

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LINGUAGEM E TECNOLOGIA**

**Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens**

**ADRIANA RODRIGUES GONÇALVES**

**A PROSA PELO TRAÇO  
UMA DISCUSSÃO SOBRE O LIVRO-IMAGEM**

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Elisa Ferreira Ribeiro

Belo Horizonte  
2018

**ADRIANA RODRIGUES GONÇALVES**

**A PROSA PELO TRAÇO  
UMA DISCUSSÃO SOBRE O LIVRO-IMAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

**Área de concentração:** Tecnologias e processos discursivos

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Elisa Ferreira Ribeiro

Belo Horizonte  
2018

Gonçalves, Adriana Rodrigues.  
G635p A prosa pelo traço : uma discussão sobre o livro-imagem /  
Adriana Rodrigues Gonçalves. - 2018.  
152 f. : il. color.  
Orientadora: Ana Elisa Ferreira Ribeiro.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação  
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em  
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.  
Bibliografia.

1. Livros de imagem. 2. Livro ilustrado. 3. Livro infantil. I. Ribeiro,  
Ana Elisa Ferreira. II. Título.

CDD: 741.642

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – DEPARTAMENTO DE  
LINGUAGEM E TECNOLOGIA – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Dissertação intitulada “A prosa pelo traço: uma discussão sobre o livro-imagem”, de autoria da mestrandia Adriana Rodrigues Gonçalves, apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Elisa Ferreira Ribeiro (Orientadora) (CEFET-MG)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marta Passos Pinheiro (CEFET-MG)

---

Dr<sup>ª</sup>. Fabíola Farias (Fundação Municipal de Cultura)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Gruszynski (UFRGS) (suplente)

Belo Horizonte, 7 de maio de 2018.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, meu mestre supremo, minha inspiração maior.

Aos meus pais, Geralda e Roberto, os verdadeiros mestres.

À prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Elisa Ribeiro, por acreditar que este trabalho poderia “dar *rock*”, orientadora que muito me incentivou. Sou grata por se alegrar comigo por cada passo conquistado. Seu apoio foi imprescindível para manter o sonho vivo.

A todos da minha família, pelo imenso apoio, amor e compreensão. Por colaborarem desde sempre com meus estudos, por entenderem meu amor pelos livros. Em especial, meus sobrinhos Kamilly, Kêmilly e Lucas, e aos sobrinhos do coração, Gabriel e Isabela, por cada sorriso, abraço e por me transmitirem tanta leveza.

Ao artista plástico Renato Moriconi, por toda generosidade em compartilhar seu fazer artístico, pela imensa solicitude. Sou muito grata por ter podido conhecê-lo. *O telefone sem fio* nos ligou, e o cochicho resultou em muitos pensamentos profícuos.

Aos entrevistados, por toda colaboração e gentileza: Graça Ramos, Pedro Sagae e Marilda Castanha.

Ao querido professor Pablo, por ser tão solícito e por apoiar a minha trajetória de maneira singular.

Ao querido professor Luiz, que promoveu o “onde tudo começou” na biblioteca.

À Prof<sup>a</sup>. Rosário, pessoa querida, por ser minha grande incentivadora.

À Prof<sup>a</sup>. Laura Nogueira, por me ensinar os primeiros passos de pesquisa.

À minha querida amiga-mãe Joana, por me apoiar em todos os momentos.

Aos colegas de mestrado, em especial, Gabriela e Juliane, amigas de letras, de livros, de vida, por todo apoio, cumplicidade e amor envolvido.

À PoetIsa, amiga querida, que muito colaborou com este trabalho. Por cada discussão, por me ouvir falar da pesquisa e compartilhar meu entusiasmo.

À Glayce, amiga-irmã, por todo carinho, apoio e cumplicidade.

À Fernanda, à Elisabeth e ao Mauro, minha família do coração, por todo carinho e apoio.

Aos amigos que me fizeram sorrir no meio da caminhada de estudos tão sérios (em ordem alfabética): Cláudio, Débora, Hugo, Isabela, Jailson, Janaína, Jaqueline, Joyce, Kennedy, Márcia, Nayana, Rafael, Samara e Thales.

À bibliotecária Rosângela, que me deixava passar o recreio lendo e sendo sua “secretária”.

À FAPEMIG, por financiar a minha pesquisa, e à Sandra e sua equipe pelo ótimo atendimento no Colegiado da Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Cefet-MG.

*Ler realmente não faz bem. A criança que lê pode se tornar um adulto perigoso, inconformado com os problemas do mundo, induzido a crer que tudo pode ser de outra forma. Afinal de contas, a leitura desenvolve um poder incontrolável. Liberta o homem excessivamente. Sem a leitura, ele morreria feliz, ignorante dos grilhões que o encerram. Sem a leitura, ainda, estaria mais afeito à realidade quotidiana, se dedicaria ao trabalho com afinco, sem procurar enriquecê-la com cabriolas da imaginação.*

Ler devia ser proibido – Guiomar de Grammont

*Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo  
E com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo.  
Corro o lápis em torno da mão e me dou uma luva,  
E se faço chover, com dois riscos tenho um guarda-chuva.  
Se um pinguinho de tinta cai num pedacinho azul do papel,  
Num instante imagino uma linda gaivota a voar no céu.*

Aquarela – Toquinho, Vinícius e Maurizio Fabrizio

## RESUMO

O tema desta dissertação é o livro-imagem, tipo de livro ilustrado composto em maior parte por signos visuais, que faz parte do mercado editorial de livros para crianças, embora possa ser fruído por um público variado. Consoante ao que expôs Sophie Van der Linden (2011), por vezes, as denominações livro ilustrado, livro-imagem, livro de imagem, livro-álbum, *picturebook* são usados sem um critério definido. Desse modo, nosso objetivo principal foi apresentar a caracterização e o processo de concepção do livro-imagem. Para tanto, no primeiro capítulo contextualizamos o campo editorial de livros para crianças, assim situamos o nosso objeto. No capítulo seguinte, buscamos conceituar o livro-imagem a partir dos posicionamentos de estudiosos do tema. Entrevistamos dois pesquisadores do assunto, Graça Ramos e Pedro Sagae, e dois autores de livro-imagem, Marilda Castanha e Renato Moriconi. Por fim, no último capítulo, nos debruçamos sobre os depoimentos dados em entrevista pelo artista plástico Renato Moriconi sobre a produção de quatro livros-imagem: *Telefone sem fio* (2010), *Bocejo* (2012) e *Bárbaro* (2013), publicados pela Companhia das Letrinhas; e *E a mosca foi pro espaço* (2011), da editora Escala Educacional. A base teórica está estabelecida principalmente a partir dos estudos de Lajolo e Zilberman (2017), Sophie Van der Linden (2011 e 2015), Emma Bosch (2015), Martin Salisbury e Morag Styles (2013), Suzy Lee (2012), Graça Ramos (2011) e Peter Hunt (2010). Esses autores tratam dos planos gerais que esta pesquisa alcança: livros para criança; livro-imagem e o ponto de vista do ilustrador sobre a sua obra. Assim sendo, a presente pesquisa forneceu dados para compreensão do livro-imagem dentre as demais publicações de livros para crianças, oferecendo diferentes perspectivas sobre o que constitui o objeto. Tornou-se claro o caráter singular do livro-imagem, dessa produção editorial que desafia artistas e leitores e representa um objeto que fomenta a questão da autoria do ilustrador.

**Palavras-chave:** livro-imagem; livro ilustrado; livro para crianças.

## RESUMEN

El tema de esta disertación es el libro-imagen, tipo de libro ilustrado compuesto en mayor parte por signos visuales, que forma parte del mercado editorial de libros para niños, aunque puede ser fruido por un público variado. Con respecto a lo que expuso Sophie Van der Linden (2011), a veces las denominaciones libro ilustrado, libro-imagen, libro de imagen, libro álbum, *picturebook* se utilizan sin un criterio definido. De este modo, nuestro objetivo principal fue presentar la caracterización y el proceso de concepción del libro-imagen. Para ello, en el primer capítulo contextualizamos el campo editorial de libros para niños, así situamos nuestro objeto. En el capítulo siguiente, buscamos conceptualizar el libro-imagen a partir de los posicionamientos de estudiosos del tema. Entrevistamos a dos investigadores del tema, Graça Ramos y Pedro Sagae, y dos autores de libro-imagen, Marilda Castanha y Renato Moriconi. Por último, en el capítulo final registramos los testimonios dados en entrevista por el artista plástico Renato Moriconi sobre la producción de cuatro libros-imagen: *Telefone sem fio* (2010), *Bocejo* (2012) y *Bárbaro* (2013), publicados por la Companhia das Letrinhas; y *E a mosca foi pro espaço* (2011), de la editorial Escala Educacional. La base teórica está establecida principalmente a partir de los estudios de Lajolo y Zilberman (2017), Sophie Van der Linden (2011 y 2015), Emma Bosch (2015), Martin Salisbury y Morag Styles (2013), Suzy Lee (2012), Gracia Ramos (2011) y Peter Hunt (2010). Estos autores tratan de los planes generales que esta investigación alcanza: libros para niños; libro-imagen y el punto de vista del ilustrador sobre su obra. Así, la presente investigación proporcionó datos para comprender el libro-imagen entre las demás publicaciones de libros para niños, ofreciendo diferentes perspectivas sobre lo que constituye el objeto. Además, se aclaró el carácter singular del libro-imagen, de esa producción editorial que desafía a artistas y lectores y representa un objeto que fomenta la cuestión de la autoría del ilustrador.

