamente elaborada, a exemplo da ambientação do tempo e da época em que se passa a narrativa, da caracterização dos personagens e suas ações, dos climas e, sobretudo, do desenvolvimento de acontecimentos.

Para dar conta desses elementos, os autores podem se utilizar das palavras, das imagens, e, no caso dos livros-álbum, de ambas. Quando pensamos nos livros-imagem, nos deparamos com um tipo de livro em que todos os aspectos narrativos são construídos pelas imagens e pela sequência formada por elas. Assim, para caracterizar um tempo histórico, o ilustrador poderá trazer objetos, veículos, ornamentações e práticas culturais associadas ao contexto que deseja retratar. Os personagens e seus hábitos também devem ser coerentes com essa época. Os climas, como, por exemplo, tensão ou leveza, devem ser todos representados pelas imagens e por sua composição. O tempo, como já mencionado, é um fator que exige um pouco mais dos ilustradores.

Suzy Lee, em sua *Trilogia da Margem* (2012), discute esse aspecto e salienta que, em vista dessa questão, normalmente os livros-imagem narram cenas ou passagens relativamente curtas, um momento, uma ação (mesmo que tenha começo, meio e fim), como é o caso de seu livro *Sombra* (2018), publicado pela Companhia das Letrinhas, cuja narrativa dura o tempo de uma brincadeira. É como se os autores optassem por representar atos contínuos, em um tempo e espaço mais ou menos determinados, alongando essa ação por entre as páginas do livro para que possa ser representada somente com imagens, em uma espécie de cena em câmera lenta.

Já no livro-imagem *In Useren Garten (Em nosso jardim)*, de Irene Penazzi, publicado em 2021 na Alemanha, pela editora Beltz Gelberg, a autora constrói diversas cenas envolvendo três personagens crianças, alguns animais e outros tantos objetos e aparatos que envolvem a imaginação e as brincadeiras que podem acontecer ao ar livre. O leitor atento perceberá que

algo se transforma nessa paisagem com o virar das páginas. A mudança silenciosa das estações e as alterações da paisagem são representadas pelas folhas que caem, pela neve que se acumula ou pela chuva. E, assim, intrigados com os pequenos e variados acontecimentos e afazeres que inundam as páginas de fundo branco, compreendemos também e somente pelas possibilidades construídas pela articulação das imagens, a passagem do tempo (Figura 11).

Figura 11 – Duplas de páginas do livro *In Useren Garten* e a mudança de estações. Na primeira imagem a primavera e na segunda a neve.



Fonte: PENAZZI, 2021.

Ainda tomando como exemplo o livro *Vazio* (2014), de Catarina Sobral, podemos destacar mais alguns trechos que mostram aspectos da elaboração narrativa construída apenas por imagens e pela sua articulação com o título do livro. Nesse livro, o personagem inicia sua jornada consultando-se com um médico, como a procurar algo que não está bem. Porém, após alguns exames, tudo parece normal e em perfeito funcionamento. É a partir da presença de pequenos objetos que parecem entrar em seu corpo conforme ele percorre diferentes lugares que podemos nos aproximar do seu problema, ao mesmo tempo em que acrescentamos ainda outras camadas de significado ao título do livro. Isto é, a partir da presença e do gradual desaparecimento desses objetos de dentro do corpo do personagem ao longo da sequência de ilustrações, que podemos entender algo mais sobre sua sensação e pensamentos.

No incansável movimento de estudo da articulação das palavras e das imagens, as autoras Nikolajeva e Scott enxergam também algumas lacunas, como o fato de que somente com imagens não será possível descobrir o nome de um personagem ou ainda saber exatamente o que ele está pensando. Mas talvez seja justamente nesse momento que os livros-imagem conquistem ainda mais o seu leitor, isto é, pela diversidade de possibilidades que oferecem. E, assim, é possível que o leitor compreenda a história, os dilemas do personagem e um tanto de sua experiência, ainda que cada leitor tenha liberdade para fazer essa interpretação, segundo

seu ponto de vista. É como se as imagens permitissem ao leitor estar diante de um certo mistério e incerteza. Ou, como coloca Suzy Lee,

Cabe ao leitor levar adiante as deixas que o livro-imagem tem a oferecer. Valer-se comodamente da ambiguidade, fazer perguntas e aceitar as respostas inteiramente como suas poderiam ser algumas das maneiras de desfrutar do livro-imagem. Há coisas que furtivamente se revelam quando não estão sendo apontadas por palavras (Lee, 2012, p. 150).

1.2.2 Aspectos diferenciais sobre a leitura do livro-imagem do ponto de vista dos signos visuais

Um aspecto que ocupa lugar de destaque nos estudos atuais sobre o livro-imagem diz respeito à forma como nos relacionamos com eles e realizamos sua leitura, não no sentido do que vem sendo pesquisado como resposta leitora, mas no sentido de como apreendemos os signos visuais. Como já dito anteriormente, existem poucos estudos publicados no Brasil sobre os livros-imagem, sendo mais comum encontrarmos referências a eles em estudos estrangeiros que refletem sobre os livros-álbum. Nesses trabalhos, podemos encontrar pequenos parágrafos ou trechos que se dedicam a pensar o livro-imagem, porém, sempre de maneira mais corriqueira.

Em 2023, a Editora Livros da Matriz publicou os cadernos hexágono, um conjunto de ensaios sobre temas diversos que tangenciam os estudos da literatura infantil e juvenil e, nesse conjunto, há um título específico sobre livros-imagem, o ensaio *Páginas mudas, livros eloquentes*, de Ana C. Lartitegui. Nesse breve e profundo estudo, a pesquisadora e também autora chilena nos apresenta reflexões bastante específicas sobre a maneira como desvendamos as imagens nesses livros. Assim como em outros estudos já mencionados, não há intenção de hierarquizar ou instaurar algo como uma competição entre palavras e imagens, mas, antes, reconhecer que esses signos representam sistemas bastante diferentes.

Embora existam diversos estudiosos que pregam a existência de uma gramática visual, que poderia ser ensinada e, com isso, favorecer os modos como professores, mediadores, crianças e leitores em geral se relacionam com as tramas visuais (Dondis, 2007), Lartitegui nos apresenta um astuto raciocínio que pretende discutir se de fato existiria uma gramática visual, nos mesmos termos da verbal, que poderia ser, então, ensinada. A autora questiona um certo imperialismo dos sistemas da palavra sobre os sistemas visuais, que faria com que os

pesquisadores, inclusive, importassem os mesmos termos, como, por exemplo, a própria palavra *gramática*, para descrever sistemas que podem ser bastante diferentes. Ao transferir terminologias linguísticas para o domínio do visual, correríamos o risco de deixar de ver aspectos importantes, contentando-nos com aquilo que podemos ler.

Aqui, é inevitável retomar o próprio risco que vi emergir nas páginas deste trabalho quando realizei a difícil tarefa de descrever, ou ao menos colocar em palavras, as imagens da autora peruana Issa Watanabe. Como vemos, a prática nos ensina também sobre a teoria, de forma que, ao procurar palavras para descrever as sensações causadas pelo livro *Migrantes*, corremos o risco de cercear outras tantas possibilidades que poderiam ser apreendidas a partir da visualização e da experiência proporcionada por esse livro. Isto é, ao procurar realizar uma certa transferência direta de significados do texto visual para o texto verbal, pode-se acabar por ceifar possibilidades de visualização, impedindo, com as palavras, que outro leitor pudesse enxergar algo mais e restringindo, portanto, a experiência somente àquilo que podemos ler.

Retomando a reflexão sobre a questão da existência, ou não, de uma gramática visual, a autora afirma:

Para compreender a fundo o fenômeno da comunicação visual, a primeira coisa a ser observada é que os enunciados visuais se constroem de signos visuais. Assim como a linguagem se serve de palavras, as ilustrações se servem de luz, cor, desenhos, silhuetas, símbolos, figuras, manchas, traços, contornos e demais configurações visuais (Lartitegui, 2023, p. 35).

Porém, ao realizar uma análise mais profunda dos signos visuais e das letras e palavras que compõem o código linguístico, percebemos que se tratam de signos com diferenças estruturais que inviabilizam a sua comparação pura e simples. A autora defende que os signos visuais apresentam uma natureza instável que constrói significados conforme se articulam e se relacionam entre si. Isso pode ser observado quando pensamos que uma forma como um círculo, por exemplo, não significa sempre as mesmas coisas e que poderá sugerir diferentes interpretações, de acordo com o contexto em que se situa. Assim como as cores em uma narrativa não apresentam significados a priori, e sim pela costura que é feita, tanto em relação às outras opções de cores do ilustrador como do seu uso excessivo ou econômico, de acordo com cada experiência narrativa.

Dessa forma, ao reconhecer a polissemia dos signos e a necessidade de sempre interpretá-los a partir de um conjunto, a autora sustenta que não é possível ensinar a lê-los e decodificá-los, uma vez que não se comportam sempre da mesma forma. Assim como fazemos

quando alfabetizamos uma criança no sistema linguístico em que, por exemplo, a letra "A" sempre significará um determinado som e se articulará às outras letras segundo uma lógica e regra já predeterminadas⁷.

Ainda assim, é importante fazer uma ressalva em relação a algumas interpretações mais correntes em nossa sociedade a respeito de alguns signos visuais, ou como afirma Lartitegui, ao analisar o conto suprematista russo *Sobre 2 quadrados*, de El Lissitzky, publicado pela Kalinka:

Por exemplo, as conotações de cor seguem uma convenção cultural segundo a qual o preto corresponde ao caos primordial (ausência do ser = ausência de luz), enquanto o vermelho, como todo mundo sabe, é uma cor que simboliza ação, revolução. Por sua vez, a forma quadrada vem representando a ideia de ordem terrena ao longo da história da cultura ocidental. Essas atribuições são de caráter cultural e, portanto, seu significado, ainda que resulte de uma convenção, não é estável (Lartitegui, 2023, p. 40).

Essa reflexão é fundamental no sentido de compreender que é sempre necessário situar não só a produção, isto é, o objeto livro, bem como sua narrativa, como também situar o ponto de vista de onde falam a crítica, os pesquisadores e os leitores, em última instância. A percepção de que preto corresponde ao caos, o vermelho à ação e o quadrado ao âmbito da ordem é algo essencialmente associado a um campo cultural ligado a sociedades ocidentais e não o reconhecer seria incorrer em análises enviesadas e etnocêntricas.

Quando pensamos no âmbito da alfabetização e letramento, porém, é imprescindível levarmos em consideração o amplo sentido que essa palavra assume, abarcando mais do que a simples decodificação dos signos. Pesquisadores e pedagogos que se dedicam a pensar sobre esse processo indicam, em suas análises, o quanto alfabetizar vai além do simples fato de ensinar a decodificar.

Nesse sentido, faz-se necessária uma reflexão no sentido de observar a alfabetização visual por esse mesmo viés, isto é, considerando o que ela tem de potência para ler o mundo e não apenas para ler signos visuais. Do ponto de vista da formação de leitores, é possível observar que a leitura de imagens também é algo que se aprende, mas, talvez, não porque decodificamos e compreendemos o sentido do azul, do verde ou de uma ilustração carregada nos detalhes em relação a uma mais simples, mas porque quanto mais livros-imagem forem

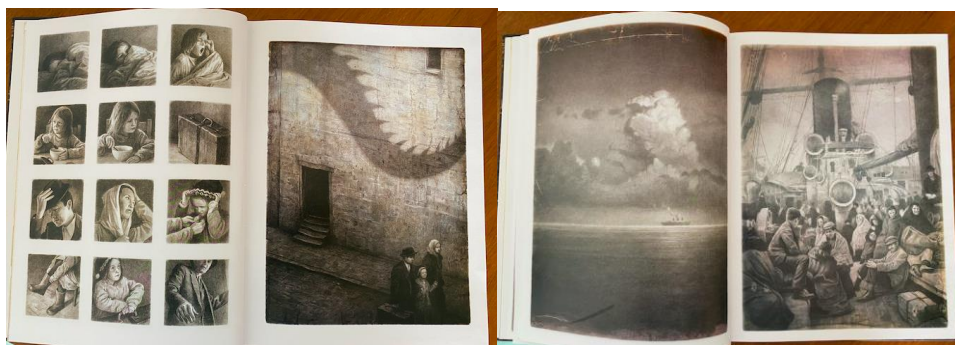
⁷ É preciso reconhecer que também é possível encontrar experimentos com o texto e com a palavra, de forma que a letra "A" pode deixar de funcionar conforme as regras já citadas. Mas, em geral, o que se ensina e se pratica é esse uso mais objetivo do signo verbal.

oferecidos e lidos com as crianças, mais livros-imagem poderão ser lidos por eles e com estruturas cada vez mais complexas.

É como se aprender a ler as imagens ou um texto visual fosse algo próximo a aprender sobre esse comportamento próprio das imagens, seu funcionamento, o modo como podem ser decifradas e percebidas, suas aberturas e polissemias, entendendo pela prática, sua diferença em relação às palavras. Creio que isso tudo também tem a ver com a alfabetização no sentido maior assumido por essa palavra – e não somente no sentido puro de decodificação.

Assim, é natural que narrativas complexas, tais como o livro *A Chegada* (2006), de Shaun Tan, publicado pela SM (Figura 12), possam ser melhor compreendidas por leitores já com alguma experiência na leitura de imagens. É um livro muito interessante e repleto de simbologias para serem analisadas, com uma estrutura narrativa que faz com que, ao entregar um livro como esse para leitores iniciantes, o mediador possa causar um afastamento ou até desistência. Por outro lado, o livro-imagem *Bárbaro* (2013), do Renato Moriconi, publicado pela Companhia das Letrinhas, poderia ser mais adequado para ser lido com pequenos leitores. Ora, se mediadores e pesquisadores podem apontar quais livros devem ser oferecidos para cada leitor, isso significa que, de alguma forma, esse leitor aprende a se relacionar com a linguagem visual e se ele aprende, existem elementos para serem ensinados.

Figura 12 – Duas duplas de páginas do livro-imagem *A Chegada*



Fonte: TAN, 2011.

1.2.3 Classificações e variações específicas

Em sua pesquisa intitulada *Estudio del álbum sin palabras* (2015), Emma Bosch nos apresenta uma extensa classificação a respeito dos livros-imagem, apoiando-se em uma reflexão essencial, que diz respeito à imensa diversidade de livros que podemos encontrar quando nos dedicamos a procurar narrativas sem texto verbal. As diferenças entre os livros são

tantas que, muitas vezes, é possível se perguntar se podemos situá-los sob a mesma classificação.

Há livros que se parecem com jogos de adivinhação, livros em cujas páginas podemos notar apenas um desenho simples de um objeto e também livros como o já mencionado *A Chegada*, de Shaun Tan, com 128 páginas e grande complexidade narrativa. Se a ausência de palavras e o encadeamento de imagens é o que os aproxima, cabe à crítica entender o que os diferencia.

Inicialmente, é importante destacar que existem os livros-imagem narrativos, isto é, aqueles em que o leitor consegue compreender uma história ao seguir pela sequência de páginas, e os livros não narrativos, isto é, aqueles cuja sequência proposta pela encadernação não desenvolve uma história. Bosch (2015) criou uma complexa classificação para dar conta da imensa diversidade encontrada em seu *corpora* de análise. Antes de concluir as categorias que iria utilizar, realizou uma busca nos sistemas de classificação europeus em bibliotecas, serviços e orientações públicas de leitura, além de consultar as propostas de outros pesquisadores, como Teresa Colomer, Sophie Van der Linden e Nikolajeva e Scott.

É notável a variação existente entre tais propostas e também se observa uma grande confusão de critérios. A autora cita exemplos de classificações que consideram, por exemplo, gêneros literários como aventura e contos tradicionais na mesma classificação em que se consideram livros-imagem ou temas como emoções e natureza. As confusões são inúmeras e refletem a dificuldade que bibliotecários, mediadores e também pesquisadores encontram ao tentar encaixar determinados livros em categorias.

Partindo dessa reflexão, a autora propõe uma tabela de classificação que, inicialmente, separa os livros-imagem entre livros narrativos e não narrativos. Os livros-álbum, que representam a maioria dos livros citados nesse estudo, se enquadram na categoria de livros-imagem narrativos, separados da categoria dos *comics* (histórias em quadrinhos) e *flipbooks*, como é possível ver na tabela a seguir (Figura 13).