**Palabras claves:** libro-imagen; libro ilustrado; libro para niños.

## LISTA DE FIGURAS, QUADROS E DIAGRAMAS

Epígrafe visual 1 – <i>Ninã lectora</i> , Pablo Amargo .....	16
Epígrafe visual 2 – <i>Sofá lector</i> , Pablo Amargo .....	22
Epígrafe visual 3 – <i>Onda</i> , Suzy Lee .....	41
Epígrafe visual 4 – <i>Caras animalescas</i> , Brenman e Moriconi.....	74
Epígrafe visual 5 – <i>Sem fim</i> , Marilda Castanha .....	107
Figura 1 – Imagem de <i>Telefone sem fio</i> .....	15
Figura 2 – Capa de <i>Aventuras de Alice no país das Maravilhas</i> , Cia. das Letrinhas... 23	
Figura 3 – Capa de <i>Alice no país das Maravilhas</i> , Autêntica .....	23
Figura 4 – <i>Versos para os pequeninos</i> , de Köpke .....	30
Figura 5 – <i>O pente</i> , de Rabier .....	30
Figura 6 – Coluna de Trajano.....	32
Figura 7 – Capa de <i>Orbis Pictus</i> (1658), Comenius .....	33
Figura 8 – Anúncio da edição brasileira de <i>João Felpudo</i> (1860).....	34
Figura 09 – Imagem de <i>Odeio meu ursinho de pelúcia</i> , David McKee .....	36
Figura 10– Imagem de <i>Odeio meu ursinho de pelúcia</i> , David McKee .....	36
Figura 11 – Ilustração de <i>Não</i> , Marta Altés, 2012 .....	37
Figura 12 – Ilustração de <i>Não</i> , Marta Altés, 2012 .....	37
Figura 13 – Álbum de figurinhas <i>Mônica Toy</i> .....	38
Figura 14 – <i>Trente histoires en images sans paroles à raconter par les petits</i> .....	42
Figura 15 – Imagem de <i>Cântico dos cânticos</i> .....	50
Figura 16 – Imagem de <i>O Barco dos sonhos</i> , Rogério Coelho.....	54
Figura 17 – Imagem de <i>O Barco dos sonhos</i> , Rogério Coelho.....	54
Figura 18 – Imagem ( <i>Graphic</i> ) de <i>Louco: fuga</i> , Rogério Coelho .....	54
Figura 19 – Imagem ( <i>Graphic</i> ) de <i>Louco: fuga</i> , Rogério Coelho .....	54
Figura 20 – Imagem de <i>Zoom</i> , Istvan Banyai .....	57
Figura 21 – Imagem de <i>Zoom</i> , Istvan Banyai .....	57
Figura 22 – Imagem de <i>Zoom</i> , Istvan Banyai .....	58
Figura 23– Imagem de <i>Zoom</i> , Istvan Banyai .....	58
Figura 24 – Imagem de <i>A Bela e a Fera</i> .....	59
Figura 25 – Quarta-capa de <i>Onda</i> .....	59
Figura 26 – Imagem de <i>Ida e volta</i> .....	63
Figura 27 – Imagem de <i>Ida e volta</i> .....	63

Figura 28 – Imagem de <i>Limite</i> , Juarez Machado, 1970.....	64
Figura 29 – Imagem de <i>Finóquio</i> , Silvana de Menezes .....	69
Figura 30 – Imagem de <i>Finóquio</i> , Silvana de Menezes .....	69
Figura 31 – <i>Print</i> do <i>Booktrailer</i> de <i>Sombra</i> , Suzy Lee .....	71
Figura 32 – <i>Retrato</i> de Federico da Montefeltro e Battista Sforza .....	77
Figura 33 – Capa de <i>Telefone sem fio</i> .....	78
Figura 34 – Imagens de <i>Telefone sem fio</i> .....	80
Figura 35 – Publicação que apresenta a pintura <i>The gossip</i> .....	80
Figura 36 – Imagem inicial do bobo da corte em <i>Telefone sem fio</i> .....	81
Figura 37 – Imagem final do bobo da corte em <i>Telefone sem fio</i> .....	81
Figura 38 – Imagem de <i>Bocejo</i> .....	83
Figura 39 – Imagem do quadro <i>3 de maio de 1808</i> , de Goya .....	84
Figura 40 – Capa de <i>Bocejo</i> .....	85
Figura 41 – Imagem de <i>Noah´s Ark</i> , Lisbeth Zwerger .....	86
Figura 42 – Imagem de <i>Bocejo</i> , Moriconi e Brenman .....	86
Figura 43– Imagem de <i>Bocejo</i> , Moriconi e Brenman .....	87
Figura 44 – Capa de <i>E a mosca foi pro espaço</i> , Moriconi .....	90
Figura 45 – Imagem de <i>E a mosca foi pro espaço</i> , Moriconi.....	91
Figura 46– Imagem de <i>E a mosca foi pro espaço</i> , Moriconi .....	91
Figura 47– Imagem de <i>E a mosca foi pro espaço</i> , Moriconi.....	91
Figura 48 – Rascunhos de <i>Bárbaro</i> .....	94
Figura 49 – Rascunhos de <i>Bárbaro</i> .....	94
Figura 50 – capa de <i>Bárbaro</i> .....	95
Figura 51 – Miolo de <i>Bárbaro</i> .....	95
Figura 52 – Imagem de <i>Bárbaro</i> .....	97
Figura 53 – Imagem de <i>Bárbaro</i> .....	97
Figura 54 – Imagem de <i>Telefone sem fio</i> .....	112
Quadro 1 – Levantamento de precursores do livro-imagem por Barbara Bader .....	43
Quadro 2 – Levantamento de precursores do livro-imagem por Sara Dowhower.....	44
Quadro 3 – Tipologias do livro-imagem sugeridas por Bosch .....	56
Quadro 4 – Tipologia do livro-imagem – A partir de SAGAE.....	58
Quadro 5 – Vencedores do Prêmio Luís Jardim de Melhor Livro de Imagem .....	65
Quadro 6 – Exponentes do livro-imagem por Castanha.....	72

Quadro 7 – Expoentes do livro-imagem por Ramos .....	72
Quadro 8 – Expoentes do livro-imagem por Sagae.....	72
Quadro 9 – Expoentes do livro-imagem por Bosch .....	73
Diagrama 1 – Nomenclaturas para se referir ao objeto de estudo.....	46
Diagrama 2 – Parentescos do livro-imagem por Bosch.....	52
Diagrama 3 – Relações da obra de Eva Furnari com outras linguagens .....	52

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CBL – Câmara Brasileira do Livro

CEALE – Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita

CEFET-MG – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil

GPELL – Grupo de Pesquisa do Letramento Literário

IBBY – International Board on Books for Young People

ISBN – International Standard Book Number

LIBRE – Liga Brasileira de Editoras

MSP – Maurício de Sousa Produções

PNBE – Programa Nacional Biblioteca da Escola

PUC – Pontifícia Universidade Católica

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

BREVE PRELÚDIO .....	16
I “OS DEDOS DO LEITOR FAZEM PARTE DO LIVRO” .....	22
1.1 Livros para crianças .....	27
1.2 Livro com ilustração e livro ilustrado .....	31
II “ALGUMAS HISTÓRIAS ME CHEGAM PRIMEIRO COMO IMAGENS .....	41
2.1 Nas fronteiras do livro-imagem .....	51
2.2 História à vista: o livro-imagem no Brasil .....	62
III “MEUS PENSAMENTOS COMEÇAM A VERTER-SE EM HISTÓRIAS”:	
O LIVRO-IMAGEM POR RENATO MORICONI .....	74
3.1 <i>Telefone sem fio</i> .....	76
3.2 <i>Bocejo</i> .....	82
3.3 <i>E a mosca foi pro espaço</i> .....	89
3.4 <i>Bárbaro</i> .....	92
3.5 Como nasce o livro-imagem .....	97
3.6 A escolha dos aparatos peritextuais atrelados à narrativa .....	100
3.7 A autoria no livro-imagem .....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	107

REFERÊNCIAS

APÊNDICES



Figura 1 – Imagem de *Telefone sem fio*  
Fonte: BRENMAN; MORICONI, 2010.

## BREVE PRELÚDIO



*Ninã lectora* – Pablo Amargo<sup>1</sup>

Desde cedo, ainda no jardim de infância, as histórias contadas pela professora faziam parte do meu imaginário. Enquanto praticava a escuta, as cenas retratadas eram criadas em minha mente - afinal já planejava, em meio ao crepúsculo vindouro, reproduzir a narrativa para meus pais e irmãos. Sem o livro em mãos, sem dominar o código escrito, rememorava cada cena e compartilhava a literatura em casa.

Nota-se que imaginar cenários e personagens a partir da leitura do signo verbal é uma atitude comum aos leitores desde a infância. Criar história fundamentalmente por traços e oferecer ao leitor as possibilidades de prosa é a peculiar característica do livro-imagem, que se apresenta como uma produção editorial em que a história é contada essencialmente por signos visuais.

A ideia de explorar este objeto nasceu quando me interessei pela obra *Telefone sem fio* (2010), de Renato Moriconi e Ilan Brenman (FIGURA 1), publicada pela Companhia das Letrinhas. A disciplina “Redes de Edição e Formação do Leitor”, ministrada pelo professor Luiz Henrique Silva de Oliveira, no curso de Letras - Tecnologias de Edição, do CEFET-MG, na Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo

---

<sup>1</sup> A acepção do termo “epígrafe” vem do grego *epigrafe* (inscrição, título). Em geral, a utilizamos como microtexto ou fragmento de textos após títulos e/ou subtítulos. Este pré-texto de reforço, contraponto ou síntese é tradicionalmente reservado à palavra escrita. Porém, nesta dissertação, funciona como uma metáfora do que acontece no livro-imagem, em que a página acolhe a imagem com a mesma importância que a palavra nos outros tipos de livro. As nomeamos “epígrafes visuais”, identificando-as na Lista de Figuras.

Horizonte, a qual é uma referência de acervo de livros infantis, me possibilitou iniciar os estudos sobre o livro-imagem. *Telefone sem fio* nos instigou, a mim e aos meus colegas, a pensar como se dava a criação deste objeto. Todavia, ao pesquisar, sobretudo no Brasil, notei uma lacuna de trabalhos que buscassem uma discussão mais ampla sobre o assunto e o objeto do ponto de vista da edição. Além disso, estava clara a escassez de materiais que abordassem o pensamento dos autores dessas obras.