Figura 13 – Tabela de classificação dos livros-imagem criada por Emma Bosch

NN NO NARRATIVOS		N NARRATIVOS		
NN1 IMAGIARIO	NN2 LIBRO-JUEGO	N1 FLIPBOOK	N2 CÓMIC	N3 ÁLBUM
núm. de objetos y modo presentación OBJETOS AISLADOS 1 IMAGEN DE 1 OBJETO POR PÁG. 2 IMÁGENES DE 1 OBJETO POR PÁG. OBJETOS CONTEXT. ESCENAS IMAGIARIO CORAL tema NATURALEZA SOCIEDAD MIXTO CONCEPTOS	<p>BUSCAR</p> <p>sujetos objetos diferencias camino</p> <p>DEDUCIR</p> <p>sujetos objetos sucesos</p> <p>PERCIBIR</p> <p>forma bidimensional forma tridimensional colores sujetos/objetos texturas</p> <p>COMBINAR IMÁGENES</p> <p>verosímiles sorprendentes abstractas</p> <p>OTRAS ACTIVIDADES</p> <p>dibujar y pintar hacer puzzles escribir hablar inventar hstas. sumar recortar y montar</p>	<p>sucesos ACCIÓN desplazamiento transformación otras acciones SECUENCIA/ESCENA desplazamiento transformación otros temas NARRACIÓN desplazamiento transformación otros temas</p> <p>técnica FOTOGRAFÍA DIBUJO GRAFISMO</p> <p>propósito ENTRETENIMIENTO DIVULGACIÓN PUBLICIDAD ENTRETENIMIENTO</p> <p>número UNA DOS MÁS DE DOS</p>	<p>VIÑETA tamaño PEQUEÑA GRANDE delimitación ABIERTA MIXTA CERRADA A SANGRE marco NEUTRO EXPRESIVO forma NEUTRA EXPRESIVA NARRATIVA</p> <p>SECUENCIA VIÑETAS espacio inter-viñetas LÍNEA SEPARACIÓN CALLE o GUTTER</p> <p>dirección de lectura OCCIDENTAL ORIENTAL</p> <p>MACROESTRUC. PÁG. VIÑETA EN FILA RETICULAR ALTERNADA VIÑETAS IRREG. FLUCTUANTES MODELO LIBRE PÁGINA VIÑETA DIBUJO TRAYECTO BANDAS SIMULT.</p> <p>FORMATO DE LIBRO HSTA. UNITARIA HSTA. SERIALIZADA VARIAS HSTAS. EN TIRAS EN PÁGINAS DE 1 PÁGINA DE 2 y 4 PÁG. ≠ NUM. PÁG.</p>	<p>según palabras SIN-PALABRAS CASI SIN-PALABRAS SECUENCIAS- SIN-PALABRAS FALSO- SIN-PALABRAS EX-ÁLBUM SIN-PALABRAS</p> <p>núm. de hstas. / vol. UNA HISTORIA VARIAS HISTORIAS</p>

Fonte: BOSCH, 2015.

Recuperando os estudos de diversos pesquisadores e elaborando reflexões a partir de cada um deles, Bosch chega, então, a uma definição sobre os livros-imagem: "O livro sem palavras utiliza essencialmente os recursos próprios da linguagem visual e do desenho gráfico editorial para explicar – uma história, transmitir informação ou entreter" (2015, p. 14)⁸. Para esta pesquisa, como estamos tratando especificamente dos livros-imagem como um tipo de livro-álbum, é interessante também apresentar a definição da pesquisadora para os livros-álbum sem palavras: "O livro-álbum sem palavras é uma narração de imagem sequenciais fixas e impressas

⁸ Do original: "El LIBRO SIN-PALABRAS utiliza esencialmente los recursos propios del lenguaje visual y del diseño gráfico editorial para explicar una historia, transmitir información o entretener."

na estrutura do livro, cuja unidade de fragmentação é a página, a ilustração é primordial e o texto é subjacente" (2015, p. 16)⁹.

É importante notar que, dentre as subcategorias criadas por Bosch a respeito dos livros-imagem narrativos e considerados álbuns, há os livros-imagem "quase sem palavras". No início de sua tese, ela também afirma que não podemos dizer que há um consenso já estabelecido a respeito da quantidade de palavras que um livro-álbum poderia apresentar para ser considerado de fato um livro-imagem.

Dentre as publicações encontradas no Brasil, destacamos o livro *Os pássaros* (2010), de Germano Zullo e Albertine, publicado pela Editora 34, cuja narrativa se desenvolve somente por imagens, mas que apresenta um texto inicial de cerca de três parágrafos (Figura 12). É perfeitamente possível realizar a leitura do livro sem ter lido esse texto inicial. Em minha própria experiência leitora, descobri apenas tardiamente a existência dessa página com texto verbal que, por algum motivo, estava como que colada na página seguinte e, portanto, quase imperceptível. Esse é um caso de livro-imagem que, embora apresente o texto verbal, traz uma narrativa que se desvela essencialmente pela sequência do texto visual.

Figura 14 – Dupla de páginas do livro *Os pássaros*



Fonte: ZULLO; ALBERTINE, 2013.

O livro *Ops* (2011), de Marilda Castanha, publicado pela Jujuba, é descrito no site da editora como uma história que é contada por uma única palavra: "Ops". Embora seja apenas uma palavra e também uma onomatopéia, isto é, uma figura de linguagem associada ao som, ops pode assumir semanticamente sentidos diversos, tais como indicação de que algo deu errado, arrependimento, susto, medo. Essa qualidade polissêmica da palavra escolhida para compor a narrativa não pode ser desprezada. No entanto, sua presença em cada dupla de páginas

⁹ Do original: "El ÁLBUM SIN-PALABRAS es una narración de imágenes secuenciales fijas e impresas, afianzada en la estructura de libro, cuya unidad de fragmentación es la página, la ilustración es primordial y el texto es subyacente.")

é essencial e traz ainda mais riqueza para a leitura pronunciar a palavra a cada vez que ela aparece. Nesse sentido, há uma notável importância da palavra para a construção da narrativa, o que faz com que esse livro se distancie um pouco mais do que entendemos como livro-imagem (Figura 15).

Figura 15 – Livro *Ops* e a relação entre uma única palavra e as imagens



Fonte: CASTANHA, 2011.

Reconhecendo a importância e a presença das palavras mesmo nos livros-imagem ditos puros, seja no título, na contracapa ou em uma página inicial, Bosch cita Sandra Beckett, que afirma: "Em última análise, quase todos os livros têm algumas palavras, na forma de paratexto, por isso seria mais correcto falar de 'narrativas sem palavras' do que de 'livros ilustrados sem palavras'"¹⁰ (Bosch, 2015, p. 15).

Outro ponto que merece atenção quando falamos especificamente dos livros-imagem diz respeito a um estranhamento ou mesmo desconhecimento por parte de leitores e também de mediadores e professores. Não é comum encontrarmos uma seção específica para esses livros em livrarias ou bibliotecas. Assim como é raro, embora sua presença tenha aumentado, encontrá-los em acervos elaborados, seja para os leitores infantis seja para os leitores juvenis. A pesquisadora Ana G. Lartitegui inicia sua reflexão no ensaio *Páginas mudas, livros eloquentes* afirmando que nós, leitores, teríamos medo da imagem quando encontrada isolada, silenciosa, desacompanhada de qualquer palavra.

No final do ano de 2018, tive a oportunidade de apresentar a monografia intitulada *Quando a imagem fala: estudos sobre a mediação e a poesia de livros-imagem*, por ocasião da conclusão do curso de Pós-graduação Lato sensu Literatura para Crianças e Jovens, do ISE Vera Cruz. Nesse trabalho, analiso a resposta leitora de crianças em rodas de mediação de

¹⁰ Do original: "Ultimately almost every book has some words, in the form of paratext, so it would be more accurate to speak of 'wordless narratives' than 'wordless picturebooks'."

leitura de dois livros-imagem: *Vazio*, de Catarina Sobral, publicado pela Editora 34, e *Piscina* (2023), de Ji Hyeon Lee, publicado pela Companhia das Letrinhas.

A hipótese inicial era de que as mediações seriam silenciosas e que o estranhamento inicial causado por um livro constituído apenas por imagens acabaria por produzir percepções ensimesmadas e introspectivas. As mediações e análises permitiram apontar para percepções em relação à recepção dos leitores, como o envolvimento durante a leitura, o desejo de contribuir com a construção coletiva de significados e a vivência de sensações a partir do estranhamento e do encantamento com a descoberta das distintas possibilidades de leitura de um texto visual. Contrariamente à hipótese inicial, tais rodas foram espaços de mediação com participações ativas dos leitores, profusões de falas, como contribuições para a leitura dos livros ou demonstrando estranhamento e o arrebatamento ao se deparar com esses livros.

Creio que seja preciso, portanto, tensionar um pouco mais esse dito medo da imagem solitária de que nos fala Lartitegui. Afinal, no caso dos livros-imagem, o leitor poderá seguir adiante apoiando-se em outras imagens, aquelas que virão em sequência assim que ele virar a página. Não haveria, portanto, tanto espaço para o medo, porque também não há a imagem sozinha, visto que, em um livro, ela sempre estará rodeada por outras.

2 COMPOSIÇÃO DOS LIVROS-IMAGEM E SEUS EFEITOS DE SENTIDO

Um livro-imagem pode mostrar diferentes graus de sofisticação, dependendo da quantidade e da natureza de lacunas textuais (ou melhor, iconotextuais, visuais).

Nikolajeva; Scott, 2006, p. 25

Figura 16 – Dupla de página do livro *Bárbaro*



Fonte: MORICONI, 2013.

2.1 Elementos composicionais do livro *Praia-mar* e suas implicações de sentidos

Praia Mar (2011) é um livro que desde o início causa impacto. Seu tamanho, bem maior do que os livros que costumamos encontrar nas prateleiras de livrarias e bibliotecas, é intrigante, especial e, em determinados momentos, até um pouco desajeitado: não cabe facilmente em mochilas e prateleiras, é difícil segurá-lo para realizar leituras mediadas, as páginas pesam quando as viramos ao longo da leitura. Esse aspecto de sua materialidade, no entanto, permite também uma relação diferente com as ilustrações e com a forma como o leitor pode entrar na narrativa.

O livro já foi selecionado em diversos prêmios europeus, tais como o Best Portuguese Book Designs 2010-2013 e 100 Outstanding Picturebooks (dPICTUS), da Feira do Livro de Frankfurt (2018, 2019, 2020). Além disso, foi finalista do 4th CJ Picture Book Festival, na Coreia do Sul. Ainda não existe uma edição brasileira dessa obra, embora seja possível encontrar outros livros de Bernardo P. Carvalho já editados no Brasil. Dois deles são também livros-imagem, o que atesta uma investigação do autor na criação dessas narrativas visuais. São eles: *Trocoscópio* (2012), publicado pela editora Peirópolis, e o livro *Um dia na praia* (2008), publicado inicialmente pela editora Cosac Naify e, posteriormente, pela editora Sesi.

As três obras se conectam e se relacionam em suas temáticas e formas de composição. *Trocoscópio* apresenta uma narrativa intrigante, construída somente a partir de formas geométricas coloridas. Inicialmente a composição dessas formas representa a imagem de uma cidade, com fábricas e automóveis. Essa imagem da cidade ocupa somente a folha da esquerda. Ao longo das páginas, pouco a pouco, algumas formas vão saindo da página da esquerda, desmontando a composição inicial, e habitando a página da direita, que estava em branco, compondo, então, uma nova paisagem que, ao final, poderemos identificar como uma paisagem da natureza.

No livro *Um dia na praia*, Bernardo P. Carvalho retoma a temática dos impactos das ações humanas na natureza e no meio-ambiente, uma vez que o personagem principal resgata enormes quantidades de entulho que estavam no mar. Do ponto de vista da composição das imagens e do *design* gráfico do livro, é possível notar uma intertextualidade, ou intervisualidade¹¹, com o livro *Praia-mar*. Destacamos a mesma opção por impressão de uma

¹¹ O conceito de intervisualidade foi mencionado por M. Nikolajeva. Nas palavras da autora, “Intertextualidade, ou melhor, intervisualidade, como um termo mais adequado em conexão com as imagens, fazendo referência a obras de arte conhecidas, naturalmente cria uma atmosfera lúdica” (Nikolajeva, 2008 *apud* Navas; Ramos, 2021, p. 199). No original: “Intertextuality, or rather, intervisuality as a more appropriate term in connection with images, references to well-known works of art, naturally creates a playful atmosphere.”

capa fosca, e também a forma como o autor usa uma restrita paleta de cores ao longo de todo o livro, embora selecione cores diferentes em cada obra. O livro *Um dia na praia*, no entanto, apresenta dimensões bem menores, se comparado ao *Praia-mar*. Também é possível notar similaridade na forma como Bernardo Carvalho optou por representar os personagens em ambos os livros, destacando o contorno do corpo e sem tantos detalhes de fisionomia e expressão.

Analisando a capa do livro *Praia-mar* (Figura 17), percebemos que o título é colocado em grande destaque e ocupa metade do espaço da página. Por entre as letras que formam as palavras do título, encontramos algumas representações de pessoas em afazeres que o leitor já poderá identificar como relacionados à praia, sobretudo porque, e para além do próprio título já conter a palavra "*praia*", tais personagens apresentam-se em trajes de banho. É uma capa que ilustra muito bem o que o leitor encontrará por entre as páginas do livro, anunciando não só as cores, mas também uma certa dinâmica de movimentação do olhar que se repetirá em outras páginas.

Do ponto de vista da materialidade, a opção por uma capa em papel mais resistente, porém ainda maleável, também comunica algo ao leitor a respeito dessa paisagem que será encontrada dentro do livro, evocando uma fluidez que se aproxima do tema das águas e das marés. A opção por uma capa dura em um livro com esse tamanho (35 x 27 cm), traria certamente outra experiência de leitura, aproximando-se de uma certa imponência e formalidade que essas capas em geral parecem conferir. As páginas internas do livro apresentam uma gramatura adequada para suportar a impressão de tinta, considerando o tamanho das páginas, proporcionando também mais estrutura para o leitor que manuseia as páginas. As guardas, situam-se em apenas uma página, tanto no início quanto no final do livro – ocupando o verso da capa e o verso da contracapa, apenas – e apresentam pequenas ondulações em azul, sob um fundo branco, sensibilizando o leitor para o universo das ondas, do mar e da praia, que já havia sido inicialmente despertado na leitura do título e da imagem da capa.

Observando mais detidamente a ilustração que se apresenta na capa, é possível perceber que não há um personagem principal retratado, mas nove personagens que, embora componham uma mesma cena, parecem não interagir entre si e não apresentam hierarquia de importância. Mesmo a figura de uma mulher, representada em maior escala no lado esquerdo, está de costas, o que de certa forma, diminui sua relevância. Assim, o olhar do leitor que se depara com essa capa poderá passear por entre as pequenas cenas instaladas entre as letras, composição que irá se repetir ao longo da leitura do livro. Para além de uma convocação, de um encantamento inicial e da possibilidade de elaborar uma capa já repleta de significados e possíveis

antecipações, as dimensões do livro provocam no leitor algo a mais. É como se o tamanho fosse uma primeira porta de entrada e informasse também sobre essa sensação alongada de horizonte e infinito que é possível sentir ao habitar uma praia.

Figura 17 – Capa e contracapa do livro *Praia-mar*



Fonte: CARVALHO, 2011.

O título é composto por duas palavras, dois substantivos, dois lugares: "praia" "mar". Lugares que se encontram, mas que também são separados e diferentes em suas dinâmicas de movimento e estabilidade. Não há um artigo que especifique ou aproxime o leitor de uma determinada *praia* ou de um certo *mar*. Assim como não há um conectivo "e" ligando as palavras. Essa construção que justapõe dois substantivos, sem se utilizar de artigos ou conectivos entre eles, rompe com a expectativa do leitor e é também um indicativo de algo que se tangencia e se conecta, como é mesmo o caso do mar na praia. O fato de o título não se referir a um personagem diretamente, como é o caso do livro *Benedito*, por exemplo, que será analisado posteriormente, e nem tampouco a um verbo, como é o caso do livro *Mudar*, que também será explorado adiante, é um fator importante e mais uma chave de leitura que podemos identificar ainda com o livro fechado. Um título que fala de lugares em uma capa que nos apresenta de alguma forma esse lugar e já os seus personagens dispersos e não protagonistas.

Ainda retomando as análises dos aspectos externos do livro, encontramos uma contracapa algo destoante. Nela, em um fundo preto, há um texto bastante explicativo sobre o conteúdo do livro, explicação que, no caso dos livros-imagem, poderia ser questionada. O conteúdo desse texto da quarta capa proposto pela editora, contudo, não é determinante a ponto de impedir o leitor de seguir sua incursão leitora. Porém, quando feita a leitura antes da

visualização das imagens, ela é capaz de já pavimentar pelas letras e palavras um caminho que poderia ser tranquilamente trilhado apenas com as imagens.