Com a profusão de imagens que inundam nosso cotidiano, a possibilidade de apreciação estética das imagens impressas, em obras criativas, lúdicas e que expressam a sensibilidade artística são um “bote salva-vidas”. Uma característica singular das obras compostas exclusivamente por imagens é a capacidade de transcender as fronteiras sem a barreira da tradução. Destaca-se neste cenário a criação do projeto Silent Books,<sup>2</sup> pela International Board on Books for Young People<sup>3</sup> (IBBY), em 2012, em resposta às ondas de refugiados da África e do Oriente Médio que chegam à ilha italiana de Lampedusa. *A priori*, foi criada uma biblioteca para ser usada por crianças locais e imigrantes. Em seguida, criou-se uma coleção de livros-imagem (nomeados de livros silenciosos), que poderiam ser apreciados pelas crianças independentemente da linguagem. Desse modo, o objeto ultrapassa culturas e oferece refúgio dentro de sua materialidade.

O projeto em questão privilegia obras de diversos artistas ao redor do mundo. Na coleção de 2017, encontram-se obras dos seguintes países: Argentina, Austrália, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, França, Alemanha, Hungria, Finlândia, Itália, Japão, Holanda, Jordânia, Eslovênia, Espanha, Suécia, Turquia, Reino Unido e Estados Unidos. Esse contexto é sintomático e nos revela a importância da publicação do livro-imagem, a pluralidade de seus artistas, o valor conferido ao livro por artistas, editores e leitores. É salutar, portanto, pesquisarmos sobre esse objeto editorial que desponta nas últimas décadas de forma cada vez mais ampla.

Desse modo, discutir o livro-imagem possibilita ao menos três contribuições para o campo editorial. A primeira é a de apresentar, no âmbito acadêmico, e segundo o

---

<sup>2</sup> Destacamos a seguir os autores, editores e obras brasileiras que constam na lista da coleção, em 2017: Marilda Castanha (*Pula, gato!*, Scipione, São Paulo, 2008), Carolina Michelini (*A carta*, Formato, São Paulo, 2013), Adriana Mendonça (*Menino arara*, Baobá, Belo Horizonte, 2014), Laurent Cardon (*Vagalumice*, Biruta, São Paulo, 2013), e Laurent Cardon (*Pinçada de coragem*, Gaivota, São Paulo, 2015).

<sup>3</sup> A seção brasileira do International Board on Books for Young People – IBBY é a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), uma instituição cultural sem fins lucrativos estabelecida no Rio de Janeiro, criada em 1968. Disponível em: <<http://www.fnlij.org.br/site/o-que-e-a-fnlij.html>>. Acesso em: mar. 2017.

olhar dos envolvidos na sua produção, o livro-imagem. Consoante ao que expôs Sophie van der Linden (2011), por vezes as denominações “livro ilustrado”, “livro-imagem”, “livro de imagem”, “livro-álbum”, “*picturebook*” são usadas sem um critério definido. Desse modo, partimos do seguinte problema: como se dá a caracterização e o processo de concepção do livro-imagem? A segunda contribuição é a de apresentar o olhar do ilustrador sobre sua obra. E por último, a de oferecer material teórico sobre a temática do livro-imagem, no Brasil, no campo dos estudos em edição, uma vez que as discussões no nosso país sobre o tema são voltadas, sobretudo, para a área da educação ou das artes visuais.

A temática sobre livros ilustrados tem fomentado estudos, debates e reflexões. Nesse contexto, há publicações que abordam o livro-imagem de maneira contundente, ao passo que outras apenas o citam como mais um tipo de publicação editorial sem problematizar esse objeto. A consulta às bases de dados e bibliotecas virtuais nos permite observar pesquisas que se referem à ideia de letramento, à apreciação estética, à construção das narrativas orais a partir das imagens, dentre outras questões.

Para embasar a temática desta dissertação, buscamos teses e dissertações que se relacionavam à proposta de nosso estudo e outras que nos oferecessem um panorama do que tem sido abordado a respeito do assunto. Destacamos duas produções contemporâneas, às quais este trabalho se somará: a tese de Hanna Araújo, *Processos de criação e leitura de livros de imagem: interlocuções entre artistas e crianças* (2016a), e a tese de Maria Laura Pozzobon Spengler, *Alçando voos entre livros de imagem: o acervo do PNBE para a educação infantil* (2017). As duas fazem referência, respectivamente, a relação de criação e recepção no livro-imagem, e na descrição das obras compradas pelo governo brasileiro para distribuição dos livros-imagem nas escolas. Essas questões refletem a importância que temas como esses vêm ganhando nos últimos anos.

Nesse sentido, usando a expressão de Pedro Sagae (2008), o objeto estudado vem sendo “festejado” com uma grande variedade de denominações. Diante de nossos estudos, a primeira opção foi nomear nosso objeto como “livro álbum sem texto”, termo adotado por Sophie van der Linden (2015), mas chegamos à expressão “livro-imagem”, como a denominação mais plausível, que faz referência justamente à presença da imagem, e não à falta, à incompletude a que a preposição “sem” nos remete. Além disso, se recorrermos aos estudos linguísticos, a imagem será considerada um texto. A

decisão foi pelo uso do termo surgido no Brasil a partir da forma como foi traduzido na obra de Sophie van der Linden (2011), Maria Nikolajeva e Carol Scott (2011) e Suzy-Lee (2012). Esse termo é também recorrente na fala de artistas visuais, como Renato Moriconi, Roger Mello, Ângela Lago, Odilon Moraes, Marilda Castanha e ainda em Graça Ramos, doutora em História da Arte. Elencamos a seguir os objetivos a que esta dissertação se propõe alcançar.

O objetivo geral está em investigar a caracterização e o processo de concepção do livro-imagem segundo o olhar dos envolvidos em sua produção. Os específicos se pautam em: (1) discutir aspectos inerentes à produção de livros para crianças, incluindo os do livro-imagem; (2) conceituar o livro-imagem a partir dos posicionamentos de estudiosos do tema; e (3) investigar o processo de produção das obras *Telefone sem fio*, *Bocejo*, *E a mosca foi pro espaço* e *Bárbaro*, segundo o olhar do ilustrador.

Para alcançar os objetivos propostos no que se refere à metodologia, a pesquisa foi do tipo descritiva-qualitativa, no que se refere à abordagem do problema, qualitativa e, do ponto de vista de seus objetivos, descritiva. Segundo os procedimentos técnicos, foi bibliográfica, e as fontes de pesquisa utilizadas foram obras que tratam dos objetivos específicos elencados.

Para compreender o objeto, foram realizadas ainda entrevistas, com dois pesquisadores do tema, Graça Ramos e Pedro Sagae, e com dois autores de livro-imagem, Marilda Castanha e Renato Moriconi, os quais nos auxiliaram na compreensão da temática. A escolha desses profissionais se deu mediante a importância de suas produções para a discussão proposta, conforme podemos constatar:

1. Graça Ramos, doutora em História da Arte pela Universidade de Barcelona, que escreveu, em 2011, a obra *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*, na qual ela trata do lugar da ilustração nos livros infantis. Considerando a importância da pesquisadora para os estudos de livros ilustrados no Brasil, elaboramos a entrevista explorando a temática do livro-imagem.
2. Pedro Luís Campos Sagae é doutor em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) e idealizador do site “Dobras da Leitura”. Além de abordar o livro ilustrado em suas pesquisas, é crítico das obras. Ademais, elaborou uma categorização para os livros-imagem, a qual apresentamos nesta dissertação.

3. Marilda Castanha, ilustradora, além de produzir livros para crianças, ministra palestras sobre a temática. A autora é importante no cenário editorial de livros infantis. No ano de 2017, com o livro-imagem *Sem fim*, ganhou o prêmio na categoria Purple Island na Coreia do Sul, depois de concorrer com 1.777 artistas de 89 nações e ficar entre os 150 selecionados de 43 países. Dado que ratifica a contribuição que a autora pode nos oferecer sobre a construção do livro-imagem.
4. Renato Moriconi, graduado em Artes Plásticas e pós-graduado em Design Gráfico, desde 1994, se dedica às artes gráficas e já publicou livros no Brasil, México, França, Itália e Coreia do Sul. Conquistou prêmios pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) 2012, o Troféu Monteiro Lobato 2014, da *Revista Crescer*, e o Jabuti 2016. O depoimento do autor perpassa a dissertação e recebe espaço especial no terceiro capítulo, no qual descreve a produção das quatro obras, já citadas.

As perguntas das entrevistas foram construídas com base nas principais questões que nos instigaram durante o processo de estudo dos textos teóricos. Os dados foram coletados por *e-mail* e apenas Renato Moriconi optou por responder através de áudio.. Na transcrição de suas respostas houve um tratamento linguístico em que suprimimos algumas marcas da oralidade, no que tange aos vícios de linguagem comuns a esse tipo de registro e às questões interpostas, sem, contudo, prejudicar o estilo de fala do artista entrevistado e as ideias expressas por ele (APÊNDICE IV). Assim sendo, as etapas metodológicas da pesquisa passaram primeiro pela leitura da bibliografia acerca do tema proposto. Em seguida, com base nesse referencial teórico, realizamos as questões, enviadas aos entrevistados por *e-mail*.

Nossa base teórica está estabelecida, principalmente, a partir dos estudos de Lajolo e Zilberman (1988 e 2017), Sophie van der Linden (2011 e 2015), Emma Bosch (2015), Martin Salisbury e Morag Styles (2013), Suzy Lee (2012), Graça Ramos (2011) e Peter Hunt (2010), que tratam dos planos gerais que esta pesquisa alcança: livros para criança, livro-imagem e o ponto de vista do ilustrador sobre a sua obra.