É interessante ressaltar também o papel que vêm assumindo os textos de quarta capa, sobretudo nos livros dedicados à infância. Na literatura adulta, esse breve texto em geral funciona como uma sinopse, um convite à leitura que se refere diretamente ao conteúdo do livro, muitas vezes também acompanhado pela presença de frases de críticos literários. Já no caso da literatura infantil, é possível perceber o quanto esse texto está direcionado aos familiares adultos, que muito provavelmente serão os responsáveis pela compra daquele livro e, talvez, pela decisão final da escolha. Assim, em muitas situações, podemos observar uma quebra da narrativa iniciada na capa e a presença de uma outra linguagem e atmosfera, nesse caso do livro *Praia-mar*, muito mais explicativa e direta do que sugestiva, como a capa.

Ao longo de todo o livro prevalecem quatro cores principais: um tom de bege amarelado, que representa o espaço da areia; um tom de azul que representa o mar; um laranja um pouco mais escuro, para a pele dos personagens; e o branco para todas as roupas de banho (Fig.18). Em alguns momentos, é possível encontrar certa variação nos tons dessas cores, como quando os corpos estão embaixo d'água, assumindo um tom alaranjado mais escuro, próximo ao marrom, ou ainda a cor do mar em um tom azul mais escuro que se revela ao final do livro.

A presença e a repetição das mesmas cores provocam constância para a narrativa. Além disso, o uso do azul e do laranja, cores complementares, promove uma sensação agradável e amistosa para a leitura. Após algumas páginas, o leitor perceberá que o esquema de representação dos personagens se repete e poderá, assentado nessa percepção, partir para outros desvendamentos, isto é, poderá procurar indícios de mudanças e de seguimento da narrativa em outros elementos das ilustrações.

Figura 18 – Escala de cores principais do livro *Praia-mar*



Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Interessante perceber que o fato de todos os personagens serem apresentados com as mesmas cores, com mudanças apenas no desenho dos corpos, que variam em tamanhos, formas, idades e gêneros, reforça a ideia da ausência de um protagonista. É como se, mais uma vez,

Bernardo P. Carvalho estivesse a nos guiar, sugerindo que a atenção do leitor se concentre mais no ambiente, no cenário que se desenha, do que na especificidade de algum personagem em especial. Essa representação, praticamente idêntica, é um indício no sentido dessa dinâmica do olhar que se fragmenta, mas que também precisa enxergar o todo e que pede ao leitor uma atenção às cenas vivenciadas por cada um, mas não um olhar meticuloso para detalhes.

Ainda assim, e talvez essa seja uma das importantes diferenças da leitura de livros-imagem, em relação aos livros que apresentam o texto verbal como ancoragem, o leitor tem liberdade para se relacionar com essas ilustrações em seu tempo, detendo-se nas imagens com que mais se identifica ou naquelas que lhe causem estranhamento, para citar algumas possibilidades de interação. Como nos fala Iser (1979), há algo de muito pessoal nas leituras e cada imagem proposta pelo autor, por exemplo, nesta dupla de página (Figura 19), poderá despertar memórias bastante singulares em cada leitor.

Figura 19 – Dupla de páginas do livro *Praia-mar*



Fonte: CARVALHO, 2011.

No início da leitura, o autor nos apresenta uma sequência mais descritiva do que narrativa. As duplas de páginas se desenvolvem anunciando diferentes cenas e personagens que realizam, cada qual, diferentes atividades. Uma criança corre até o mar, uma mulher toma sol, um homem parece pegar mariscos, alguém mergulha etc. Não há uma sequência narrativa que envolva os personagens em mais de uma cena seguida, isto é, uma sequência de páginas que traz o mesmo personagem em diferentes situações que poderiam configurar um percurso na praia, por exemplo. Dessa forma, a sensação é de uma imagem em perspectiva de uma paisagem, que vai se desvelando aos poucos para o leitor em pequenas cenas-fragmentos. Assim, inicialmente é possível se perguntar se esse será o caso de um livro-imagem não narrativo, como os que menciona Emma Bosch em sua classificação, isto é, livros que

apresentam imagens mais autônomas em cada página, que não se conectam especialmente com as imagens que as antecedem ou que aparecem na sua sequência.

É a presença do mar que indicará ao leitor uma mudança nessa dinâmica inicial. Percebemos que a maré começa a encher, invadindo as páginas de mais azul e surpreendendo os personagens. Do ponto de vista das ilustrações, o ilustrador se utiliza de alguns recursos para representar essa transformação. Inicialmente, como já dito, podemos destacar uma mudança nas cores principais que aparecem nas páginas e o livro pouco a pouco torna-se mais azul.

Destacamos também o recurso da repetição de uma cena que já foi apresentada ao leitor, porém, dessa vez, com a água em um nível mais alto. E, por fim, pela primeira vez, é possível perceber uma caracterização da expressão dos personagens. Até esse momento da narrativa, suas expressões indicavam uma certa neutralidade e não se apresentavam como algo essencial para a leitura da história. É somente com a chegada da maré que o autor opta por explorar esse recurso, indicando, de forma sutil, porém perceptível, um susto por parte daqueles que foram surpreendidos pela chegada do mar.

Figura 20 – O susto da chegada da água do mar



Fonte: CARVALHO, 2011.

É possível perceber também essa mudança na paisagem e o crescimento da maré, quando observamos o corte dianteiro do livro que acompanha esse mesmo movimento, deixando de ser cor de areia para tornar-se cada vez mais azul.

Outro aspecto narrativo importante relacionado às cores, sobretudo a cor azul, é a representação da passagem do tempo. Assim, é somente a partir da chegada da maré e da presença cada vez maior do azul, que podemos perceber que o dia está passando e que, conseqüentemente, estamos diante de uma narrativa e não apenas de uma sequência descritiva. Bernardo P. Carvalho se utiliza, ainda, de outro recurso para indicar essa mudança, ao

apresentar, primeiro, algumas sequências de imagens dos personagens notando a chegada da água e depois já se divertindo com ela, seja boiando, nadando ou plantando bananeira.

Figura 21 – A chegada do mar e das outras possibilidades de estar na praia



Fonte: CARVALHO, 2011.

O autor, porém, não se prende a isso, isto é, embora nos apresente, em algumas duplas de páginas, personagens repetidos que passam a interagir com o mar de forma diferente, também nos desafia. O leitor do livro-imagem está sempre em busca de pistas para ancorar suas hipóteses leitoras. Até aqui, ele poderá ter percebido essa importante marca de que há uma passagem do tempo e não apenas cenas estáticas. E, ao notar a repetição de algumas imagens, poderá esperar que as próximas páginas apresentem apenas repetições com as alterações no mar. Porém, e essa é uma das riquezas da composição desse livro especificamente, o autor quebra novamente nossa expectativa e nos apresenta outros personagens em outras situações que não haviam sido mencionadas antes, voltando à dinâmica inicial da fragmentação de cenas.

Figura 22 – Personagem e cena que não haviam aparecido antes



Fonte: CARVALHO, 2011.

Outro elemento da composição do livro que é importante destacar diz respeito à forma como o autor nos apresenta as imagens em perspectiva. Há uma alteração entre imagens de paisagens mais distantes e que revelam cenas concomitantes (Figura 19) e há imagens fechadas em apenas um personagem (Figura 22). Essa dinâmica é importante para trazer um ritmo de leitura, uma vez que outros importantes elementos, como a cor, mantêm-se praticamente inalterados. É também uma estratégia que brinca com a recepção leitora, pois o leitor não sabe de antemão qual cenário irá visualizar, se será a paisagem ou o recorte da cena. O leitor poderá também voltar a página no exercício de procurar se a imagem em destaque é uma imagem nova ou apenas um *zoom* de uma cena já retratada na dupla de páginas que apresenta a paisagem.

Construindo e articulando seus argumentos no sentido da ideia de que talvez o melhor termo a ser usado não seja o de "ler" imagens, Ana G. Lartitegui (2023) discorre sobre uma característica fundamental das imagens, que seria a de conseguir dar conta do efeito de simultaneidade. Para a autora, enquanto as palavras estariam inseridas em um sistema mais linear, em que é preciso descrever um acontecimento após o outro, as imagens, poderiam alcançar a experiência da simultaneidade de uma forma impossível de se atingir com as palavras. Para além da constatação de uma diferença de efeitos estéticos, Lartitegui aponta para o efeito de sentido que essa simultaneidade poderia provocar, ao proporcionar um campo de experiência mais completo e próximo da situação sensorial real com a qual apreendemos a realidade a partir da visão.

Atentando para as operações de visualização diante da imagem, a autora afirma: "Portanto, o indagar e o pôr em relação essa 'leitura' de que algumas pessoas falam não seguem um sentido linear, mas se desenvolvem no tempo indeterminado da observação" (Lartitegui, 2023, p. 31). O ato de visualizar imagens, capturando, em seu tempo e de acordo com sua experiência leitora, os sentidos daquela ilustração seria algo, portanto, que o leitor realizaria de forma diferente e acessando outras operações cognitivas, para além do ato de ler palavras.

No livro *Praia-mar*, podemos compreender melhor essas noções e seus efeitos. É talvez pelo fato de o autor se utilizar tão bem dessa característica fundamental da imagem nas duplas de páginas, em que visualizamos o cenário completo e as pequenas cenas se desenvolvendo concomitantemente (Figura 19), é que podemos acessar com tamanha eficácia as sensações de um dia na praia e no mar. É como se pudéssemos recuperar de fato a sensação de estar na praia e de nos molhar no mar. Contudo, não podemos esquecer que sensações são também muito individuais, de forma que é possível suspeitar que o uso das palavras poderia acabar direcionando ou fechando os nossos sentidos. Afinal, quantos dias na praia são possíveis? E

como eles variam de pessoa para pessoa? As ilustrações de cenas diversas ativam memórias, sem precisar especificamente se ater ou se fechar em alguma delas. Não é possível saber se o sol está muito quente, ou apenas morno, por exemplo. As cenas escolhidas são simples e corriqueiras, não fazem parte de uma ida à praia com especificidades: ir ao mar, estender a canga, ou toalha, pegar os moluscos, correr. Dessa forma, é como se as imagens conseguissem abarcar uma gama maior de memórias e sensações, acessando também de forma mais aberta as diversas experiências de cada leitor.

O final do livro é mais uma oportunidade para a abertura e reflexão, aproximando ainda mais esse livro-imagem do viés da polissemia e da força da interpretação, já mencionados. O azul pouco a pouco toma as páginas do livro, até que toda a dupla de páginas se torna azul. As manchas da água que indicam o local em que as pessoas nadavam, por fim, transformam-se em peixes. É um final poético e que sustenta a dinâmica narrativa construída ao longo das páginas, voltando o foco para o local e adicionando algo de misterioso, ao instaurar a dúvida: as pessoas foram embora e o mar ficou com os peixes? As pessoas transformaram-se em peixes? Quais as sensações que ficam em nosso corpo após um dia de praia e mar?

2.2 Elementos composicionais do livro *Benedito* e suas implicações de sentidos

Benedito (2014), de Josias Marinho, publicado pela editora Caramelo, é um livro que este ano completa 10 anos de publicação e que continua sendo lido, comprado, estudado e comentado. Um exemplo de livro-imagem que, por sua própria narrativa e desenvolvimento, nos diz também porque algumas histórias nascem e funcionam perfeitamente bem sem as palavras. Vejamos, a partir da análise de sua composição, como podemos compreender melhor a maestria do autor na construção dessa narrativa profunda sobre crescimento, descoberta e identidade.

O leitor que tiver o livro *Benedito* em mãos visualizará a imagem de um menino, um bebê, que observa um tambor com encanto. O tamanho do livro, em formato próximo a uma folha de papel A4 padrão (21 x 29,7 cm), não é algo que chama a atenção do leitor ou que se destaca como elemento decisivo para a leitura da obra, como ocorre no livro *Praia-mar*, analisado anteriormente. Destacamos a leveza e a facilidade no manuseio do livro, mesmo a obra apresentando quarenta páginas, o que facilita o acesso de leitores de diferentes idades, inclusive bebês. O livro apresenta acabamento em brochura, de forma que a capa é ligeiramente mais dura que as páginas internas. Ambas apresentam uma impressão fosca e um toque agradável às mãos.

Analisando com mais atenção a capa, é possível notar uma composição bastante equilibrada e com poucos, porém importantes, elementos. Sob um fundo vermelho, que se espalha por todo o espaço da capa e contracapa, podemos observar em branco e em destaque o título: Benedito. Abaixo, a ilustração de um bebê e de um tambor colorido sob o qual pousam duas baquetas, dividem o espaço inferior da página. O tambor aparece somente pela metade e o leitor que procurar o restante do instrumento poderá encontrá-lo no verso do livro.

O bebê aparece apenas contornado com traços pretos, porém, toda sua figura é preenchida com a cor branca. O uso da cor vermelha para o fundo e do branco para compor o corpo do personagem causa um contraste importante, que acaba por destacar ainda mais o personagem representado. O fato de não aparecer nenhum outro personagem na capa e do livro apresentar como título um nome próprio sugere que talvez esse menino da capa seja o Benedito. E é possivelmente com essa chave de leitura inicial que o leitor entra na narrativa.

Como bem nos lembra Sandra Beckett (*apud* Bosch, 2015), os livros que chamamos de livro-imagem quase sempre apresentam um pouco de texto, seja pelo título, quarta capa ou um texto inicial. Até uma dedicatória pode ter significados importantes, como é o caso desse livro e da saudação ao Congado que Josias Marinho anuncia na primeira página: "Para meus sobrinhos e afilhados e para meus amigos Madu e Tarcisio Galdino. E viva Nossa Senhora do Rosário?! Viva! E viva Santa Efigênia?! Viva! E viva São Benedito?! Viva! Salve os reis e rainhas do Congado! Salve os capitães e as capitãs! Salve Minas Gerais!" (Marinho, 2014, p. 3). E, então, ao som dos ditos e dos vivas das festas populares, o leitor finalmente entra na narrativa.

O livro todo se desenvolve em um fundo cor de areia, inicialmente sem nenhum outro detalhe ou ornamentações. Um fundo totalmente vazio, no qual poucas ilustrações ganham destaque e a atenção plena do leitor. Dessa forma, é importante salientar que são apenas quatro as figuras que aparecem ao longo de cerca de metade do livro, quais sejam: i) o tambor colorido; ii) as baquetas; iii) o bebê e iv) por último, porém não apenas um mero detalhe, a chupeta do bebê. Com apenas esses quatro elementos e trabalhando com a força narrativa da cor e do movimento é que o autor constrói a história.

Não só interpretando os traços da ilustração, mas também pela existência do objeto chupeta, o leitor pode avançar um pouco mais seguro em sua interpretação de que o menino da capa é decididamente um bebê e não apenas uma criança de idade variável ou indefinida, como muitas vezes encontramos na literatura para a infância. Um bebê que já sabe andar e ficar de pé, como é possível notar em algumas imagens ao longo do livro (Figura 23).

Figura 23 – Início do livro *Benedito*



Fonte: MARINHO, 2014.

Diferentemente do livro *Praia-mar*, do ponto de vista da composição das páginas, o livro *Benedito* apresenta uma estabilidade, com quadros sempre fechados e nenhum elemento que componha a paisagem ou que nos dê ideia de profundidade, por exemplo. Sempre nos aproximamos de Benedito de um ângulo mais ou menos parecido, acompanhando a narrativa como espectadores, a partir do ponto de vista de um observador onisciente e não a partir da perspectiva da própria criança exploradora e curiosa.

Na sexta dupla de páginas, porém, o autor nos apresenta uma mudança, ao representar Benedito olhando diretamente para o leitor com uma expressão que poderia ser percebida como de dúvida e cansaço pelas tentativas já realizadas (Figura 24). Esse olhar direto e comunicativo se repetirá mais duas vezes (Figuras 25 e 26), proporcionando não só um efeito de proximidade e vínculo com o leitor – que participa, assim, mais de perto das descobertas de Benedito –, mas também ocasionando uma quebra importante na constância da composição das ilustrações e impactando o ritmo narrativo e de leitura.

Figuras 24 e 25 – Benedito olha para o leitor



Fonte: MARINHO, 2014.

Figura 26 – Benedito com os chocalhos e preto, olhando diretamente para o leitor



Fonte: MARINHO, 2014.

Ao oferecer poucas ilustrações em cada dupla de páginas, o autor acaba por instaurar uma leitura mais atenta aos detalhes da expressão do personagem e das suas ações em torno do tambor. O leitor que seguir na leitura das primeiras duplas de páginas logo perceberá que se trata de uma narrativa que, pouco a pouco, se revela na maneira como o personagem se movimenta em torno do instrumento e experimenta suas possibilidades. A cada virada de página, seguimos atentos às posições do corpo de Benedito, suas expressões e consequências.

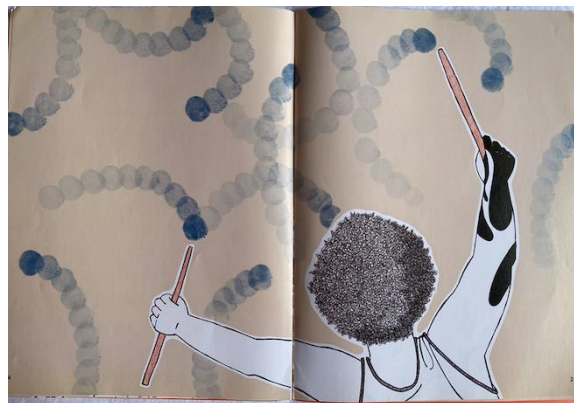
A economia de figuras e os movimentos que se constroem espaçados em cada dupla de páginas, compõem de forma bastante eficiente e descritiva os movimentos do bebê, de forma que há pouco espaço para dúvidas a respeito da interpretação dessas imagens. A força do livro, no entanto, emerge na simplicidade com que toca e avança em temas profundos e atuais.

Outro ponto interessante e importante na construção da narrativa é simbolizado pelo objeto chupeta. Como mencionado, esse objeto é um dos poucos elementos figurativos que aparecem na narrativa, desde a capa até a última página. Em quase todas as duplas de páginas Benedito aparece com a chupeta na boca, seja quando ainda experimenta o tambor, seja quando, já com os chocalhos nos pés, faz brincadeiras e danças. É possível que, durante a leitura, o leitor se esqueça da chupeta, que segue colada ao corpo do menino. É somente na última dupla de páginas, quando Benedito já aparece completamente preto e vestido, que ele tira a chupeta da boca para beijar uma mão também preta. A página final mostra Benedito indo de mãos dadas com algum adulto, provavelmente esse que lhe entregou os instrumentos, roupas e que recebeu o beijo na mão. A chupeta aparece ao final da página, no chão. É um elemento importante que, com delicadeza, passa ao leitor a ideia de crescimento, de mudança e, também, da passagem do tempo.

As cores possuem grande relevância na elaboração e composição das ilustrações, seja nos livros com ilustrações, nos livros-álbum ou nos livros-imagem. Especificamente nos últimos, é possível perceber seus efeitos narrativos, que devem sempre ser analisados diante de cada contexto, e não como signos com significados pré-definidos. No caso de *Benedito*, as cores assumem papel crucial na construção da história, ao marcarem o momento em que, aos poucos, Benedito se apropria do tambor, dos seus sons, do seu uso, da sua cultura, enfim.

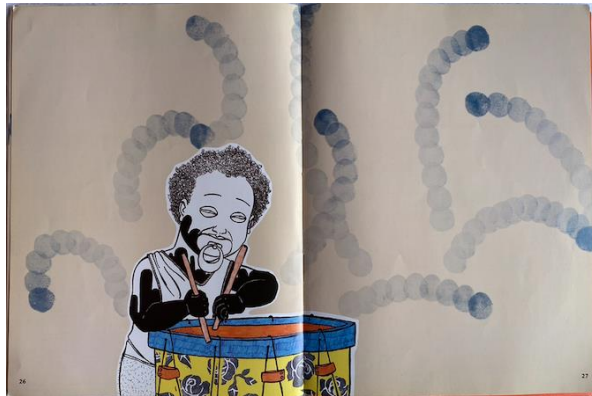
No livro, essa apropriação acontece pouco a pouco, e também a cor chega aos poucos, primeiro nas mãos e no início do braço e, depois, avançando pelo braço e tomando o corpo inteiro (Figuras 27, 28 e 29). E é pela cor, portanto, que o leitor pode, então, acessar reflexões mais profundas sobre o reconhecimento de uma identidade racial e sobre os significados e a importância dos festejos populares – em especial, nesse caso, das festas do Congado – na vida de quem os festeja e mantém, ainda hoje, vivos e atuantes. Faz-se necessário ressaltar também o uso de cores chapadas, isto é, Benedito aparece inicialmente completamente branco, um branco que se destaca inclusive diante do fundo em tom bege-amarelado das páginas. E, conforme avança a narrativa, ele torna-se inteiramente preto, não marrom claro ou escuro, mas preto, marcando com ainda mais força uma mudança e oposição em relação à forma como ele se apresentava antes.

Figura 27 – Início da chegada da cor avança pelos braços



Fonte: MARINHO, 2014.

Figura 28 – A cor avança pelos braços



Fonte: MARINHO, 2014.

Figura 29 – O corpo todo preto



Fonte: MARINHO, 2014.

Alguns outros elementos das ilustrações compõem esse caminho de descobertas e ancestralidade que é vivenciado pelo leitor ao longo das páginas do livro. Em seu estudo e classificação dos livros-imagem, Emma Bosch (2015) salienta a existência de textos nos livros-imagem, como, por exemplo, os que ela chama de intraicônicos, que seriam os textos que aparecem dentro das ilustrações, como na embalagem de algum produto que aparece na ilustração. Há também o uso esporádico de uma palavra ou uma onomatopeia, em muitos casos trazendo para a narrativa a ideia de uma sonoridade. É interessante perceber que, para marcar a experiência do som que surge do tambor, Josias Marinho cria também uma composição visual e não opta por estratégias como as mencionadas acima, registradas pela pesquisadora espanhola. Assim, ele registra um voto a mais de confiança na interpretação do leitor que poderá, inclusive, perceber diferentes sons, marcados pelo uso de diferentes cores: o som do tambor em azul e o som do chocalho em vermelho.

Em um livro econômico em suas ilustrações, como já dito, é provável que o leitor permaneça seguindo e interpretando todas as referências visuais que apareçam. Nesse sentido, as bandeirinhas, que surgem logo na folha de rosto, abaixo do título, também merecem destaque. Elas desaparecem nas primeiras páginas e só voltam a aparecer na dupla de páginas em que Benedito já está completamente preto e tocando o tambor. São bandeirinhas azuis, do mesmo tom do som do tambor. Na página seguinte, o bebê recebe os chocalhos de uma mão preta e logo abaixo das bandeirinhas azuis surgem as vermelhas. Ao virar a página, percebemos que o som do chocalho é também representado pelas bolas vermelhas, no mesmo tom das bandeirinhas, e notamos que uma outra fileira, dessa vez azul, aparece. Até o final do livro, conforme Benedito vivencia e descobre mais sons, danças e possibilidades diante daqueles instrumentos, a cada virada de página é acrescentada uma fileira de bandeirinhas em cores intercaladas. É possível pensar também que elas representam a preparação dos festejos em um ambiente externo, como é próprio de tantas festas populares no Brasil, ao mesmo tempo em que simbolizam a preparação desses festejos do ponto de vista do aprendizado da criança.

O aparecimento de um chocalho que chega por uma mão preta é uma passagem que complexifica a narrativa, ao trazer, pela primeira vez, a figura adulta, da qual nunca vemos o rosto, e um novo instrumento. Além de ilustrar mais um momento de descoberta do bebê, é a partir dessa página que o livro se aproxima de maneira mais direta do Congado, uma vez que, antes, somente pela relação com o tambor, ainda não era possível fazer essa relação com uma festa específica. A presença da roupa, ao final, marca de forma ainda mais precisa a referência a essa festa. A menção ao Congado também aparece, porém dessa vez na forma de texto verbal, na contracapa do livro. Assim como observado no livro *Praia-mar*, esse texto acaba por explicitar não só a ligação do livro com o Congado, como também já traz algumas possibilidades interpretativas, em frases como "Benedito é uma criança que se descobre"; "O tambor do Benedito não é apenas um brinquedo, é um instrumento que guarda e revive as memórias ancestrais do negro brasileiro!".

O mercado da literatura infantil é um mercado em expansão, sendo notável a quantidade de publicações, cursos e lançamentos referentes ao tema. Contudo, em meio a essa profusão de livros, é importante afirmar uma espécie de isolamento em que *Benedito* se insere. Isso porque, do ponto de vista das publicações do mercado editorial brasileiro e de autoria nacional, o livro configura-se como um dos únicos livros-imagem com representatividade negra na ilustração. Outro que ganhou destaque recentemente, como vencedor do Prêmio Jabuti 2023 na categoria livro infantil, é o livro *Doçura* (2022), de Emilia Lopez e Anna Cunha, publicado pela Tibi. Nesse sentido, é fundamental perceber o quanto professores e mediadores comprometidos em

oferecer acervos com representatividade para seus alunos acabam restritos a poucas opções. Isso ocorre tanto quando pensamos nas possibilidades disponíveis de livros-imagem, como também – o que é grave e sintomático – quando alargamos essa reflexão para os livros-álbum. Cabe ao universo da crítica e da pesquisa literária identificar e apontar essas ausências, que evidenciam uma questão profunda e estrutural da sociedade brasileira, mas que devem ser observadas com atenção pelas editoras implicadas em ações de bibliodiversidade e antirracismo.

Ana G. Lartitegui (2023) aponta para as potências do discurso visual, enfatizando o quanto os livros-imagem acessam os leitores por meio de sentidos vinculados à experiência e também níveis profundos e não racionalizantes de atividades mentais, contribuindo com o debate acerca da estética da recepção, como podemos observar na formulação crítica que faz:

[...] o pensamento humano se organiza e se desenvolve fundamentalmente a partir da ação vinculada aos sentidos, deve-se reconhecer que os livros-imagem – imagens em ação – estimulam a atividade primitiva de nossa mente em um duplo sentido. Por um lado, mediante a evocação, transmitem ao pensamento forças perceptuais com as quais se organiza sentido por meio da experiência. Por outro, mais além – ou mais além – do sensível, nossa natureza visual alcança os níveis mais profundos de atividade mental: aqueles que operam livres de processos racionalizantes, aqueles que dialogam conosco abrindo caminho entre sonhos e visões inspiradoras, imagens arcanas, arquetípicas, que nutrem o substrato das artes (2023, p. 54).

Ao trazer uma narrativa simples, embora não simplificada, sobre as descobertas e experiências de Benedito, explorando a questão da cor e da racialização como eixo central, Josias Marinho elabora um caminho para que o leitor encontre questões profundas, como identidade, ancestralidade, pertencimento, tradições culturais, entre tantos outros que podem emergir a partir de leituras e leitores também diversos em suas experiências. Acessar temas sensíveis e complexos por meio das imagens é interessante justamente porque permite, como nos fala Lartitegui, que o leitor desperte níveis profundos de percepção, o que cria, pela própria constituição da obra, uma oportunidade de distanciamento do viés racional desse tema que é objeto de tantas pesquisas, conceitos, lutas e debates. Assim, ao prescindir das palavras, o autor deixa o campo preparado para que múltiplas e profundas leituras possam acontecer.

Vale ressaltar que não é objetivo deste trabalho elencar hierarquias entre a palavra e a imagem no sentido de procurar defender uma em detrimento da outra. É claro que, como leitores interessados na fabulação e na experiência estética literária, ambas são fundamentais ou, como a própria Lartitegui afirma, "As imagens despertam palavras e vice-versa. Nossa imaginação requer ambas" (2023, p. 28). Também é claro que a palavra não pode ser vista como um signo

hermético e estanque em seus significados e que seu uso na poesia, por exemplo, procura justamente explorar sentidos e romper linearidades e coerências mais visíveis nos textos em prosa. Talvez, por essa característica da polissemia, encontramos tantas aproximações entre a palavra e a imagem quando pensamos nos textos poéticos.

2.3 Elementos composicionais do livro *Mudar* e suas implicações de sentidos

Mudar (2021), de Ana Ventura, é um livro que nos fala, com as aberturas que tão bem as imagens conseguem imprimir, sobre aquilo que carregamos dentro de nós, sobre mudanças, encontros e também sobre estar em casa. É um livro publicado pela editora portuguesa Pato Lógico e ainda não editado no Brasil. Com traço característico, a autora nos apresenta ilustrações em estilo gráfico, em que predominam traços finos, muitos detalhes e nas quais se destacam as possibilidades narrativas do uso das cores.

O livro compõe uma coleção da editora cujo nome "Imagens que contam" nos remete a sua especificidade de reunir somente livros-imagem, mas que também já aponta ao leitor algo a mais sobre esse livro, ao reforçar seu potencial narrativo. É importante destacar a existência de uma coleção como essa, que representa uma importante e inovadora decisão editorial, ao optar por dar destaque a essas publicações. Algo raro de se verificar, mesmo tendo em vista editoras que apresentam um grande catálogo de livros. A coleção atualmente conta com 10 obras e foi analisada, em artigo, pelas pesquisadoras Ana Margarida Ramos e Carina Rodrigues, que destacaram não só a coerência de aspectos materiais da coleção, mas também a importância dos elementos peritextuais para a elaboração das narrativas visuais¹². Em 2022, o livro *Mudar* foi vencedor do 26º Prêmio Nacional de Ilustração, realizado pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas de Portugal. A artista Ana Ventura já colaborou com diferentes editoras e sua obra abrange ilustração, *design* e também outras artes plásticas. *Mudar* é o único livro que publicou sozinha.

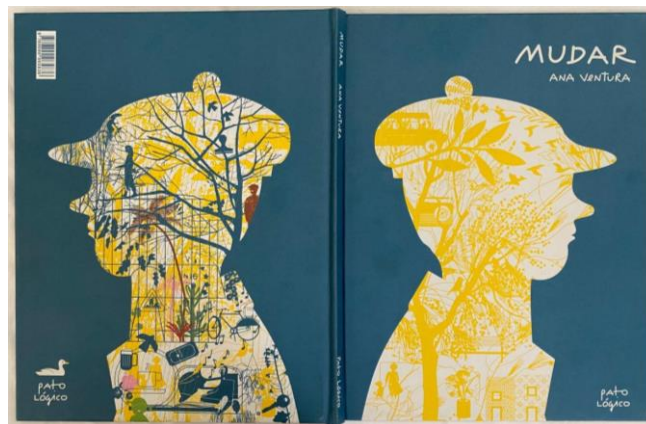
Diferentemente dos livros analisados anteriormente, essa obra nos oferece apenas uma única palavra, qual seja, o título: *Mudar*. Não há texto na contracapa, tampouco qualquer frase de abertura. O leitor que procurar a ancoragem das palavras terá apenas um verbo em que se apoiar. Um verbo no infinitivo, que nos remete a uma ação que permanece em aberto e ainda

¹² "Quando as imagens substituem as palavras: a coleção 'Imagens que contam', da Pato Lógico". Artigo publicado na revista *Perspectiva*, n. 36, do Centro de Referência da Educação, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324819681_Quando_as_imagens_substituem_as_palavras_a_colecao_Imagens_que_contam_da_Pato_Logico. Acesso em: 22 jun. 2024. Na ocasião da publicação do artigo a coleção contava apenas com seis títulos.

por conjugar. Assim, o título, essa importante chave de leitura que é oferecida ao leitor do livro-imagem, configura-se, nessa obra, como um campo em aberto, a ser completado. Um verbo que, pela norma culta, por ser transitivo direto, precisa de um complemento para que tenha seu sentido integral, mas que, sozinho, também pode significar um convite para a descoberta.

É importante destacar a opção de não publicar o texto de quarta capa, esse texto que parece simples e até inofensivo, mas que, no caso dos livros-imagem, pode interferir de maneira questionável, como vimos, na fruição da narrativa. No entanto, afirmando ainda mais a possibilidade de construção de um discurso a partir da imagem, a quarta capa não está vazia, mas com uma ilustração que dialoga tanto com a ilustração da capa como com a narrativa construída ao longo da leitura. Dessa forma, é uma imagem que funciona quando visualizada antes da leitura do livro, sugerindo pistas sobre a história, como é mesmo característica dos textos de quarta capa, mas que também opera como uma síntese para o leitor que fecha o livro e, após a leitura, se depara com ela. A visualização da capa e contracapa, com o livro aberto (Figura 30), é, portanto, já um prenúncio da história que se descortina ao leitor.

Figura 30 – Capa e contracapa livro *Mudar*



Fonte: VENTURA, 2021.