Vale ressaltar que uma das editoras mais prestigiadas do Brasil, a Cosac Naify, que encerrou suas atividades em 2015, deixou, dentre um legado de publicações de luxo, uma linha intitulada “História e crítica da literatura infantil”, composta por autores que utilizamos ao longo desta pesquisa: *Era uma vez uma capa*, Alan Powers (2008); *Crítica, teoria e literatura infantil*, Peter Hunt (2010); *Livro ilustrado: palavras*

*e imagens*, Carole Scott e Maria Nikolajeva (2011); *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee* (2012); *Traço e prosa*, Maurício Paraguassu, Odilon Moraes e Rona Hanning (Org.) (2012). Sem dúvida, tais publicações refletem a importância que a literatura infantil, bem como esse gênero atrelado ao papel da imagem, vem adquirindo.

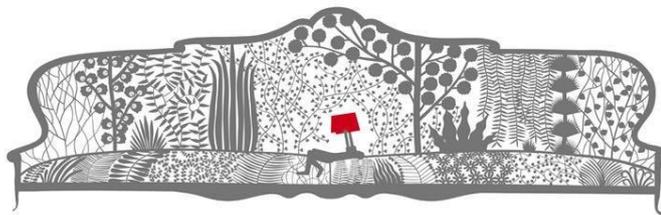
Particularmente, as questões dirigidas a Renato Moriconi foram pensadas segundo duas produções editoriais já citadas: a primeira é *Traço e prosa* (2012), de Maurício Paraguassu, o qual dá voz a 12 ilustradores atuantes em São Paulo (Eva Furnari, Ricardo Azevedo, Helena Alexandrino e Alcy Linares), Rio de Janeiro (Rui de Oliveira, Roger Mello, Graça Lima e Mariana Massarani) e Minas Gerais (Nelson Cruz, Marilda Castanha, Ângela Lago e Eliardo França).

A segunda produção foi o livro *A trilogia da margem*, de Suzy Lee (2012), a partir do qual norteamos as perguntas sobre o processo de criação de Moriconi. Nessa obra, Lee descreve o processo de produção de três outras: *Onda*, *Sombra* e *Espelho*. Portanto, a produção de Lee foi fundamental para este trabalho, na medida em que é uma publicação que não se limitou a descrever a temática em apenas um parágrafo, tópico ou capítulo. Ela, na íntegra, apresenta as especificidades do livro-imagem, com riqueza de explicações e detalhes.

Para alcançar nosso objetivo, esta dissertação encontra-se organizada em três capítulos. A nomeação de cada um deles refere-se a depoimentos de Suzy Lee sobre o exercício de criação do livro-imagem. O primeiro capítulo, “Os dedos do leitor fazem parte do livro”, discute os aspectos inerentes à produção de livros para crianças, tais como: o surgimento da literatura infantil, o entendimento da ideia de infância em relação ao objeto e um breve percurso sobre o livro com ilustração e o livro ilustrado.

O segundo capítulo, “Algumas histórias me chegam primeiro como imagens”, conceitua o objeto segundo os estudiosos do tema e alguns autores renomados, aborda as características desse tipo de publicação, apresenta modelos de obras do gênero e descreve a produção do livro-imagem no Brasil. O último capítulo, “‘Meus pensamentos começam a verter-se em histórias’: o livro imagem por Renato Moriconi”, apresenta o processo de produção de quatro obras do artista plástico, com ênfase nos elementos conceituais, criativos e técnicos, além de mostrar uma discussão, ancorada no depoimento do artista, que trata da idealização de suas obras, das escolhas peritextuais e do papel da autoria.

## I “OS DEDOS DO LEITOR FAZEM PARTE DO LIVRO”



*Sofá lector* – Pablo Amargo

O mercado editorial de livros para crianças é inquestionavelmente um setor que alcança diversos tipos de publicações, gêneros e públicos. Diante disso, apenas esboçando alguns exemplos, Sophie van der Linden (2011, p. 22), para discutir “O que é o livro ilustrado?”, diferencia: livros com ilustração, livros ilustrados, histórias em quadrinhos, livros *pop-up*, livros-brinquedo, livros interativos, livros-cd, livros de plástico para banho- observa-se, porém, que nem sempre é consenso chamar de livro alguns dos exemplos apresentados, e que há muitos outros tipos de publicações. A literatura infantil apresenta um conjunto heterogêneo de gêneros. Ao pensar nesses gêneros, percebem-se diversas possibilidades que permeiam tanto a relação da tradição oral com a escrita do texto, quanto estas com as narrativas visuais.

Nelly Novaes Coelho (1991), ao discutir a criação da literatura para crianças, aponta que, na segunda metade do século XVII, na França, havia uma preocupação com uma literatura voltada para crianças. O resultado disso, conforme a autora, é uma valorização da imaginação e da fantasia, que aparecem nos textos provenientes tanto da Antiguidade Clássica quanto das demais narrativas orais populares. Coelho destaca as seguintes obras como pioneiras: *As Fábulas de La Fontaine* (1668); *Os Contos da Mamãe Gansa* (1691-1697), de Charles Perrault; os *Contos de fadas* (1691-1697), de Mme D’Aulnoy, e *Telêmaco* (1699), de Fénelon.

Ao longo do tempo, nota-se uma renovação dos gêneros segundo às concepções de cada época, os contos de fadas são exemplos disso, como o clássico conto francês do século XVIII, *Chapeuzinho Vermelho*, cujas diversas versões vêm se tornando bem amenas, menos violentas. As mudanças pelas quais passam os contos são reflexos das concepções dos envolvidos na escrita e edição dos livros, dos ideários da sociedade, do conceito de “politicamente correto”. Torna-se difícil perceber a voz das crianças nesse processo. Acerca disso, Cláudio Martins (2009) pondera: “Eu não sei se

nós, na área do livro, ouvimos a opinião do nosso leitor, aquele para o qual trabalhamos. Acho que ouvimos a opinião do mercado, dos educadores, pais, livreiros, o que é outra audição.” (MARTINS, 2009, p. 52).

De igual modo, as ilustrações dirigidas às crianças carregam diferentes estilos. Podemos observar isso ao compararmos as capas da obra *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, lançada em 1865, por Oxford Charles Lutwidge Dogson (1932-1998), que usava o pseudônimo Lewis Carroll, e que, conforme Alan Powers (2008), “mudou a literatura infantil com a liberdade da sua invenção, que parece tocar em estruturas mais profundas da linguagem e da lógica, subjacente à vida cotidiana.” (POWERS, 2008, p. 32). As duas capas de edições diferentes da obra publicadas em 2017 demonstram como as editoras se apropriaram da ilustração de forma particular. A primeira oferece uma versão atualizada de *Alice*, enquanto a segunda se firma sobre os traços da versão clássica (FIGURAS 2 e 3).

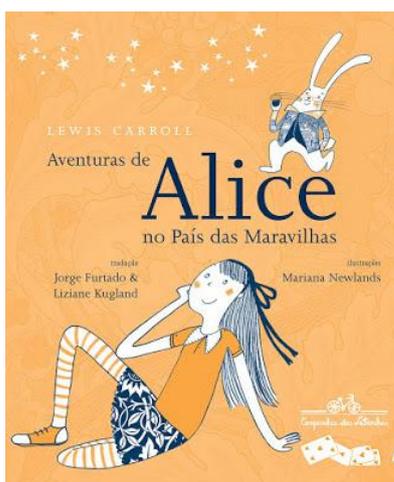


Figura 2 – Capa *Alice*, Cia. das Letrinhas  
Fonte: NEWLANDS, 2017

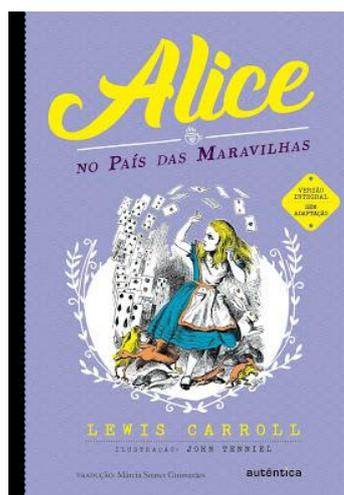


Figura 3 – Capa *Alice*, Autêntica  
Fonte: TENNIEL, 2017

Nota-se que as decisões editoriais, tanto no que concerne ao texto escrito, quanto às imagens e o que está em torno do livro, tal como as capas apresentadas, são opções de adultos. O fato de dirigir um livro para crianças pode nos levar a refletir, por exemplo, que tipo de criança está se projetando. Conforme Lígia Cademartori (1987), a principal questão diz respeito ao adjetivo que determina o público. Ou seja, a literatura enquanto substantivo é apontada para o indivíduo que se interessar, não há um público predeterminado, ao passo que a literatura com o adjetivo carrega uma concepção de que já se sabe o interesse de um destinatário particular e a partir disso lhe é dirigido uma linguagem, temas e pontos de vista específicos. Nesse sentido, uma diferença crucial

neste campo editorial é que o autor dos livros é um adulto escrevendo para crianças; e o leitor, por vezes, é guiado pelas escolhas dos mediadores.

O entendimento do conceito de infância ainda no Renascimento o diferencia do adulto. Dado que cada época constitui-se de um conjunto de valores e crenças, deve-se, pois, considerar que há diversos entendimentos do que se chama “criança” e “infância”. Isso se reflete nos livros que são direcionados aos infantes, na adequação das publicações, e, frequentemente, na censura e no controle a que elas costumam ser submetidas. Nesse contexto, o papel da mediação aqui pode ser decisivo para que as obras sejam recebidas enquanto experiência artística, estética ou didática.

Conforme Peter Hunt (2010), o texto dirigido às crianças não tem que ser em si inocente, por se destinar a leitores supostamente “inocentes”. Em outras palavras, não se deve subestimar o entendimento do leitor apresentando uma literatura facilitada. Os aspectos que refletem nossa humanidade, os temas difíceis como morte, violência e tristeza podem passar pelas obras sem o tom moralizante ou educativo. A ideia do que é bom para a criança, muitas vezes, é cercada por algum tipo de discriminação. Acerca disso, pondera o autor: “Imagino que há uma tensão entre o que é ‘bom’ em abstrato, o que é bom para a criança em termos sociais, intelectuais e educacionais, e o que nós, real, honesta e reservadamente achamos ser um bom livro.” (HUNT, 2010, p. 39). Hunt defende que o que se deve abordar ou não na literatura infantil é, portanto, uma questão de poder.