Nota-se também a opção por deixar a imagem preponderante em relação ao título, que aparece somente no canto superior direito, sem muito destaque, reforçando ainda mais a lógica de uma construção narrativa que se dá pela imagem. A ilustração da capa e a da contracapa trazem o mesmo rosto, espelhado. Ambas estão preenchidas por diferentes imagens de plantas e objetos. Na capa, a ilustração é composta apenas em amarelo e a contracapa apresenta outras cores, tais como azul, marrom e pequenos detalhes em rosa e verde.

O fato de cada rosto estar olhando para lados diferentes também indica uma alteração ou algo que se transforma, seja no personagem, seja no caminho. Por fim, ainda que presente

um título que é de alguma forma mais vago, a presença de um só personagem na capa, assim como acontece no livro *Benedito*, é também indício de que a narrativa poderá estar centrada na figura de um protagonista.

No livro *La orfebrería del silencio: la construcción de lo no dicho en los libros-álbum* (2016), Cecilia Bajour traz uma reflexão importante sobre o momento de leitura dos livros-imagem, destacando a questão da provisoriedade do conhecimento. Discorrendo a respeito do livro *Zoom* (1995), de Istvan Banyai, publicado pela editora Brinque-book, a autora afirma:

A partir da proposta peculiar de leitura à qual este livro convida, é notável a transgressão à habitual *tendência à certeza* que caracteriza muitas das histórias para leitores infantis. A verdade que cada imagem postula é interrompida no próximo e assim por diante. A *provisoriidade do conhecimento* é verificada a cada volta de página. Nada é o que parece ser: *as hipóteses de leitura se colocam em questão* a cada passo e convidam a um estado lúdico de expectativa crescente (2016, p. 41, grifos nossos)¹³.

Os estudos e pesquisas posteriores que refletiram a respeito do livro-imagem nos convidam a pensar que essa postura de expectativa e a provisoriedade do conhecimento é algo que se faz presente na leitura de diversos livros-imagem e, talvez, ainda mais nos que se propõem a construir uma narrativa. Dessa forma, é importante pensar que a visualização das imagens e elementos da capa e contracapa constituem indícios, mas que não devem ser entendidos como informações certas *a priori*. Ao optar por trazer esses elementos para o leitor que ainda não se deparou com a narrativa do livro em si, a autora e também os editores estão preocupados em oferecer algumas chaves de leitura que serão, ou não, confirmadas ao longo da leitura do livro. Assim, iniciando-se pela capa, cada movimento de virada de página ganha ainda mais importância quando consideramos o desvendamento das tramas visuais, sempre permeadas por hipóteses e descobertas.

As primeiras páginas do livro já trazem ao leitor informações importantes sobre o uso narrativo das cores. Seguindo o que aparece na capa, as primeiras páginas apresentam a preponderância do branco e do amarelo em ilustrações compostas por traços afinados e leves, que ocupam quase a totalidade do espaço das páginas, alternando com equilíbrio o fundo branco e traços e preenchimentos em amarelo, e o fundo amarelo com preenchimentos em branco.

¹³ No original: “Desde la peculiar propuesta de lectura a la que invita este libro, es destacable la transgresión a la habitual *tendencia a la certidumbre* que caracteriza muchas de las historias para lectores infantiles. La verdad que postula cada imagen se desbarata en la siguiente y así sucesivamente. La *provisoriidad del conocimiento* se constata en cada vuelta de página. Nada es lo que parecía ser: las *hipótesis de lectura se ponen en cuestión* a cada paso e invitan a un estado lúdico de expectativa creciente.”

A presença da mala na primeira página e de um personagem que aparece apenas pela metade carregando a mala, na segunda, indica ao leitor algumas outras pistas que podem complementar o verbo *mudar* anunciado na capa. Desde a primeira dupla de páginas, no entanto, é possível notar a presença de um objeto azul, dentro da mala, semelhante a um bilhete de viagem. Na próxima dupla de páginas, o mesmo azul também aparece, indicando o ponto de ônibus. Na terceira dupla de páginas, em que, no todo, ainda prevalece o amarelo, é possível observar, ao final da página da direita, alguns traços em azul.

Ao falar sobre as possibilidades de diagramação e as tensões dentro do espaço da página considerando texto e imagem, Sophie Van der Linden (2011) destaca alguns exemplos de livros-álbum que se utilizam do próprio suporte, isto é, do objeto livro, para construir a mensagem discursiva. No caso de *Mudar*, notamos que a autora também faz uso desse recurso, utilizando a materialidade do livro e o próprio sentido da leitura, da esquerda para a direita, como elemento narrativo que indica o deslocamento do personagem no sentido da mudança e da ideia de caminhar para a frente. O detalhe em azul que aparece no canto direito também é um exemplo de uso do suporte ao preparar o leitor para a mudança que provavelmente acontecerá ao virar a página e que de fato se consolida.

A forma como Ana Ventura utiliza o amarelo e o azul, cores primárias e harmônicas, logo nas páginas iniciais do livro, instaura, portanto, um importante código de leitura. Assim, é por meio do uso das cores na composição das ilustrações que a autora estabelece a mudança de ambiente vivenciada pelo personagem. A leitura visual nos permite perceber com certa convicção que o personagem amarelo está mudando do "seu lugar", representado por um ambiente também amarelo, para um outro, bem diferente e representado em azul. Entender o uso das cores como elemento narrativo será fundamental para que o leitor siga desvendando a narrativa e todas as suas nuances até o final do livro. Dessa forma, é interessante perceber que o elemento amarelo não desaparece completamente do livro, mesmo quando, após algum tempo, o personagem já pode construir vínculos no novo mundo azul.

Importantes e já bem conhecidos estudos na área da comunicação trazem reflexões a respeito do uso das cores na comunicação, atribuindo, inclusive, algumas leis para sua boa utilização. No livro *Psicodinâmica das cores em comunicação* (2011), os autores ressaltam aspectos do fenômeno físico que ocasiona a cor, além de aspectos culturais e psicológicos associados a elas. Também apresentam descrições a respeito dos efeitos, harmônicos ou contrastantes, no uso de determinadas cores, ressaltando a ideia de que, quando bem utilizadas, as cores podem produzir efeitos mais assertivos no espectador, como vemos a seguir:

Entretanto, no que se refere à cor em si, chamamos de harmônica a combinação entre cores quando estas possuem uma parte básica da cor comum a todas. Por exemplo, a seguinte combinação pode considerar-se harmônica: amarelo, verde, azul e um laranja-suave, todas com diferentes tons ou com o mesmo tom. [...] Conhecer, entre as cores, as formas de contraste que podem conduzir a uma expressão cromática harmônica é uma forma de aumentar sua capacidade produtiva (Farina, Pereza, Bastos, 2006, p. 74).

Destacamos a combinação das cores amarela e azul. A preponderância delas ao longo do livro pode ser algo que não foi escolhido aleatoriamente pela ilustradora. Em todo caso, é algo que, como os autores afirmam, produz um efeito confortável e harmônico.

O livro, no qual o interesse é, sobretudo, pensar o uso das cores no âmbito da publicidade, talvez nos ajude a comprovar a ideia de que, por mais que as cores despertem, inicialmente, memórias e sensações, o seu uso narrativo será definido por cada contexto. Assim, o amarelo poderá significar coisas muito diferentes, de acordo com cada narrativa em que for inserido. Da mesma forma, o azul, o vermelho etc. Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Luara Teixeira de Almeida discorreu sobre as diferentes formas de uso das cores nos livros-álbum e reforça essa ideia, ao sugerir que a cor "[...] atinge o seu potencial poético quando se afasta de representação para se aproximar da expressão, ou seja, ao construir significados na própria narrativa" (Almeida, 2020, p. 6).

Desse modo, podemos entender o uso das cores em *Mudar*, no âmbito dessa elaboração poética localizada, e não recuperando elementos psicológicos e simbólicos gerais sobre seus significados. O uso que a autora faz das cores amarelo e azul é único e seu sentido é construído ao longo da virada das páginas e da fruição da narrativa. Somente pela sequência das ilustrações é que podemos entender que o amarelo representa um lugar e que o azul representa outro. Assim como os outros personagens de outras cores que aparecem e que, após a leitura de algumas páginas, informam ao leitor que também eles trazem bagagens culturais diferentes.

Por meio da representação de pequenos objetos, a autora constrói a ideia de que mesmo quando nos mudamos e nos deixamos transformar por outras vivências e culturas, há alguns fazeres e sabores que podem (e que talvez até precisem) ser mantidos para que ainda possamos ser quem somos. Seja no detalhe das comidas amarelas de um piquenique, na representação do cheiro da comida que sai de uma panela, na música que está sendo ouvida ou no livro que aparece na estante, até a última dupla de páginas, o leitor encontrará o personagem protagonista, bem como alguns elementos essenciais que compõem sua identidade, apresentados na cor amarela. Elaborar essa construção, no entanto, é algo que a autora faz pouco a pouco e que requer do leitor um tempo de visualização mais lento para que dê conta de apreender nos

detalhes das imagens essas importantes mensagens. Ao discorrer sobre esse tempo do leitor, especificamente diante da imagem, Van der Linden (2011) afirma:

Na leitura de uma imagem, as deduções, conexões que permitem estabelecer relações de causa e efeito, requerem uma temporalidade específica. As páginas fervilhantes de detalhes, de cenas dissociadas, ou que propõem um enigma, as imagens improváveis cuja interpretação fica suspensa, tudo isso requer tempo. E é aí, sem dúvida, 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 (Van der Linden, 2011, p. 119).

É um trecho que parece perfeitamente se encaixar na dinâmica de leitura instaurada pelo livro, seja na ativação de um olhar que se faz curioso, explorador e atento aos detalhes, como na revelação do prazer da leitura que essa exploração provoca quando nos presenteia com o desvendamento de uma narrativa coerente e profunda.

É pelas cores também que o leitor irá perceber outros moradores desse lugar azul, representados em marrom, rosa, verde, vermelho e outras cores. As pessoas de cores diferentes esperam em fila para falar com um funcionário azul. E todas carregam consigo também algo que se assemelha a um documento na cor azul. Seria um passaporte? Um visto? Na página seguinte, é possível ver o documento ampliado na mão de nosso protagonista e sob o fundo azul destacam-se a foto e a impressão digital em amarelo (Figura 31). Assim, o leitor poderá seguir, ao longo de toda a narrativa, em sua compreensão, apoiando-se com certa tranquilidade nessa lógica do uso das cores criado pela autora e que seguirá de forma constante até o final.

Figura 31 – Diferentes representações de pessoas



Fonte: VENTURA, 2021.

Importante destacar alguns aspectos em relação à construção do personagem protagonista. Refletindo sobre a caracterização dos personagens nos livros-álbum em geral, Nikolajeva e Scott sugerem que haveria menos margem para elaboração de complexidades, uma vez que os textos são curtos e que grande parte da caracterização deve ser feita a partir das imagens.

Entretanto, é claro que os livros ilustrados deixam pouca margem para a caracterização completa no sentido convencional. Geralmente podemos observar que esses livros tendem a ser mais orientados pelo enredo que pelo personagem. Além disso, o enredo em si é muitas vezes limitado demais para permitir muito desenvolvimento, o que significa que a maioria dos personagens é mais estática que dinâmica e mais plana que redonda (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 112).

No caso dos livros-imagem, é ainda preciso mais cuidado para elaborar essa caracterização, uma vez que as palavras, mesmo as poucas que aparecem nos livros-álbum, se fazem ausentes. Entretanto, o uso das cores, aliada à forma como o enredo é construído em *Mudar*, acaba por proporcionar uma complexidade maior ao personagem protagonista. Embora a narrativa seja bastante centrada no enredo, como destacam as autoras, é possível notar um personagem dinâmico e um pouco menos plano que se descortina a cada virada de página.

Essa complexidade é também representada por um outro recurso utilizado pela autora, que são as pequenas flores ou folhas inseridas dentro de cada personagem. Como não há estampas nas roupas, apenas alguns detalhes de modelos e estilos, a presença dessas flores se destaca e funciona como elemento narrativo já que varia conforme a história se constrói. E assim, quanto mais o personagem se insere e se conecta com o novo lugar, mais flores de variadas cores se fazem presentes, simbolizando as transformações e mudanças ocorridas com o personagem após algum tempo de sua mudança. É interessante perceber que não só o protagonista apresenta essas flores, mas todos os personagens do livro (Figura 32). É talvez uma forma da autora nos falar também sobre a potência dos encontros e das transformações que se operam dentro de cada um.

Figura 32 – Flores no corpo do protagonista e também na mulher da qual se aproxima



Fonte: VENTURA, 2021.

Para representar a passagem do tempo, a autora faz uso de um recurso bastante utilizado nos livros ilustrados, sejam livros-álbum, especificamente livros-imagem ou apenas os livros que apresentam ilustrações, qual seja o da representação das estações do ano, que, no caso desse livro, nos mostra a neve e a estação da primavera, em cuja dupla de páginas os personagens aproveitam uma situação ao ar livre enquanto outra pessoa colhe flores. Na ausência das palavras, esses elementos podem ser importantes meios de indicar uma passagem do tempo maior do que a que se pode representar a partir do deslocamento de um personagem, por exemplo.

Por fim, há um fator que se destaca a respeito desse livro, que é o uso das guardas. Inicialmente, notamos apenas ilustrações amarelas sob um fundo branco, enquanto ao final é possível notar não só a presença de outras cores, mas também um acontecimento marcante que é o nascimento da filha do personagem protagonista amarelo com a moça azul da qual se aproxima e com quem passa a conviver. É notável a representação da filha na cor verde, resultado da mistura da cor amarela e da cor azul. Esse aspecto de trazer importantes informações sobre a narrativa ainda nas guardas é também mencionado por diversos pesquisadores do livro-álbum, seja ao repetir alguma ação do personagem ou ainda enfatizar mudanças que aconteceram ao longo do livro, como é o caso do livro *Mudar*.

Ao longo das análises das três obras, é possível perceber aspectos importantes sobre a composição dos livros-imagem narrativos e como eles podem variar de acordo com as opções e efeitos de sentido pretendidos pelos autores-ilustradores. Em cada obra, destacam-se aspectos diferentes, seja pelo título ou pelo uso da cor, como acontece em *Mudar*, pelo movimento e representação de um personagem ao longo das páginas, no caso do livro *Benedito*, ou pelas

dimensões do livro e pela composição das imagens nas duplas de páginas, no livro *Praia-mar*. Em conjunto com outros elementos gráficos e literários, esses elementos que se sobressaem em cada um dos livros analisados, constroem uma história e permitem que o leitor faça também sua leitura. O desvendamento dessas obras requer não só a interpretação ativa do leitor, mas também pressupõe uma leitura sequencial das páginas para que tenha sentido. No capítulo seguinte, será possível refletir sobre de que maneira essas abordagens específicas se aproximam ou se distanciam dos livros que apresentam o texto verbal e que, com mais naturalidade, ocupam o campo do literário.

**3 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO COMO CAMINHO INEVITÁVEL –
PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES**

A experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo.

Compagnon, 2003, p. 164

Figura 33 – Cenas e fragmentos no livro *Sonho*



Fonte: MONTEIRO, 2018.

3.1 Aberturas na obra e a participação do leitor – ou aquilo que o livro-imagem implica, mas que também o constitui

A investigação a respeito dos livros-imagem é um caminho que inevitavelmente nos aproxima da estética da recepção. Como já mencionado, as pesquisas sobre esse tema ainda são reduzidas e há muito para ser realizado. Além disso, grande parte delas não foram traduzidas para o português, restringindo ainda mais o acesso a essas reflexões no âmbito da produção teórica brasileira. Durante nosso mergulho na bibliografia sobre o tema, no entanto, uma questão apareceu de forma constante, qual seja, a ideia de que esses livros sem palavras convidariam o leitor a um processo específico de leitura, que implica coautoria, participação, atividade e imaginação (Arizpe, 2014; Bosch, 2015; Lartitegui, 2023; Navas; Ramos, 2021). Todas essas ações resultariam em um complexo e sofisticado movimento de leitura.

As reflexões em torno do texto literário estiveram, durante muito tempo, dedicadas a pensar o texto enquanto uma obra acabada, que deveria ser desvendada pelo leitor (Compagnon, 2003). Assim, o bom leitor seria aquele que corretamente compreendesse o sentido único da obra, que deveria ser coincidente com aquele previsto pelo autor. Esperava-se do leitor uma leitura objetiva, fiel ao texto e, nesse sentido, as reflexões teóricas estavam também pautadas em como ensinar o leitor, educá-lo, para que pudesse, enfim, interpretar de forma acertada o texto. É importante notar que essa perspectiva pressupõe o texto como uma obra completa e, de certo modo, fechada.