Ademais, Hunt (2010) refuta a ideia de que a literatura infantil é uma literatura menor, ou apenas um degrau para o letramento adulto. Em sua concepção, trata-se de uma literatura diferente, e “suas características singulares exigem uma poética singular” (HUNT, 2010, p. 37). Alguns autores afirmam categoricamente que fazem livros para crianças, enquanto outros dizem não tê-las como público-alvo. Conforme Antonieta Cunha (1985), esses desencontros levam a questionar, por exemplo: “Existe literatura infantil? Ela é uma traição ao leitor, na medida em que seu discurso reflete um encaminhamento da criança, que não tem voz nesse discurso e não pode posicionar-se?”. (CUNHA, 1985, p. 22).

Michel Tournier (1982), por sua vez, questiona o sentido de se falar em livros para crianças, de lançar mão de uma noção que se origina na mitologia vitoriana. Para Tournier, é a escrita boa, clara e breve que possibilita a leitura “inclusive a das crianças”. Ao mesmo tempo, ressalta que se optasse por rever as suas produções, para

obter versões mais puras, mais cristalinas, suas obras não seriam lidas por adultos. Nem pelas crianças, pois os editores não aceitariam romances fora das “normas”.

O escritor e desenhista Ziraldo em sua presença na Bienal do Livro do Rio de Janeiro, em 2017, apresentou suas concepções sobre a literatura infantil.

São autores adultos tentando escrever para menores sem compreendê-los de fato. Ou seja, escrevem para adultos em escala miniatura. Isso, é claro, não funciona. Acredite: escrever para crianças é bastante difícil. Leva-se muito tempo até encontrarmos a medida certa para elas. Por isso, acho absurdo quando ainda encontro pessoas que consideram a literatura infantil como uma literatura menor (ZIRALDO *apud* BRITO, 2017).

Nota-se que além de ratificar o valor da literatura infantil, o artista tratou da complexidade do processo de produção no qual os adultos escrevem para as crianças. Para ele, em muitos momentos, a expressão adjetivada (infantil) é usada de modo raso e superficial.

No que se refere ao público de literatura infantil, logo perceberemos que seus contornos não são rígidos. Há tanto obras que a princípio foram direcionadas aos adultos e agradaram às crianças, como o contrário; assim como obras que são premiadas por adultos e reprovadas por crianças. Ademais, conforme Salisbury e Styles (2013), há uma espécie de paradoxo, uma vez que, por um lado, “enquanto os departamentos de *marketing* de editoras ocidentais insistem para que essas obras sejam categorizadas de acordo com a faixa etária e o público-alvo, muitos artistas e autores estão criando livros *crossover*.”<sup>4</sup> (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 113).

Ao ser questionada sobre o que faz um livro infantil ser caracterizado como tal, a editora Rosana Mont'Alverne, em sua presença no “Pensar edição, fazer livro”,<sup>5</sup> chamou a atenção para um duplo destinatário e a associação que muitos fazem entre o infantil e a ilustração: “Antes alguns livros não tinham muitas ilustrações, mas já eram considerados infantis. A gente liga a ilustração à infância; isso traz uma perda de público, uma restrição às crianças. Os livros da Aletria eu dou para gente grande e eles ficam felizes”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> O termo diz respeito às obras que não se restringem a uma faixa etária e ultrapassam as barreiras de gênero e das definições estilísticas.

<sup>5</sup> Evento realizado em Belo Horizonte, em 5 de agosto de 2017, pelo grupo de pesquisa Escritas Profissionais e Processos de Edição, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling) do CEFET-MG e pela editora Moinhos, com o apoio da Fundação Municipal de Cultura.

<sup>6</sup> (Notas da autora).

Tratando do encontro do adulto com a obra infantil, já ponderava Antonio Candido (1947), citado por Zilberman e Lajolo (1988):

As histórias que apelam para a nossa imaginação agem sobre nós como as que encantam as crianças, de tal forma que se nem todo livro de adulto serve para um menino, todo bom livro de criança serve para um adulto. [...] O nosso amor pelos contos infantis, depois de adultos, é uma espécie de procura [...], numa posição inefável de simplicidade, em que as alegrias mais simples não fossem desperdiçadas pelo mal de pensar e viver. Uma saudade não se sabe bem de quê, procurada em vão (Candido *apud* LAJOLO, 1988, p. 329-330).

Torna-se claro que a possibilidade de sermos tocados pela literatura ultrapassa a indicação de faixa etária prescrita nas obras por algumas editoras, embora possa ser essa um norteamento para os mediadores.

Lajolo e Zilberman (2017) tratam do hibridismo das linguagens no âmbito da literatura infantil: “historicamente, parece ter sido a ilustração o primeiro elemento a desafiar o privilégio da escrita, rompendo a soberania da linguagem verbal, ao incluir em cenários de leitura elementos de natureza gráfica e pictórica.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 29). As autoras salientam que na Europa e no Brasil, desde muito cedo, a literatura infantil circulou em livros que reuniam o visual e o verbal. E, a partir dessa união, surgiram nomenclaturas como “álbum”, referente às produções, em 1930, do francês Paul Faucher (1898-1967), e a expressão “livros de imagens”, citado por Manuel Bandeira (1886-1968). Vale destacar a experiência do poeta ao se deparar com as obras:

Procuo me lembrar de outras impressões poéticas da primeira infância e eis que me acodem os primeiros livros de imagens: *João Felpudo*, *Simplicio olha para o ar*, *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*. Sobretudo este último teve influência muito forte em mim; por ele adquiri a noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade cotidiana, e a página do macaco tirando cocos para os meninos despertou o meu primeiro desejo de evasão. No fundo, já era Pasárgada que se renunciava (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 29).

O relato do poeta ratifica a importância dos livros para crianças e a possibilidade dos reflexos da leitura das obras na formação intelectual, estética, artística, sobretudo, humana do leitor.

As questões que envolvem a literatura, o clássico, o cânone, o conceito de “bom”, de “ruim” guardam diversas discussões muito abordadas pela crítica. Por sua vez, a literatura infantil vem sendo estudada, como pondera Hunt (2010), por psicólogos, pedagogos, estudiosos da indústria cultural, sociolinguistas, dentre outros. O

autor enfatiza que há dois públicos que se interessam veementemente pelo tema: o “povo” dos livros e o “povo” das crianças. Segundo ele: “Pode ser mais acurado dizer que existem duas facções: a dos preocupados com crianças e livros e a dos preocupados com livros e adultos (em que o livro, em alguma etapa, por acaso, foi destinado às crianças).” (HUNT, 2010, p. 30).

Particularmente no século XXI, conforme observam Lajolo e Zilberman (2017), ao lado da expressiva produção de livros, ampliaram-se o número de ensaios, teses, dissertações e eventos voltados para a literatura infantil. Se por um lado realizam-se trabalhos em torno das crianças compreendendo diversas questões úteis ao aprendizado, ao desenvolvimento cognitivo, ao nível de percepção sensorial, por outro, temos a discussão do livro como objeto. Buscamos, aqui, somar dados e reflexões a esse campo, no que tange, principalmente, ao ponto de vista editorial. Propomos, a seguir, um breve percurso da relação do objeto em questão com o público infante.

### **1.1 Livros para crianças**

As crianças, tal como lhes conferimos sentido, outrora liam apenas a literatura adulta, pois, como ainda não havia uma concepção de infância, conseqüentemente, não se produzia uma literatura destinada aos que eram considerados adultos em miniatura (ARIÈS, 1978). O contato com livros era dado conforme a classe social participante do poder, isto é, os que ocupavam posições altas tinham acesso aos clássicos, enquanto os mais pobres se conectavam a uma literatura oral.

De acordo com Alan Powers (2008) um marco na edição de livros para criança é o ano de 1744, quando o britânico John Newbery (1713-1767) produziu *A little pretty pocket-book*, “encadernado e banhado a ouro com capricho” (POWERS, 2008, p. 10). Powers o identifica como um promotor habilidoso, pois Newbery vendia livros e brinquedos juntos, desse modo oferecia ambos os produtos por um preço baixo.

O livro infantil surge a partir da identificação das necessidades particulares da criança, sendo adaptadas a ela a linguagem, o formato e o design (SILVA, 2009). Na segunda metade do século XVIII, adaptações de clássicos da literatura são reeditadas para os infantes. No processo de educação das crianças, dentro do modelo familiar burguês, surge a escola para afastá-las do mundo adulto (ARIÈS, 1978). Assim, com o passar do tempo, a sociedade vai definindo o que é “criança” e o que essa deveria ler, ou seja, qual seria a linguagem temática aceitável para cada etapa da infância.

Vale ressaltar que o aprimoramento de equipamentos de impressão e de técnicas como a xilogravura e a litografia, somado a outros fatores, como o aumento do número de pessoas alfabetizadas, tornou o livro acessível. Na antiguidade, os livros eram objetos caríssimos e, portanto, indicavam o *status* social a que seus proprietários pertenciam. Fischer (2006) chama a atenção para o fato de que, ao final da Idade Média, era comum aos fidalgos exibirem livros em alguns cômodos da casa para serem apreciados como objetos de adorno e de poder aquisitivo, já que em alguns casos seus donos não sabiam ler. Ademais, a quantidade de leitores, bem como a quantidade de obras, aumentou exponencialmente desde a Antiguidade.

De acordo com Zilberman e Lajolo (1988), a literatura infantil brasileira nasce no final do século XIX. Nesse contexto, editoras como Laemmert, Garnier, Livraria do Povo e Francisco Alves publicavam livros de diferentes formatos, aproximando os leitores das narrativas de sucesso. Segundo as autoras, uma série de acontecimentos contribuiu para a configuração de um público consumidor do livro infantil e escolar, tais como: o crescimento e a diversificação da população urbana, a extinção do trabalho escravo, a chegada de imigrantes e a situação da estrutura administrativa do país:

No cômputo geral, as primeiras décadas republicanas assistiram à formação da literatura infantil brasileira na condição de gênero. E, se foi o fortalecimento da escola enquanto instituição e as campanhas cívicas em prol da modernização da imagem do País que forneceram as condições para sua gênese, os mesmos fatores são responsáveis pelo lastro ideologicamente conservador dessa literatura (ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p. 21).

Acrescenta-se a esses fatores o fato de que o material utilizado para produção das adaptações e traduções de nossa literatura infantil partia dos clássicos infantis europeus. Nesse contexto, havia a “nascente indústria do livro infantil e didático que escudava em recomendações nacionalistas, pedagógicas e literárias seus lançamentos de obras individuais e coleções” (ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p. 18).

Cunha (1985) destaca as seguintes obras desta fase embrionária da literatura infantil: *Contos seletos das mil e uma noites* (de Machado de Assis); *As viagens de Gulliver a terras desconhecidas* (de Jonathan Swift) e *Robinson Crusóé* (de Daniel Defoe), adaptados, as três, por Carlos Jansen; os *Contos da Carochinha*, recolhidos e adaptados da tradução oral por de Figueiredo Pimentel; os *Contos pátrios*, de Coelho Neto e Olavo Bilac e *Saudade*, de Tales de Andrade. Ademais, a autora ressalta a importância evidente de Monteiro Lobato, que contrapõe as obras marcadamente

didáticas ao explorar o folclore e a imaginação. Afirmando sua proposição, a autora enfatiza: “Com Monteiro Lobato é que tem início a verdadeira literatura infantil brasileira” (CUNHA, 1985, p. 20).

Nesse sentido, o autor teria modernizado a literatura infantil. Conforme aponta Cademartori (1987), Lobato rompe com os padrões do gênero, e assim “seus livros infantis criam um mundo que não se constitui num reflexo do real, mas na antecipação de uma realidade que supera os conceitos e os preconceitos da situação histórica em que é produzida.” (CADEMARTORI, 1987, p. 48-50) Importante ressaltar, também, a presença dos precursores de Lobato, já que antes da publicação do primeiro livro do escritor paulista *A menina do narizinho arrebitado*, em 1920, já havia uma articulação no Brasil entre escritores, editores, divulgadores e leitores.

Um dos precursores, o educador e escritor João Köpke (1852-1926), teve suas obras resgatadas por pesquisadores da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) no ano de 2017. Guardados por mais de um século pela família, os 24 poemas infantis escritos entre 1886 e 1897, *Versos para os pequeninos*, foram publicados nesse ano (FIGURA 4). O filho mais velho do autor Winckelmann Köpke (1886-1951), guardou, além do original que contém 54 páginas, ilustrações (chamadas de “estampas”), as quais foram recortadas de outros livros para servirem de referência para quem as refizesse. Interessante notar a proposta de articulação entre texto e imagem neste período, que pode ser estudada de forma minuciosa em outros trabalhos.

Conforme relata a professora Norma Sandra de Almeida Ferreira (2017), na apresentação da publicação fac-similar, as ilustrações são “bem comportadas”, seguindo o padrão europeu do século XIX, ao passo que os textos são irreverentes. À esquerda, as ilustrações antecipam o assunto do poema, que por sua vez apresentam um eu-lírico que manda a lua bugiar, questiona o conhecimento dos professores, da vida e da escola. O autor enaltece as estripulias das crianças e dos animais de estimação, além de valorizar as cantigas.



Diversos exemplos contribuem para este cenário editorial, mas o que gostaríamos de enfatizar ainda neste contexto é a importância de obras literárias na diversidade de produção de livros para crianças. Nesse sentido, tratando da literatura frente ao viés educacional, Lígia Cademartori (1987) salienta que a obra literária está além dos objetivos pedagógicos – cercados de crenças; costumes que os adultos desejam passar às crianças –, uma vez que, possibilita uma reorganização da forma de ver o mundo, o desenvolvimento do senso crítico, bem como a formação de padrões novos. O que ratifica Ângela Lago acerca da relação entre os campos da literatura e da pedagogia no que tange a fruição:

Eu tenho uma série de questionamentos em relação a isso e gostaria de colocar, em vez de resposta, um grande ponto de interrogação. Será que tudo que nós lemos na vida de alguma forma não nos ensina? Será que, cada vez que nos aproximamos de um romance, nós não aprendemos algo de novo e de especial, ou com o personagem, ou com a narrativa, que nos transforma como ser humano? Será que a palavra pedagógica tem um cunho tão pejorativo dentro da literatura porque não entendemos a grandeza dela? Será que tudo que um ser humano faz não se torna ainda mais uma experiência de beleza e de aprendizado ao mesmo tempo, quando isso se conjuga? Cada experiência vital nossa não nos faz caminhar um pouco mais para frente? (LAGO, 2017, p. 19)

Torna-se claro que o livro infantil alcança desde as dimensões paradidáticas até o campo da literatura. No livro literário, o contato com as obras pode nos ensinar algo sem com isso ser “pedagogizante”. Há uma série de experimentações presentes nos livros para crianças, desse modo, na produção contemporânea desse objeto tantas questões entram em voga que diferentes acepções surgem no intuito de apreender suas especificidades.

## **1.2 Livro com ilustração e livro ilustrado**

Contar histórias por meio de imagens é uma prática milenar. As pinturas rupestres, por exemplo, refletem a relação do homem com o mundo em diferentes momentos e lugares. Martin Salisbury e Morag Styles (2013) ressaltam alguns precursores primitivos da história da comunicação por imagens como a Coluna de Trajano, em Roma (FIGURA 6), as tumbas do antigo Egito e os muros de Pompeia. Ademais, apontam que o livro ilustrado mais antigo refere-se a um papiro egípcio de 1980 a.C. Ressalta-se, porém, que o estado de conservação do artefato demonstra que este é ainda mais antigo.

Podemos citar ainda os livros de horas, os incunábulo e a *Biblia pauperum* (*Bíblia dos pobres*) na Idade Média, os quais narravam por imagens, oferecendo aos iletrados uma possibilidade de conhecimento. Alguns eventos como o surgimento do papel na China e a impressão xilográfica, contribuíram para a história do livro e da leitura, e a invenção da prensa no século XV, de forma significativa, abriu caminho para a publicação em massa.



Figura 6 – Coluna de Trajano. Figuras (baixo relevo) detalham suas vitórias contra os dácios no séc. II d.C. Fonte: SALISBURY; STYLES, 2013.

Nessa perspectiva, no que se refere aos livros, a importância da imagem para a constituição das narrativas tem se mostrado cada vez maior. Segundo Graça Ramos (2011), a origem do uso da dicotomia verbo-visual nas obras, para facilitar o aprendizado, remete ao livro do pedagogo tcheco Jan Amos Comenius (1592-1670), *Orbis sensualium pictus* (1658), o qual pode ser traduzido como *O mundo visível em pinturas* ou *O mundo em imagens* (FIGURA 7). Posteriormente a essa obra, o desenvolvimento da técnica multiplicaria a publicação de diferentes livros com imagens.

Segundo Sophie Van der Linden (2011) “livros com ilustração” se diferem dos “livros ilustrados”, já que se referem às obras em que as ilustrações acompanham o texto, o qual sustenta a narrativa. Conforme Nikolajeva e Scott (2011) “o caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2001, p. 13). No cenário educacional, os livros ilustrados são constantemente utilizados para o desenvolvimento de um aprendizado verbo-visual, sobretudo na fase da alfabetização. Neste tipo de obra

a imagem é primordial e pode estabelecer diversas relações com o texto escrito e ainda sobreviver sem ele.



Figura 7 – Capa de *Orbis Pictus* (1658), Comenius  
Fonte: TIJEN; VOJTECHOVSKY, 1996.

A obra *João Felpudo* (*Der Struwwelpeter*) (1844), lançada na Alemanha por Heinrich Hoffmann, médico que elaborou a história para seu filho de três anos, é considerada uma influência direta para o livro ilustrado moderno. O livro, de tom moralizante, advertia as crianças das consequências de se comportarem mal. Os contos de castigo para as crianças já foram adaptados diversas vezes por diferentes mídias.

A historiadora Patrícia Raffaini, que investigou os jornais da Biblioteca Nacional em seu pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP), encontrou o anúncio “João Felpudo: histórias alegres para crianças travessas com vinte e quatro pinturas esquisitas”, na edição de 4 de dezembro de 1860 do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, no qual se tratava da primeira edição do livro no Brasil (FIGURA 8).

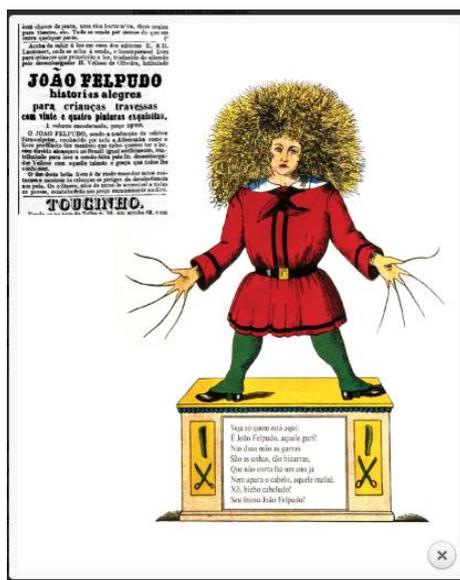


Figura 8 – Anúncio da edição brasileira de *João Felpudo* (1860) e desenho original da obra (1844)  
 Fonte: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2017/03/16/os-precursores-de-lobato/>

Conforme Salisbury e Styles (2013), a origem dos livros ilustrados atuais pode ser debatida, mas a figura de Randolph Caldecott foi um marco no uso da imagem em narrativas. Maurice Sendak o considera o pai deste tipo de publicação,

O trabalho de Caldecott anuncia o início do livro ilustrado moderno. Ele criou uma ingênua justaposição de palavra e imagem, um contraponto que jamais havia ocorrido até então. As palavras são deixadas de lado –mas as imagens transmitem a ideia. Imagens são deixadas de lado – mas as palavras transmitem a ideia. Em resumo, é a invenção do livro com ilustração moderna. (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 16-17)

Vale ressaltar também a importância de Sendak para o cenário de livros ilustrados. Sua obra prima *Where the wild things are* (*Onde vivem os monstros*) (1963) representa uma nova concepção da imagem nos livros, que introduz o tema do inconsciente infantil. O livro narra as aventuras de Max, que durante um castigo tem seu quarto transformado em floresta. Neste espaço, surge um barquinho que segue para onde vivem os monstros. A obra impactou, além da comunidade artística, pais e professores. Foi adaptada para o cinema em 2009 e já vendeu milhares de cópias. Para além de uma imagem figurativa temos neste exemplo um livro ilustrado moderno.