Tais perspectivas em relação ao texto não são exclusivas ao universo literário, e podem ser expandidas para outras formas artísticas. Jauss recupera como, ao longo do tempo, a história da arte foi percebida como a história das obras e de seus autores, de forma que "[...] das funções vitais (*lebensweltlich*) da arte, passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo" (1979, p. 68). A experiência do leitor com o texto ou do espectador com a arte não era objeto de investigação, estando apenas a própria obra no cerne do debate.

No entanto, a partir do final da década de 1960, é possível identificar o início do que seria uma enorme transformação nos estudos literários. Na cidade de Constança, na Alemanha, é fundado o primeiro Departamento da Ciência da Literatura que se dedicava a investigar mais profundamente questões sobre a estética da recepção e do efeito (Jauss, 1979). Não é objetivo deste capítulo trazer uma larga recuperação histórica dos desdobramentos e transformações enfrentados pela teoria da literatura, mas, antes, contextualizar a emergência desses estudos e apontar de que forma se aproximam das análises sobre o livro-imagem.

Tendo como referência principal os estudos de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, principais expoentes da estética da recepção, pretende-se relacionar algumas reflexões empreendidas por esses autores, que sobretudo se referem ao texto escrito, às análises em torno não só da leitura como também da composição do livro-imagem. Essa aproximação busca contribuir também com o debate acerca da dimensão literária que pode ser atribuída a narrativas essencialmente visuais.

Além disso, constitui-se como um caminho inevitável pela confluência que as reflexões, produzidas em épocas e por teóricos distintos, parecem alcançar. Muitas vezes, as percepções de Iser e Jauss a respeito do processo de leitura pareceram perfeitamente descrever a relação do leitor no momento da leitura do livro-imagem, mais ainda do que nos livros-álbum em que as palavras estão presentes. Dessa forma, pretendemos investigar em que medida as demandas feitas ao leitor do texto literário se assemelham àquelas feitas ao leitor do livro-imagem.

É comum que nas definições a respeito do livro-imagem apareçam aspectos relacionados à sua particularidade estética, destacando a ausência total ou parcial de palavras, bem como aspectos em relação à composição da narrativa por meio das imagens. Essas questões a respeito da materialidade e da narratividade estão, no entanto, quase sempre acompanhadas de reflexões em torno do tipo de leitura particular que decorreria desses livros, como se sua própria definição estivesse pautada também na relação que estabelece com o leitor. Cabe, aqui, uma reflexão sobre o processo desta pesquisa em particular. Se, inicialmente, o objetivo era distanciar-se da estética da recepção, centrando as análises nos elementos composicionais das obras, ao longo das leituras e do aprofundamento teórico sobre o assunto, verificou-se o quanto tais análises estão implicadas e parecem se entremear nos diferentes estudos publicados sobre o tema.

Essa proximidade entre a descrição de uma composição e o processo de leitura aparece também em falas de premiados autores de livros-imagem. A pesquisadora Evelyn Arizpe (2014) destacou um trecho do discurso do ilustrador norte-americano David Wiesner, quando recebeu o prêmio Caldecott pelo seu livro *Tuesday*. Na sequência, ela traz uma fala de outro premiado autor, o australiano Shaun Tan. Recuperando aspectos tanto da elaboração como da leitura, para Wiesner, o livro-imagem:

[...] requer o uso máximo das habilidades de narrativa visual de um artista e da interpretação pessoal por parte do espectador... é a própria voz do leitor que interpreta e reconta a narrativa. Os leitores trazem suas próprias respostas pessoais ao livro e se orientam através dele. Os leitores tornam-se participantes mais ativos da história (Wiesner *apud* Arizpe, 1992, p. vii).

Tan também enfatiza continuamente que em sua narrativa sem palavras ele deixa um espaço para o leitor ser ‘cocriador’ (2012, p. 27). Assim, ambos os ilustradores apontam para o papel mais autônomo e ativo do leitor (Arizpe, 2014, p. 93)¹⁴.

Nesses livros, a sequência narrativa composta pelas imagens requer que o leitor abra o livro e aja sobre ele. É claro que, do ponto de vista do objeto, todo livro necessita de um leitor para que a ele seja dada vida. Um livro fechado na estante, seja ele constituído por letras, por imagens, ou por ambos, é um objeto em potencial. Porém, no caso específico do livro-imagem, essa participação do leitor torna-se especialmente relevante. É preciso que o leitor realize uma leitura que é também uma espécie de costura entre as páginas do livro para que as imagens assumam o lugar da narrativa.

Sem essa ação direta, ativa e também criativa, a obra permanecerá adormecida e as imagens, apenas justapostas, na iminência da possibilidade narrativa. É preciso que um leitor crie hipóteses acerca das imagens seguintes e avance na leitura, revendo ou confirmando suas projeções para a história e criando, enfim, essa espécie de texto virtual, que pode ser internalizado ou externalizado, a depender da situação de leitura.

Essa necessidade premente do leitor é também ressaltada quando se pensa a respeito do leitor do livro-álbum, que somente por meio da sua ação é capaz de chegar no resultado dessa elaborada conversa entre texto, imagem e projeto gráfico, característica desse tipo de livro, que é também uma forma específica de expressão (Linden, 2011). Daniela Gutfreund, editora, tradutora e pesquisadora brasileira, em sua dissertação de mestrado, argumenta sobre o significado da virada da página e dos espaços em branco sobretudo na leitura dos livros-álbum. Ela reforça a importância da atuação do leitor, refletindo sobre os espaços deixados nessas obras para que essa atuação aconteça.

Retomando a ideia de Iser, de que o texto pode iniciar a transferência de sentidos para a consciência do leitor, mas que essa transferência só será bem-sucedida se o leitor agir e ativar certas disposições, Gutfreund afirma:

Tal ‘texto’ que Iser menciona, no livro-álbum, é o tecido composto pelo entrelaçamento de palavras, imagens e o livro em si, é o texto produzido por essa linguagem, que conta ainda – e fortemente – com a participação de um

¹⁴ No original: "[...] requires the fullest use of an artist’s visual storytelling skills and personal interpretation on the part of the viewer... It is the reader’s own voice that interprets and recounts the narrative. Readers bring their own personal responses to the book, and they guide themselves through it. Readers are made more active participants in the story. (Wiesner, 1992, p. vii).

Tan also continually emphasizes that in his wordless narrative he leaves a space for the reader to be ‘co-creator’ (2012, p. 27). Thus both illustrators point to the reader’s more autonomous, active role.

leitor consciente de sua participação na construção do mesmo (sic) (2022, p. 110).

Assim, seja no livro-álbum com texto verbal, seja nos livros-imagem, é possível perceber que essa concepção do texto como uma estrutura aberta, na medida que pressupõe a ação do leitor, parece se enquadrar no modo de leitura a que esses livros convidam, mencionados tanto por estudiosos quanto pelos próprios ilustradores e criadores dessas obras.

3.2 O Leitor-implícito e a construção das narrativas visuais

Considerando a tríade autor, obra e leitor, Iser (1979) retoma a ideia de que estes três elementos estariam intimamente conectados e que, no processo da leitura, seria desenvolvido algo novo, que ainda não teria sido criado. Iser considera que o papel do leitor é essencial e o texto passa a ser entendido menos como um objeto, aproximando-se da ideia de evento. Ao deixar de ser compreendido como uma obra fechada, e de certa maneira autoritária, o texto precisa do leitor para que se configure como literatura.

A simples existência da obra, tal qual ela passou a ser compreendida pelos teóricos da estética da recepção, prevê, portanto, a existência de um leitor. A este leitor, que apresenta autonomia para preencher as lacunas deixadas pela obra em questão e que é capaz de agir sobre ela, Iser denominou *leitor implícito*. Dessa forma, o texto em si seria uma obra de alguma forma inacabada, apenas concretizada efetivamente pela presença do leitor. Evidenciando a própria incompletude do objeto estético, essas concepções falam também do que se compreende por literatura:

A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor (Compagnon, 2003, p. 149).

Nessa perspectiva, o sentido do texto é algo que não estaria dado *a priori*, mas que é somente experimentado durante o processo de leitura. Recuperemos, novamente, o objeto de estudo deste trabalho, os livros-imagem. Salta aos olhos a aproximação que pode ser inferida sobre o funcionamento das imagens quando dispostas em sequência no formato códex do livro, e as próprias palavras, o texto verbal, este que é a matéria por trás das reflexões dos teóricos da estética da recepção.

A importância da presença do leitor nos livros-imagem, ressaltada por especialistas e funcionando quase como elemento constitutivo de tais obras, acompanha as reflexões a respeito da obra literária como uma obra aberta, que requer a existência do leitor implícito e cujo processo de leitura simboliza uma performance, um evento. Dessa forma, é como se, por ironia, a leitura dos livros-imagem apresentasse de forma potencializada características do conceito de leitor implícito, elaboradas para pensar o processo de leitura do texto verbal. Constituindo-se apenas por imagens, tais livros parecem habitar com naturalidade as teorias dos estudos literários, aproximando-se desse universo inicialmente construído *pelos e para* as palavras, porém, com narrativas essencialmente visuais.

Em um livro como *Benedito*, podemos perceber a importância do leitor na ação essencial de abrir o livro e dar vida à história. Para que a narrativa primordial se realize, o leitor precisa deparar-se com as imagens, virar as páginas e criar um sentido entre elas. Não fosse essa ação contínua, uma dupla de páginas, quando lida isoladamente, poderia representar apenas a figura de um bebê que explora um tambor. Mas, sabemos quantos outros temas a história pode sensibilizar. É somente quando se realiza a leitura de cada dupla de páginas em sequência, transformando os sentidos iniciais atribuídos a cada imagem, que o leitor cria sentido para a história. Em outras palavras, é somente por meio da leitura das páginas em sequência que o leitor pode inferir que Benedito está experimentando o tambor, procurando os sons, e que essa investigação curiosa é que irá possibilitar tantas descobertas e transformações. Nas imagens a seguir, podemos observar as diferentes investidas de Benedito com o tambor que aparecem no início do livro (Figuras 34 e 35) e, por fim, a diferença essencial, resultado da travessia literária por entre as páginas, e também representada na cor do personagem (Figura 36).

Figura 34 – Benedito descobrindo o tambor



Fonte: MARINHO, 2014.

Figura 35 – Exploração de Benedito com o tambor



Fonte: MARINHO, 2014.

Figura 36 – Benedito e sua transformação nas páginas finais do livro



Fonte: MARINHO, 2014.

Odilon Moraes, importante e premiado ilustrador brasileiro, dedica-se também a pensar sobre o funcionamento da imagem nos livros-álbum. Argumentando com o teórico Michel Melot, ele discorre sobre a relação da imagem em relação ao tempo. Para Melot, a imagem dentro do livro sofreria, pois estaria constrangida ao tempo de duração de leitura, presa dentro dos limites das páginas.

Assumindo que essa temporalidade do livro seria estranha à própria imagem, Moraes argumenta que “[...] a duração da existência da ilustração dentro do livro não é maior do que o tempo de um passar de página. É necessário que ela termine para que outra imagem possa começar a existir” (2022. p. 275). Moraes continua sua reflexão, afirmando que, nos livros-álbum, a imagem apresentaria uma transformação, uma vez que “[...] decidiu aliar-se ao tempo

ao invés de ser um obstáculo ao seu fluxo. Para isso, como no cinema, ela fragmentou-se para assumir outro papel: o de narrar através da sequência” (2022, p. 276).

É interessante pensar que talvez seja justamente essa diferença essencial que caracteriza a imagem quando ela habita o formato de sequência de um livro, constituindo, então, uma narrativa, que faça a imagem se aproximar do que é literário. Moraes ensina-nos que:

Em livros com narrativas construídas só com ilustrações isso fica muito evidente. Vemos que as imagens se organizam de maneira diferente de quando representavam um recorte na história, como nos quadros e fotografias. Agora, se vistas separadamente, ou fora da ordem do livro, elas se apresentam muitas vezes incompletas e desequilibradas. Planejadamente incompletas e desequilibradas, pois o equilíbrio e a harmonia passam a ser buscados no todo, e não no fragmento. Assim como uma palavra ou uma frase só tem seu significado explicitado no contexto, a imagem passa também a ter seu próprio encadeamento. Uma ilustração só pode ser entendida completamente se tivermos acesso às imagens que a precedem assim como às que irão sucedê-la. Não podemos enxergar o todo nas partes (2022, p. 276).

Ao reforçar o funcionamento das imagens presentes nos livros-álbum com texto verbal e também nos livros-imagem, destacando a necessidade do todo para que seja possível construir significados, Moraes contribui para o debate acerca da importância do leitor, uma vez que somente ele poderia realizar essa ação de encontrar sentido ao que está “planejadamente incompleto e desequilibrado” quando percebido de forma isolada. Enxergar o todo nas partes seria, portanto, uma das principais atribuições daquele que se dispõe a abrir o livro e mergulhar na leitura dessas obras. Analisando outro livro-imagem, o livro *Máquina* (2017), de Jaime Ferraz, Diana Navas e Ana Margarida Ramos corroboram essa percepção a respeito do processo específico de leitura dos livros-imagem e ressaltam:

O desafio suscitado pela ausência do texto tem um impacto decisivo no processo de leitura, suscitando, da parte do leitor, uma resposta mais ativa e participativa, uma vez que é a ele que cabe o papel de verbalizar a narrativa implícita nas imagens, construindo sentidos a partir da sua leitura sequencial (2021, p. 212).

3.3 Autor-implícito e a subjetividade do leitor – caminhos possíveis em meio a sentidos primordiais

Embora a ausência das palavras possa fazer com que os livros-imagem à primeira vista pareçam obras suficientemente abertas para que o leitor possa inclusive inventar uma história, é preciso ter cautela. Acentuar a abertura dessas obras e a importância do leitor não significa

afirmar que tais livros apresentem uma narrativa desarticulada, afinal, um caminho foi pensado pelos autores dessas obras. Há uma lógica e uma escolha quando decidem por esta ou aquela imagem como sequência de outra. Assim, a criação desses livros pressupõe a existência de um percurso para a leitura da obra, ainda que tal percurso possa ser trilhado de maneiras diferentes.

Essa percepção de que os livros-imagem são obras que permitem liberdade total ao leitor, de alguma forma também descredibiliza a imagem como linguagem capaz de gerar uma narrativa. Além disso, nos alerta sobre um certo estranhamento que pode perpassar os leitores ao se verem sem o auxílio da ancoragem das palavras. Afinal, é a âncora que permite que o barco balance de acordo com o ritmo do mar, movimentando-se por entre as ondas, mas sem perder o rumo. A questão que nos interessa é pensar os efeitos de uma narrativa produzida somente pelo encadeamento das ilustrações. E o que se pode notar é justamente essa tendência à autonomia do leitor, sem, contudo, prescindir de um caminho.

Como afirma Linden, ao abordar especificamente os livros-imagem, “Não pode haver ambiguidade na compreensão do sentido prioritário” (2015, p. 70). O leitor não pode ficar perdido ou sem elementos para elaborar a leitura daquela história. A autora reconhece a existência de um sentido *prioritário*, isto é, um caminho já pensado, mas estrategicamente elaborado de forma a manter outras possibilidades para o leitor. As imagens, por sua natureza polissêmica, parecem favoráveis a essa diversidade de leituras e os livros-imagem são também indícios dessa pluralidade.

Nesse sentido, é interessante retomar algumas críticas feitas a respeito do conceito de leitor implícito. Compagnon discute esse conceito, tensionando a noção de obra aberta:

Sob a aparência do mais tolerante liberalismo, o leitor implícito, na verdade, só tem como escolha obedecer às instruções do autor implícito, pois é o *alter ego* ou o substituto dele. [...] Certamente, a obra é aberta (em todo caso ela se abre pouco a pouco à leitura), mas somente para que o leitor lhe obedeça (Compagnon, 2003, p. 153).

Se há um espaço para ser ocupado pelo leitor, mas esse espaço é definido pelo autor da obra, esse autor volta a assumir importância decisiva para a análise do objeto estético. A possibilidade de atuação do leitor existe, porém, está circunscrita aos pontos de indeterminação que foram deixados pelo autor previamente e essa ideia parece novamente confluir para o que se tem argumentado a respeito dos livros-imagem.

Refletindo sobre a questão da formação de leitores e dos sentidos que a leitura pode trazer, Michèle Petit apresenta a ideia de que “[...] a leitura pode ser, em qualquer idade, um atalho privilegiado para elaborar ou manter um espaço próprio, um espaço íntimo, privado”

(2013, p. 41). Essa percepção a respeito da possibilidade de a literatura contribuir na elaboração de subjetividades foi algo percebido pela antropóloga também após entrevistas com leitores, nas quais emergiu com certa frequência a questão de relacionar o gosto pela literatura com a possibilidade de construção de um espaço pessoal.

Aqui, também é possível perceber similaridades com o processo da leitura do livro-imagem, uma vez que a leitura das imagens, sobretudo quando realizada por um leitor de forma solitária, pode abrir espaços para elaborações muito pessoais. Esse formato narrativo que, como vemos, configura-se aberto e convidativo para o leitor, parece confluir para essa habilidade da literatura destacada por Petit e pelos leitores, de construção de uma intimidade. Durante a leitura dos livros-imagem, nas brechas deixadas pelos autores, o leitor tem espaço suficiente para imaginar uma história e acessar sentimentos muito pessoais para acompanhar o que as ilustrações mostram. É como se a ausência das palavras nos permitisse, como leitores, *ousar* mais interpretações.

Quando tomamos como exemplo a história do livro *Mudar*, é evidente a intenção da autora em nos falar sobre uma história de mudança. Porém, mesmo após concluir a leitura, nunca saberemos ao certo porque o personagem mudou de cidade ou país. Esse vazio, essa dúvida, é algo que pode, portanto, ser preenchido pelo leitor, que poderá acessar diferentes histórias para isso, sejam elas pessoais ou de outras narrativas de que tenha conhecimento. Também o motivo pelo qual o personagem amarelo se interessa pela personagem azul nos é desconhecido. Sabe-se apenas que eles se encontram e parecem cada vez mais querer ficar juntos (Figura 37). Outra lacuna que poderá ser preenchida por cada leitor à sua maneira.

Figura 37 – Cenas de aproximação entre os personagens em *Mudar*



Fonte: VENTURA, 2021.

O livro-imagem, ao se constituir como um objeto estético que apresenta espaços suficientes para que o leitor possa participar ativamente da elaboração da narrativa, propondo ao longo da sequência das páginas caminhos prioritários, mas que podem ser trilhados de maneiras bastante individuais, também nos fala muito sobre esse lugar destacado por Michèle Petit, que relaciona a literatura com a construção de subjetividades e intimidades. Nos exemplos destacados a respeito do livro *Mudar*, é possível observar esse sentido prioritário: um personagem que se muda e que aos poucos constrói vínculos em um novo local. Porém, os detalhes, alguns porquês, ficam abertos, sem, com isso, impedir que o leitor compreenda o sentido geral ou fique perdido ao longo da leitura. Assim, ao convidar o leitor a preencher essas lacunas com suas percepções, o livro-imagem abre caminhos para que o leitor exerça sua imaginação, evocando, com isso, sua intimidade e subjetividade.

Ainda tomando como exemplo as duas situações que foram destacadas a respeito do livro *Mudar*, isto é, o que teria motivado o personagem a se mudar e também o que poderia ter estimulado o interesse afetivo entre os personagens amarelo e azul, é possível refletir sobre a questão da polissemia dessas narrativas visuais. Como falamos, cada leitor poderá encontrar diferentes respostas para essas indagações, porém, nenhuma delas será mais certa ou mais errada. Muitas possibilidades cabem aqui ou, em outras palavras, muitos caminhos são possíveis dentro do sentido prioritário de que nos fala Linden.

É evidente que narrativas elaboradas com o texto verbal também podem deixar espaços suficientes para a entrada do leitor. Aliás, talvez seja mesmo essa uma das características essenciais daquilo que podemos chamar de boa literatura, isto é, aquela em que é possível o leitor se entremear ao texto de tal forma que possa se misturar a ele, inundando-se em sua própria imaginação e fantasia. O que podemos perceber, ao longo das análises, é que, nas narrativas elaboradas somente com imagens, esse espaço deixado ao leitor é essencial e faz parte da natureza de sua composição.

Compagnon (2003) nos traz mais algumas pistas sobre esse debate, ao afirmar que as obras modernas seriam mais indeterminadas e menos literais do que as obras tradicionais, por assim dizer. Dessa maneira, o leitor atual teria mais possibilidades de atuação do que o leitor tradicional que se dedicava, por exemplo, à leitura do texto de um romance realista. O livro-imagem pode ser entendido como uma literatura que se aproxima do que Compagnon chamou de obras modernas. Talvez, seja até um exemplo importante para pensar a possibilidade de indeterminação do texto literário, ou melhor dizendo, da narrativa visual. Como vem sendo

construído, os livros-imagem, sobretudo os narrativos, são obras que propiciam também largos espaços para o leitor que insistir em mergulhar na sua leitura.

Vale ressaltar novamente que não se trata de querer hierarquizar palavra e imagem, ou buscar definir quais obras seriam melhores e até mais abertas. As reflexões presentes neste trabalho buscam, somente, aprofundar a percepção sobre o livro-imagem, evidenciando particularidades de sua composição e recepção. O que as pesquisas sobre o tema sugerem nos leva a situá-lo bem próximo à literatura, pelo que esses livros mobilizam em seus leitores, desde o convite à cocriação da obra até a possibilidade de tocar naquilo que nos escapa e surpreende, por conseguir dizer tanto sobre nós mesmos.

3.4 Onde estão os espaços nas obras

A pesquisadora Evelyn Arizpe, uma referência importante para pensar a questão da recepção dos livros-imagem, detalhou em nove itens as principais demandas que a leitura dos livros-imagem faz a seus leitores. E em uma delas explicita essa busca por dicas, informações e detalhes que, presentes nas ilustrações, podem possibilitar a leitura das obras: “Os leitores devem encontrar e recriar a história procurando pistas, informações e quaisquer detalhes que forneçam continuidade e elaborando uma hipótese sobre as diferentes conexões entre as imagens” (2014, p. 96)¹⁵.

Essa síntese, que parece simples, ou meramente descritiva, nos fornece dados importantes para a análise dos livros-imagem. Primeiramente, reforça a importância da atuação do leitor, que precisa estar sempre atento às “dicas, informações e detalhes”. Esse movimento é fundamental para que o leitor encontre o sentido prioritário de que nos fala Linden, reforçando a existência do *leitor* e também do *autor implícito*. Além disso, a identificação dessas informações visuais é mais um indício da aproximação dos livros-imagem com os conceitos de *lacunas e vazios* mobilizados pelos teóricos da estética da recepção para descrever o texto literário. É como se nos livros-imagem essas lacunas se tornassem mais palpáveis e talvez até mais fáceis de visualizar concretamente.

Quando tomamos como referência o livro *Mudar*, podemos observar como, durante a leitura, as cores vão se transformando em importantes elementos narrativos. Elas deixam, portanto, de ser um elemento compositivo da ilustração e passam a acumular também o sentido

¹⁵ No original: "Readers must find and re-create the story by searching for clues, bits of information, and any details that provide continuity and elaborate a hypothesis about the different connections between the pictures."

de nacionalidade ou pertencimento vivido pelo personagem. É também por meio do uso narrativo das cores que o leitor pode construir sentido para o livro, como um todo. Desse modo, nessa obra, a cor funciona como uma importante *dica e informação*, elaborada pela autora para que os leitores possam acessar a história.

Nas duplas de páginas destacadas a seguir, podemos observar, inicialmente, um cenário todo construído com a cor amarela, em que o único elemento que aparece em azul é a placa do ponto de ônibus, indicando, talvez, algo mais sobre o destino daquela viagem (Figura 38). Na dupla seguinte (Figura 39), prevalece uma paisagem com o mesmo tom de azul da placa do ponto de ônibus, informando ao leitor que uma mudança significativa aconteceu nessa paisagem. A repetição do tom de azul usado na placa, na página anterior, é a *dica* pensada pela autora para orientar os leitores e ajudá-los a compreender que o personagem se deslocou e que chegou em um lugar muito diferente daquele representado antes. Na Figura 39, é possível visualizar alguns elementos em amarelo, tais como o próprio ônibus, alguns passageiros e o personagem principal. A presença de um boné e de uma mala também funcionam como dicas para o leitor, que pode perceber, assim, que se trata do mesmo personagem, em páginas diferentes.

Figura 38 – Dicas visuais deixadas pela ilustradora para o leitor



Fonte: VENTURA, 2021.

Figura 39 – A mudança de cenário percebida pela cor em *Mudar*



Fonte: VENTURA, 2021.

Também por meio deste exemplo do uso da cor, podemos aprofundar um pouco mais a relação do conceito dos *vazios* e *lacunas* com o funcionamento dos livros-imagem. Quando tomamos como exemplo narrativas ilustradas que fazem uso da cor, é importante ter em mente que as cores sempre irão trazer camadas de expressividade à obra. No caso dessa obra, no entanto, a cor assume também outra função, pensada previamente pela autora do livro. O fato de a cor não funcionar apenas como elemento constitutivo da ilustração configura-se como uma lacuna ou um espaço de elaboração que foi pensado pela autora para que o leitor pudesse atuar. Assim, nessa obra, é necessária a presença do leitor para “completar” o sentido da cor. Sem ele, as cores permaneceriam expressando sensações e funcionando como elementos importantes da ilustração, porém, não teriam seu sentido completo e não assumiram seu caráter narrativo, tão importante para a leitura da obra.

Ao tomarmos como exemplo o livro *Benedito*, é importante destacar novamente a ilustração da chupeta do bebê no funcionamento da narrativa. Esse objeto também pode ser entendido como uma das *dicas*, *informações*, *detalhes* aos quais o leitor pode se apegar para construir suas hipóteses e avançar na construção de sentidos. Em uma primeira leitura, a presença da chupeta pode até passar despercebida. Porém, sua presença no chão e em destaque, na última página do livro, comunica ao leitor algo mais (Figura 40). Talvez seja preciso chegar até o final para, depois, voltar às páginas iniciais, dessa vez com a atenção voltada para esse objeto, para, então, perceber que ele estará na boca de Benedito durante quase todas as páginas do livro. Assim, podemos perceber como, nas ilustrações dos livros-imagem, nada é colocado ao acaso. Sobretudo quando se trata de um livro como esse de Josias Marinho, em que há poucos

elementos em cada dupla de páginas. Com maestria, o autor conduz o leitor por entre um caminho primordial, valendo-se de dicas e detalhes para que a jornada possa se recheiar de significados.

Figura 40 – Última página do livro e o destaque para a chupeta



Fonte: MARINHO, 2014.

3.5 Representar e narrar

Buscando aprofundar as reflexões a respeito do processo de leitura, Iser (1979) nos apresenta o conceito de jogo. Para ele, os autores, ao produzir suas obras, estariam jogando com seus leitores. O campo dessa operação seria o próprio texto. Essa percepção deriva também do questionamento que os teóricos da estética da recepção faziam em relação à compreensão do texto como representação. Para Iser, a concepção do texto como representação não seria suficiente para descrever o que ocorre quando o leitor se relaciona com ele, uma vez que, nesse processo, sempre haverá modificações.

O mundo repetido no texto é obviamente diferente daquele a que se refere, quando nada porque, como repetição, deve diferir de sua existência extra-textual – o que vale para todos os tipos de discurso, textual ou não – porquanto nenhuma descrição pode ser aquilo que descreve (1979, p. 107).

Essa perspectiva sobre representação mais uma vez nos aproxima das reflexões a respeito do livro-imagem e sua composição. Podemos afirmar que as páginas ilustradas desses livros seguramente trazem representações. Porém, novamente, é oportuno retomar o debate sobre a questão do tempo da imagem e da sequência narrativa. Talvez, quando analisadas sozinhas, como é possível fazer com quadros em uma exposição, as imagens dentro dos livros-

imagem se aproximem mais de representações. Porém, ao se configurarem à estrutura das páginas do livro e, diante de um leitor que é capaz de relacioná-las e estabelecer sentido entre a imagem anterior e a próxima que virá na sequência, as imagens se transformam e passam a contar uma história. E, assim, nesse processo de transformação, as imagens passam, então, a significar algo mais do que sua representação inicial.

Quando tomamos como exemplo o livro *Praia-Mar*, podemos perceber que, quando lidas em sequência, as imagens das duplas de páginas deixam de representar apenas cenas de praia em que diversas pessoas realizam atividades e passam a contar algo mais. É importante dizer que essas reflexões não buscam apontar qual seria o melhor ou o pior funcionamento para a imagem. Até porque, essas mesmas imagens presentes nos livros, muitas vezes, funcionam também sozinhas. Isto é, se pensássemos em retirá-las dos livros e emoldurá-las, possivelmente, teríamos belíssimas obras em nossas paredes.

No entanto, a partir da leitura do livro, essas imagens ganham outros sentidos. A relação entre elas, bem como as costuras que são elaboradas pelo leitor, são capazes de agir sobre a obra, proporcionando, assim, outros significados para aquela representação. Observando as duplas de páginas destacadas a seguir, é possível notar duas situações parecidas e que, de certa forma, funcionam também de maneira autônoma. Na primeira (Figura 41), observamos uma representação possível e pertinente de um dia na praia, com diversos personagens e todos implicados em alguma atividade. Na imagem seguinte (Figura 42), novamente estamos diante de uma representação de um dia na praia, diversos personagens e situações também estão presentes. A diferença é que na última imagem é possível notar o avanço do mar. Quando lidas de forma isolada, as duplas de páginas podem representar situações semelhantes ao leitor. É a leitura do livro, na sequência pensada pelo autor, porém, que faz com que essas imagens se relacionem e passem a contar uma história.

Figura 41 – A praia no início do livro *Praia-Mar*



Fonte: CARVALHO, 2011.

Figura 42 – Outra representação da praia no livro *Praia-Mar*



Fonte: CARVALHO, 2011.

Por meio da sequência elaborada a cada virada de página, o autor é capaz de sensibilizar o leitor para a presença do mar e para as mudanças que a chegada das águas pode proporcionar aos personagens. Ora, novamente, a elaboração dessa compreensão só foi possível por meio da atividade criativa e curiosa do leitor.

3.6 O horizonte de expectativas e a aproximação com o literário

Também quando pensamos o *horizonte de expectativas* – outro conceito mobilizado pelos teóricos da estética da recepção para explicitar o processo de recepção do texto – é possível traçar paralelos com a leitura dos livros-imagem. O conceito de horizonte de

expectativas surge das preocupações do teórico Hans Robert Jauss (*apud* Flory 1997) em trazer a perspectiva histórica para os estudos sobre recepção. Assim, Jauss buscou contextualizar o processo de leitura do texto levando em conta também o momento histórico em que ele seria lido.

Para ele, assim como para Iser (*apud* Flory 1997), texto e leitor apresentam uma estreita relação. Porém, Jauss argumenta que questões relativas a cada época específica produziram leituras diferentes. Assim, texto e leitor “[...] possibilitam a concretização do sentido como duplo horizonte: o literário, implicado pela obra (interno) e a visão de mundo, trazida pelo leitor de uma determinada sociedade” (1997, p. 21).

Dessa forma, toda obra seria lida de maneira diferente de acordo com as experiências e visões de mundo apresentadas por cada leitor. E, se cada leitor traz percepções diferentes em torno da mesma obra, novamente estamos diante da ideia do texto como algo aberto e, por isso, passível de interpretações diversas. Essas interpretações estão sujeitas às variações sociais e internas da obra, porém, ao mesmo tempo, configuram aquilo que o leitor de alguma forma espera encontrar diante daquele texto. Assim, um leitor do século XXI apresenta um horizonte de expectativas bastante diferente daquele apresentado por um leitor do século XIX.

Os efeitos produzidos por uma obra literária, no momento histórico de sua veiculação, podem variar, ora surpreendendo ora repetindo fórmulas já conhecidas do público. Essa ação direta com a expectativa proporciona um critério para a avaliação de seu potencial estético. Dessa forma, é possível afirmar que, quando o resultado da experiência provoca ruptura e reconfiguração do horizonte de expectativa, estamos diante do efeito estético.

O livro-imagem novamente parece transitar com tranquilidade por entre as reflexões em torno do horizonte de expectativas, que, assim como os outros conceitos da estética da recepção apresentados aqui, buscavam descrever a relação do leitor com o texto verbal. O que muda quando, em vez do texto, o livro se apresenta somente com imagens? A recepção do leitor que se coloca diante das imagens pode variar, considerando o duplo horizonte de sentido explicitado por Jauss? As reflexões e análises feitas até o momento nos sugerem, mais uma vez, que sim.