Na história do livro ilustrado, nota-se que, por vezes, as imagens dos livros se manifestavam apenas como espelhos da palavra escrita. Segundo Ramos: “o texto verbal dominou a edição de livros, tornando as palavras mais importantes que qualquer outro recurso na hora de contar histórias para as crianças.” (RAMOS, 2011, p. 52).

Conforme Camargo (1995), isso está ligado à concepção que se tinha do significado da palavra ilustração, a qual se ligava ao contexto da linguagem verbal com o sentido de: “tornar claro”, “inteligível”, “dar a luz”. O autor cita, por exemplo, a acepção que se encontra do termo em Antonio Moraes Silva (1813): “**ILUSTRAÇÃO. s.f.** O dar a luz, e notícia clara de alguma coisa; discurso que dá luz, e ilustra ciências, ou passos de Autores obscuros, ou antiguidades. Inspiração: v.g. ilustração Superior, ou Divina. Marinho, Antig. De Lisboa”. (CAMARGO, 1995, p. 29.) Ao acompanharmos a acepção do termo (assim como do verbo dele derivado) segundo o *Dicionário Priberam*, podemos observar que a ideia de ornar e adornar ainda aparecem relacionadas a gravuras e desenhos (ILUSTRAÇÃO, 2018):

### **i·lus·tra·ção**

*substantivo feminino*

1. Conjunto de conhecimentos e de saber.
2. Alto grau de civilização.
3. Pessoa ilustre pelo seu saber.
4. Publicação literária ou científica ornada de gravuras.
5. Parte artística de um texto.
6. Gravura, desenho.

Palavras relacionadas:

### **i·lus·trar**

*verbo transitivo*

1. Tornar ilustre.
2. Esclarecer, elucidar.
3. Instruir.
4. Adornar com gravuras ou desenhos.

*verbo pronominal*

5. Tornar-se ilustre.
6. Adquirir ilustração.

[...]

Em sentido mais amplo, essa compreensão interfere ainda no nome atribuído ao profissional que ilustra, assim como a importância que esse recebe nos créditos e na noção de autoria das obras e a sua relação com o mercado editorial. Para Camargo (1995), a proposta de estabelecer uma tipologia para os livros ilustrados parte, por vezes, de como se entende a ilustração, o ofício/arte de ilustrar e de como se dá a relação palavra-imagem nas publicações. Vale ressaltar que o desenvolvimento da técnica também influencia no uso do termo, além de contribuir para a qualidade das ilustrações e o aumento do *status* dos ilustradores.

É possível acompanharmos a criação de várias obras em que a imagem e o texto exercem uma relação complexa, que extrapolam o “adornar”. O livro *Odeio meu ursinho de pelúcia* (1994), de David McKee, é um exemplo disso. O diálogo proposto na narrativa, a princípio, se mostra coerente com as imagens. Ao longo da história, as imagens revelam cenas que não têm ligação com o que está sendo dito. As crianças se deslocam em meio a pessoas que carregam mãos gigantes, se deparam com uma mulher pintando um arco-íris, mulheres lendo a mão, mulheres em fila vestidas de forma idêntica; enfim, adultos envolvidos em situações que não são explicadas como podemos observar nas figuras abaixo (FIGURAS 09 e 10):



Figura 09 – Imagem de *Odeio meu ursinho de pelúcia*, David McKee

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/iamlepetitouseau/3468379249/in/album-72157617230269346/lightbox/>

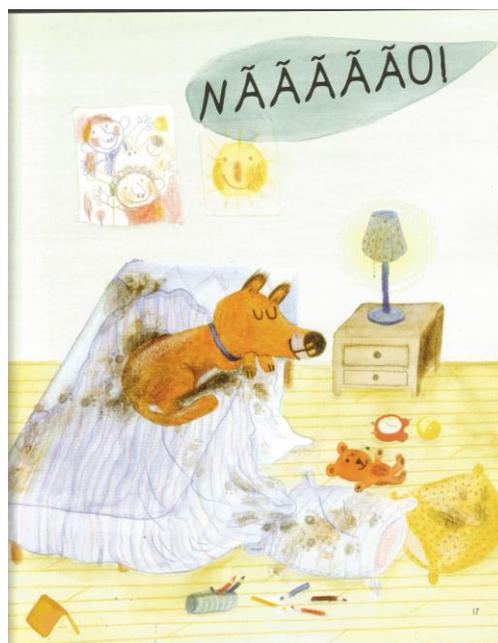


Figura 10 – Imagem de *Odeio meu ursinho de pelúcia*, David McKee

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/iamlepetitouseau/3469202514/in/album-72157617230269346/lightbox/>

Assim sendo, observamos o aumento de produções de obras em que imagem e texto são equiparados em importância, como também livros que são compostos exclusivamente de imagens. Diante dessa realidade, há uma gama de publicações que exploram as possibilidades do uso da imagem nas obras. Com isso, estudiosos de diferentes áreas, como Literatura, Pedagogia, Artes Visuais, Designer, Psicologia, dentre outras, discutem a temática.

Marta Altés, durante o seu mestrado em ilustração de livros, na Cambridge School of Art, explorou as disparidades entre palavra e imagem. O resultado da pesquisa foi a obra *No!*, de 2011 (edição brasileira, 2012), a qual nos conta a história de um cachorro que tenta “ajudar” de todas as formas a família que o adotou, pensando que está agradando. Quanto mais bagunça ele faz, mais ouve um prolongado “nããããã”. Ao levar tanta bronca, o cão pensa que seu nome é “Não”. Em um jogo divertido de palavra e imagem (FIGURAS 11 e 12). O texto é contado pelo ponto de vista do animal, que acredita estar ajudando, enquanto as imagens revelam suas travessuras. Os pontos de vista do cão e do leitor (e demais personagens) são diferentes.



Figuras 11 e 12 – Ilustração de *No!* Marta Altés  
Fonte: ALTÉS (2012)

No Brasil, os livros ilustrados se consolidaram como importantes produtos para o mercado editorial de livros para crianças, onde há uma presença ampla e diversificada desse tipo de publicação. Conforme Lajolo e Zilberman (2017) desde o século XVIII, as obras destinadas a crianças estavam atreladas a ilustração.

Com a emergência e a expansão das histórias em quadrinhos, ao final do século XIX, e, depois, com sua plena difusão no Brasil a partir da segunda metade do século XX, a imagem passou a ser tão ou mais relevante que o texto, impondo sua presença nos gêneros com os quais compartilhava o público. E como o maior número de consumidores situava-se na faixa etária definida como infantil e juvenil (e, mais contemporaneamente, jovens e adultos), a literatura dirigida a esse segmento de mercado incorporou a linguagem visual, cedendo espaço crescente à matéria figurativa (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 28-29).

Diante disso, a parceria entre as linguagens verbal, visual e escrita prescreveu o aumento das despesas com a produção do livro. E ainda, notam-se dois fatores: (1) exigiu-se a contratação de vários assalariados, criadores, técnicos, empresários; (2) houve a necessidade de reformular a ideia de autoria, que se legitimou no campo intelectual e estético.

Nota-se que no Brasil, frequentemente, o termo “livro ilustrado” é utilizado para se referir ao livro com ilustração. Observamos a confusão do termo em relação a outras publicações que se utilizam da imagem, tais como: livros interativos, *pop-arts*, histórias em quadrinhos, dentre outras. Ratificando a apropriação do termo por publicação que contenha imagens, a empresa Panini, em 2017, lançou um álbum de figurinhas do anime *Mônica Toy*. Logo na capa, assim como na ficha técnica, o impresso é classificado como “livro ilustrado” (FIGURA 13), quando é um álbum de figuras e se encaixaria na categoria de livro com ilustração.



Figura 13 – Álbum de figurinhas *Mônica Toy*

Fonte: <http://collectibles.panini.com.br/editorial/monica-toy.html>

O caso apontado não é isolado; frequentemente há uma dúvida por parte dos autores, sobretudo os “autopublicadores” (já que não passam pelo crivo delimitado da editora que segue, por vezes, o padrão, seja da coleção ou do selo publicado), no

momento de encaixar o livro em uma categoria. Observamos que a nomenclatura para se dirigir aos livros ilustrados ainda varia, dependendo do pesquisador.

Sophie van der Linden (2011) ratifica que no Brasil os termos “livro ilustrado”, “livro de imagem”, “livro infantil contemporâneo”, *picturebook* são usados sem um critério definido. Ademais, são confundidos com “livro para criança” e “livro com ilustração”. Linden (2011) ressalta ainda que essa não é uma questão apenas brasileira. Segundo a autora, de acordo com o contexto, em espanhol se diz “álbum”, em português (Portugal), “álbum ilustrado”, em francês, *album* ou *livre d’images* e, ainda, na língua inglesa, *picture book*, *picture-book* ou *picturebook*.

Nesse sentido, tratando-se das dimensões que as nomenclaturas tentam apreender, Nikolajeva e Scott (2011) apontam os extremos da relação palavra–imagem, um texto sem imagens e um livro-imagem. Desse modo, “do lado verbal do espectro, teremos então uma história (narrativa) ou um texto não narrativo (um poema, um dicionário, um texto não ficcional), e do lado visual, uma narrativa sem texto apenas com imagens” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2001, p. 23). Nesse último, acrescenta-se ainda o livro demonstrativo (dicionário ilustrado).