Inicialmente, é possível pensar no próprio efeito de estranhamento e de rompimento das expectativas provocado pelo livro quando os leitores percebem a ausência das palavras. No caso dos livros-imagem, essa sensação de estranhamento acontece antes mesmo do leitor concluir a leitura da obra e é produzida pela própria materialidade característica desses livros, que, de início, já parecem inaugurar uma relação diferente com seus leitores. Arizpe (2014) retoma essa sensação: “Os pesquisadores observaram que as crianças ficaram surpresas com a ausência de palavras e acharam um desafio construir sentido no início, mas rapidamente começaram a

avançar em direção a um nível inferencial de resposta”¹⁶ (p. 100). Esse efeito também foi percebido em rodas de mediação de leitura de livros-imagem realizadas para a pesquisa de conclusão da pós-graduação Literatura para crianças e jovens, que realizei em 2018.

O que isso pode nos dizer sobre a leitura dos livros-imagem? Talvez, possamos relacionar a efetiva participação da maioria das crianças com o tipo de livro selecionado para as mediações. Como se o estranhamento provocado pela ausência das palavras autorizasse uma espécie de liberdade e um rápido reconhecimento da importância da expressão verbal nesse exercício de tecer significados, de modo que a presença marcante de um compensasse a ausência do outro: as palavras nas falas, compensando a ausência do texto verbal no livro (Setton; Medrano, 2021, p. 214).

O livro, esse objeto que nos conecta ao universo literário, mesmo quando recheado de ilustrações e pensando na criança como seu principal destinatário, parece ainda estar diretamente ligado à presença das letras. O leitor, ao transpor a capa, que, muitas vezes, apresenta texto verbal, ao encontrar as guardas, a folha de rosto e, enfim, adentrar nas páginas que o levarão à história propriamente dita, espera por letras, palavras e frases. O estranhamento verificado em pesquisas, tanto fora do Brasil como também nacionais, indica a permanência desse vínculo que se mantém forte, à espera da palavra.

É possível refletir, no entanto, se esse estranhamento será mantido, visto o aumento da produção desse tipo de livro, das pesquisas sobre o assunto e do gradual acesso a essas obras por parte dos leitores. Além disso, em um mundo em que cada vez mais as imagens se fazem presentes, nas telas das televisões, celulares e fotografias, é provável que a relação com as imagens aos poucos se modifique. Em outras palavras, é possível que o horizonte de expectativa social se transforme, pouco a pouco. Quiçá, daqui a alguns anos, a relação com uma obra estritamente visual produza efeitos diferentes em seus leitores e o estranhamento poderá ser, então, construído e percebido de outras maneiras.

Além desse efeito inicial ocasionado sobretudo pela sua composição e pela ausência das palavras, os livros-imagem podem também romper com o horizonte de expectativa de seus leitores pela forma como se constitui a sua narrativa, isto é, pela própria história que convocam. Acumulando efeitos, tais obras são capazes, enfim, de sensibilizar o leitor, mobilizando, através da sequência das imagens, aquilo que a literatura pode romper em cada um.

¹⁶ No original: “Researchers observed that the children were surprised by the absence of words and found it a challenge to make sense at the beginning but that they quickly began to move towards an inferential level of response.”

Ainda tendo em vista a produção do efeito estético a partir do rompimento do horizonte de expectativa, é importante lembrar que o livro-imagem também pode apresentar variações entre si, de forma que se constituir apenas por imagens não garante a realização do efeito estético. Como verificou Emma Bosch (2015) em sua meticulosa pesquisa de doutorado, há muita diversidade dentro desse objeto literário construído apenas por imagens. No caso dos livros analisados para esta pesquisa, todos podem ser entendidos como livros-álbum sem palavras, de forma que pressupõem a existência dos vazios e lacunas por onde irá atuar o leitor implícito. E, por entre essas lacunas, o objeto estético e o leitor vão se consolidando.

Porém, há certamente muitos livros-imagem, sobretudo os que não apresentam narrativas, que não figuram nessas categorias mencionadas aqui. Livros em que não há rompimento do horizonte de expectativa e nos quais o leitor realiza um papel que mais se aproxima do espectador passivo do que o ativo e curioso já mencionado. Assim, é sobretudo quando as imagens e seu encadeamento são capazes de construir ou de sugerir uma narrativa que podemos observar melhor a proximidade entre esses livros e as reflexões a respeito do horizonte de expectativa.

Os exemplos retirados dos livros que figuram no *corpora* principal desta pesquisa, selecionados para discutir os conceitos de obra aberta e leitor implícito, reforçam a ideia de que podemos notar um horizonte individual de aproximação com a obra também no caso dos livros-imagem. É seguro que leitores diferentes trarão olhares particulares sobre cada obra. Uma vez mais, essa percepção sobre a pluralidade de interações com a obra, de acordo com cada leitor, é algo que nos habilita a situar os livros-imagem dentro do escopo do que se entende como literário. Assim como as obras produzidas com as palavras, os livros objeto desta pesquisa também são capazes de mobilizar o estranhamento e o efeito estético de que nos fala Jauss. O leitor que mergulhar em sua leitura certamente poderá se surpreender e se deleitar com tudo aquilo que a literatura convoca justamente porque nos intriga, nos desconcerta, nos provoca sensações e desperta o nosso olhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar o livro-imagem tem algo de solitário e um pouco aventureiro. Como vimos, não há muita bibliografia sobre o tema traduzida para o português ou produzida no Brasil, o que direciona a pesquisa para o que se tem refletido a respeito do tema fora do país. A revisão bibliográfica à qual pudemos ter acesso, com representantes que, em sua maioria, estão discutindo no âmbito das publicações europeias, inserem o livro-imagem dentro do escopo do livro-álbum, ressaltando sua característica primordial da ausência total ou quase total de palavras.

Nesse sentido, tais obras levam a muitas reflexões que se aproximam do que foi dito sobre os livros-álbum, mas também reúnem particularidades, que procuramos evidenciar no capítulo 1. Ao longo da pesquisa, pudemos verificar que, mesmo com muito ainda para ser pesquisado e descoberto, o livro-imagem reforça a potência das imagens, mesmo quando temos em vista o campo da literatura infantil, em que já é possível observar uma maior preocupação com a parte ilustrada da narrativa do que no universo da literatura adulta.

Ao voltarmos os olhos para o Brasil, é possível identificar algumas publicações, bem como um mercado em expansão, mas que ainda é reduzido, sobretudo quando pensamos na produção estritamente nacional, assinada por artistas brasileiros. Não foram encontrados trabalhos que discorrem sobre essa produção em particular, seja para verificar tendências ou dissonâncias.

Ao prescindir das palavras, o livro-imagem dispõe de poucos elementos para compor uma história. Como ferramentas, os autores e autoras contam somente com os elementos gráficos da ilustração e as estratégias do *design* (uma vez que tais imagens ocupam o objeto livro) para expressar uma narrativa. Assim, é por meio do uso das cores; dos traços; da materialidade do livro, do enquadramento dos personagens nas páginas; da quantidade de ilustrações apresentadas; do diálogo com a imagem da capa e com o título e do uso de pequenos objetos, como dicas importantes para a compreensão da história, que os autores, enfim, criam uma composição que se constitui pela sequência narrativa das imagens. Sequência esta que cria um caminho e, ainda assim, deixa brechas para a participação efetiva do leitor. No capítulo 2, vimos como cada livro analisado para este trabalho se utilizou dessas ferramentas de forma bastante diversa, o que nos sugere uma riqueza de possibilidades trazidas por essas narrativas essencialmente visuais.

Como vimos, as percepções em torno do livro-imagem e de sua composição muitas vezes esbarram em análises sobre o seu processo de leitura e recepção. É um livro que demanda

uma participação especial do leitor, que desempenha uma função essencial de criar sentido entre as ilustrações. É por meio da ação desse leitor que mergulha por entre as páginas dos livros que as imagens passam a ser narrativas e a contar uma, ou algumas histórias. Ao apresentar composições que permitem que o leitor se misture ao fio narrativo, propondo respostas para as passagens que ficam em aberto, o livro-imagem parece transitar com tranquilidade no território do que entendemos por literário, no sentido de que a literatura pode ser também um espaço de construção de subjetividades.

Essa aproximação entre o livro-imagem e a literatura é também possível de enxergar quando traçamos paralelos entre as demandas feitas ao leitor do texto verbal, explicitadas pelos teóricos da estética da recepção, e as demandas feitas ao leitor do livro-imagem. Em nossas análises, foi possível identificar ecos entre as teorias sobre as lacunas e vazios deixados ao leitor, a presença do leitor e do autor implícito, a presença do horizonte de expectativa e também reflexões sobre o caráter de representação das obras.

Considerando que se trata de um livro essencialmente composto por imagens e que desperta movimentos de leitura bastante particulares, mais recentemente surgiram reflexões a respeito da maneira mais adequada de nos referirmos a essa leitura. Seria mais assertivo usar outra palavra para descrever essas ações realizadas pelo leitor, que não a palavra *leitura*? Caberia substituir ler, por ver? Como nomear essa ação? Talvez seja preciso inaugurar um outro termo que dê conta da ênfase da participação do leitor e, ao mesmo tempo, se desvincule da palavra, já que efetivamente tratam-se de narrativas elaboradas com imagens.

Por enquanto, e diante das aproximações com o literário que pudemos verificar ao longo do capítulo 3 desta pesquisa, sugerimos a continuidade do termo leitura. Sobretudo pelo que a dimensão da leitura nos evoca no sentido da narrativa, da sequência, da construção de uma história. Pela forma como a temos empregado até hoje, é possível compreender a ação do verbo ver como uma ação mais relacionada ao campo da imagem. Contudo, ela parece não absorver a dimensão temporal tão importante no caso da constituição dos livros-imagem. Mas essa é uma reflexão que pode ficar para um próximo momento da pesquisa.

A verdade é que esses livros parecem falar profundamente com o leitor e proporcionar espaços suficientes para que diferentes leitores – de diferentes idades – se conectem a eles, cada um à sua maneira. O espaço que é deixado pelas imagens é preenchido pelas palavras e pensamentos mais íntimos do leitor. *Ojalá*, cada vez mais leitores possam aproveitar essa experiência com autonomia e criatividade, desvendar imagens e encontrar histórias. De seguir por entre as páginas escolhendo um, entre alguns possíveis caminhos de leitura; ativar e rememorar referências; perceber que sua percepção não é a única, nem a mais correta; abrir-se

às incertezas do percurso, à falta de respostas, à não obviedade. Sugerimos que seja essa mesma a característica essencial dessas obras, para além da ausência das palavras. E apostamos que, quiçá, sejam essas também algumas das características daquele que podemos imaginar como um bom leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luara Teixeira de. **A linguagem cromática nos livros ilustrados: a cor como potência poética do narrar**. 2020. 96p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020.

ARIZPE, Evelyn. Wordless picturebooks: Critical and Educational Perspectives on meaning-making. *In: KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina (org.). **Picturebooks** – representation and narration*. Nova York: Routledge, 2014. p. 91-106.

BAJOUR, Cecilia. **La orfebrería del silencio: la construcción de lo no dicho en los libros-álbum**. Córdoba: Comunicarte, 2016. p. 85-100.

BECKETT, Sandra L. The Art of Visual Storytelling: Formal Strategies in Wordless Picturebooks. *In: KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina (org.). **Picturebooks** – representation and narration*. Nova York. Routledge, 2014. p. 53-69.

BOSCH, Emma. **Estudio del álbum sin palabras**. Tese (Doutorado pelo Programa de Doctorado Formación del profesorado: Práctica Educativa y Comunicación. Linha de Investigación: Comunicación, Imagen y Aprendizaje) Universitat de Barcelona. Facultat d'Educació. 2015. Originalmente apresentada como tese de doutorado.

BOSCH, Emma. Wordless picturebooks. *In: KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks***. Londres: Routledge, 2018. p. 191-200.

BOSCH, Emma. Texts and Peritexts in Wordless and Almost Wordless Picturebooks. *In: KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina (org.). **Picturebooks** – representation and narration*. Nova York. Routledge, 2014. p. 71-90.

CARVALHO, Bernardo. **Praia-mar**. Lisboa: Planeta Tangerina, 2011.

CARVALHO, Bernardo. **Um dia na praia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos***. Porto Alegre: Globo, 1973.

COMPAGNON, Antoine. O Leitor. *In: **O Demônio da teoria** – literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourao e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2003.

CORMAND, Bernat. **O menino perfeito**. São Paulo: Livros da Matriz, 2017.

DONDIS, Donis A. Caráter e conteúdo do alfabetismo visual. *In: DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual***. Trad. Jeferson Luís Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em Comunicação**. São Paulo. Blucher, 2006.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. Por uma piscadela de olhos: poesia e imagem no livro infantil. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (orgs.). **Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, v.1, p. 153-190.

FLORY, Suely Fadul Villibor. **O leitor e o labirinto**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FREITAS, Tino; MORAES, Odilon. **Os invisíveis**. São Paulo. Companhia das Letrinhas, 2021.

GUTFREUND, Daniela. **O branco e a virada da página: o silêncio no livro-álbum**. 2022. 184p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo., São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-14102022-170001/pt-br.php>. Acesso em: 24 jun. 2024.

ISER, W. Interação entre texto e leitor. *In*: ISER, W. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. v.2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

ISER, Wolfgang. O Jogo do texto. *In*: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. *In*: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

LARTITEGUI, Ana G. **Páginas mudas, livros eloquentes**. Trad. Daniela Gutfreund. São Paulo: Livros da Matriz, 2023.

LEE, Susy. **A trilogia da margem**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MARINHO, Josias. **Benedito**. São Paulo: Caramelo, 2014.

MONTEIRO, Susa. **Sonho**. Lisboa: Pato lógico, 2018.

MORAES, Odilon. Carta ao Senhor Melot: o sofrimento da imagem. *In*: GARCIA, André Luiz Ming; CUNHA, Maria Zilda da (org.). **Linguagens verbovisuais e do design em urdiduras poéticas**. São Paulo: FFLCH-USP, 2022.

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

NAVAS, Diana; RAMOS, Ana Margarida. Para uma poética do livro-álbum sem texto: uma leitura de Máquina, de Jaime Ferraz. **Revista Nau Literária**, v. 17, n. 2, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/110501>. Acesso em: 24 jun. 2024.

- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavra e imagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- NIKOLAJEVA, M. Play and playfulness in postmodern picturebooks. *In*: SIPE, L.; PANTALEO, S. (ed.). **Postmodern Picturebooks: play, parody, and self-referentiality**. New York: Routledge Research in Education, 2008. p.55-74.
- PENAZZI, Irene. **In unserem garten**. Weinheim: Beltz & Gelberg. 2021
- PETIT, Michèle. **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público**. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.
- RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis caminhos para ler o texto visual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- RAMOS, Ana Margarida; SILVA, Sara Reis. Da água – entre a terra e o ar – em narrativas visuais para a infância. **Fronteiras**, São Paulo, n. 18, Julho de 2017. p. 130-147. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/29620>. Acesso em: 24 jun. 2024.
- RAMOS, Ana Margarida; RODRIGUES, Carina. Quando as imagens substituem as palavras: a coleção "Imagens que contam", da Pato Lógico. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 36, n. 1, p. 35-56, jan/mar. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2018v36n1p35>. Acesso em: 24 jun. 2024.
- SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. **Livro infantil ilustrado – a arte da narrativa visual**. Trad. Marcos Capano. São Paulo: Rosari, 2012.
- SENDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros**. Trad. Elisabete Ramos. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2023.
- SETTON, Luisa; MEDRANO, Sandra. Leitura e mediação do livro-imagem: quando a imagem fala. *In*: TAVARES, Cristiana; WEISZ, Telma (org.). **Literatura e Educação**. Porto Alegre. Zouki, 2021.
- SKOMSVOLD, Kjersti Annesdatter; JOHNSEN, Mari Kanstad. **Boa Noite, Bo**. São Paulo: Baião, 2023.
- SOBRAL, Catarina. **Vazio**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- TAN, Shaun. **A chegada**. São Paulo: Edições SM, 2011.
- VAN DER LINDEN, Sophie. **Álbum[es]**. Barcelona: Ekaré, 2015.
- VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VENTURA, Ana. **Mudar**. Lisboa. Pato lógico. 2021.

WATANABE, Issa. **Migrantes**. Lauro de Freitas: Solisluna; São Paulo: Selo Emília; São Paulo: Livros da Raposa Vermelha, 2021.

ZULLO, Germano; ZULLO Albertine. **Os pássaros**. Trad. Maria Afonso. São Paulo. Editora 34. 2013