Hunt (2010) afirma que o livro ilustrado é a única área da literatura infantil que se desenvolveu a partir do que ele nomeia “texto realista clássico”, para chegar, segundo ele, ao genuinamente descontínuo e interativo.

Nem sempre é claro, por exemplo, porque as palavras estão presentes. Conquanto eu simpatize com a noção de que o livro-imagem prive as crianças das palavras, o conceito de “palavras-porque-precisa-haver-palavras” é tão “limitador” quanto uma ilustração prosaica. Às vezes, a ausência de palavras pode fornecer um “hiato” que necessita da inteligência e da imaginação para ser preenchido. Há um argumento em favor desse livro ilustrado “puro” – o que não significa que o portfólio de pinturas importe. Tal portfólio é estático. O mesmo pode ser dito de “peças” fabricadas ou coisa que o valha. (HUNT, 2010, p. 247 e 248)

Hunt (2010), portanto, se mostra a favor de que palavras e imagens sejam exploradas dentro de um propósito claro dentro da obra e não de forma aleatória.

Classificar uma obra pelo seu conteúdo não é uma tarefa fácil. Segundo Camargo (1995), alguns livros são difíceis de serem classificados, e as obras de arte, ao serem categorizadas, podem resultar como se estivessem “usando sapatos apertados”. Alguns autores recorrem a modelos explicativos, na tentativa de caracterizar as fronteiras do livro ilustrado. Por um lado, o ato de classificar pode parecer reducionista, conforme apontou Nelson Cruz: “[...] essa coisa de classificar o livro ilustrado não me

agrada, não quero criar dentro dos padrões que alguém define o que é...”, ao que replicou Odilon Moraes: “Na medida em que classificamos o livro ilustrado, separamos ele (*sic*) do continente (livros infantis) e o transformamos em uma ilha, e fazendo isso contribuimos para o entender como uma linguagem autônoma, a exemplo dos quadrinhos”.<sup>7</sup>

Nessa perspectiva, tomando como bases ambas as falas, nos propomos a abordar uma ilha dentro da ilha: o livro-imagem dentro do livro ilustrado. Conforme Linden (2015), o livro-imagem é quase um gênero à parte:

Consiste em uma sucessão de imagens que podem formar uma narrativa. Se não há vínculo entre páginas, estamos diante de um “imagiário” ou de um catálogo. Se há narrativa, falamos de “livro ilustrado sem palavras”, que constitui quase um gênero editorial à parte já que por um lado exige uma elaboração muito rigorosa da relação entre imagens e suporte e, por outro, uma recepção muito ativa do leitor que reconstrói seu significado (LINDEN, 2015, p. 25, tradução nossa).<sup>8</sup>

Nesse sentido, tendo em vista a importância de apresentar o livro de “elaboração muito rigorosa” como expressa Linden (2015), e partindo dos pontos citados pelos autores, ressaltamos que não temos uma pretensão de oferecer um conceito reducionista e engessado do objeto; temos, pois, a intenção de discutir os aspectos que o constituem, guardando as devidas proporções que ocorrem na produção desse tipo de livro.

---

<sup>7</sup> Fala dos artistas durante o evento “Palavras em Deriva”, no XII Jogo do Livro, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pelo grupo GPELL, no mês de novembro de 2017. (Notas da autora).

<sup>8</sup> Consiste en una sucesión de imágenes que pueden formar una narración. Si no hay un vínculo entre página y página, estamos cerca de un “imagiario” o de un catálogo. Si la narración existe, hablamos del “álbum sin palabras”, que constituye casi un género editorial aparte dado que por un lado exige una elaboración muy rigurosa de la relación entre imágenes y soporte y, por otro, una recepción muy activa del lector que reconstruye su significado (LINDEN, 2015, p. 25).

## II “ALGUMAS HISTÓRIAS ME CHEGAM PRIMEIRO COMO IMAGENS”



*Onda*, Suzy Lee

Tratando das heranças gráficas que deram origem ao livro-imagem, Hanna Araújo (2016b) aponta desde as pinturas rupestres até os jornais ilustrados para adultos. De acordo com a autora, “com [o] surgimento dos jornais ilustrados no século XIX[,] as imagens eram utilizadas como uma linguagem mais direta e lúdica para atingir (e dialogar com) o leitor” (ARAÚJO, 2016b, p. 7). Nesse sentido, a autora ressalta a interação das linguagens da fotografia, da pintura, da ilustração, dos desenhos e das caricaturas tomadas pelos artistas que se dedicam às histórias sem palavras.

Araújo (2016b) destaca que, por volta de 1860, os alemães Wilhelm Busch e Adolf Oberländer, inspirados nas produções gráficas do pedagogo e desenhista suíço Rodolf Töpffer, passaram a publicar histórias sem palavras no periódico *Fliegende Blätter*. Contribuía para a mediação entre esses desenhistas o ilustrador Gustave Doré que, por sua vez, admirava a obra de Busch. Por volta de 1880, um russo radicado em Paris, o desenhista e caricaturista Caran d’Ache, ao tomar contato com essas histórias em imagens, contribuiu para a publicação no contexto francês. Assim sendo, diversos periódicos passaram a ser o suporte para as narrativas por imagens, que também se apresentam compiladas em livros, como o *Des chats: dessins sans paroles*, de Steinlen, em 1898.

Mais tarde, em 1967, a obra *Les aventures d’une petite bulle rouge*, da artista italiana Iela Mari, publicado pela editora L’Ecole des Loisirs, é considerada um marco na história do livro-imagem, no cenário dos livros para crianças. A narrativa conta a história de um balão que assume diversas formas, como maçã, flor e borboleta, em uma metamorfose que se dá em cada virada de página. Retomaremos, *a priori*, os precursores deste produto editorial.

No tocante aos primeiros livros compostos essencialmente por imagem, David Wiesner (2012) afirma que a maioria das publicações anteriores a 1970 apresentava cunho pedagógico explícito. Um exemplar francês, de Ferdinand Nathan, em 1902, confirma isso no título *Trente histoires en images sans paroles à raconter par les petits* (Trinta histórias em imagens sem palavras para crianças contarem). As imagens da obra convidavam as crianças a narrar uma série de acontecimentos. Acrescentamos a este contexto a importância da série, já mencionada, *Albums du Père Castor* criada por Paul Faucher para a Flammarion, mais tarde, em 1930. O idealizador lançou, por vezes, obras que expressavam: preocupação estética, predomínio da imagem e cunho pedagógico.

Nessa perspectiva, Wiesner (2012) pondera que nas primeiras obras o texto não estava presente com a expectativa de que os leitores pudessem verbalizar a história. Em alguns casos os textos pré-existentes eram eliminados. Na apresentação da obra, pelo editor, podemos observar sua intencionalidade: “O primeiro livro, na escola, deveria ser um livro de imagens [...] onde histórias muito simples seriam traduzidas, em três ou quatro cenas, para que o esforço da criança consistisse em fazer a narrativa oral a partir do olhar dessas cenas que ele teria que estudar.”<sup>9</sup>

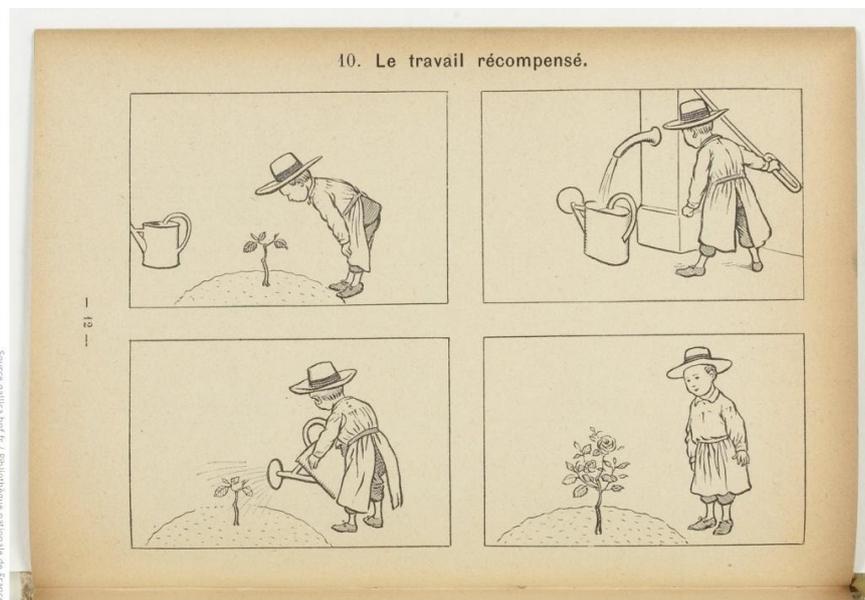


Figura 14 – *Trente histoires en images sans paroles à raconter par les petits*  
Fonte: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8595067h/f26.item>>.

<sup>9</sup> “Le premier livre, à l’école, devrait être un livre d’images, où il n’y aurait pas de lettres, où des histoires très simples seraient traduites aux yeux, en trois ou quatre scènes de façon que l’effort de l’enfant consistât à faire le récit oral de ces scènes qu’il aurait eu à étudier.” Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8595067h/f16.item.zoom>>. Acesso em: jan. 2018.

A figura 14 apresenta uma das histórias contadas na publicação sobre o trabalho recompensado. O livro traz ainda indicações de como as cenas poderiam ser descritas, o que ratifica sua intencionalidade de promover a construção da narrativa oral.

Como afirma Emma Bosch (2015), realizar uma revisão histórica do tipo de publicação que estamos abordando é uma tarefa pendente. Bosch destaca duas autoras que se propuseram a descrever alguns dos precursores desse objeto, a saber, Barbara Bader (1976) e Sara Dowhower (1997). Apresentamos, a seguir, os levantamentos de ambas as autoras (QUADROS 1 e 2).

Quadro 1 – Levantamento de precursores do livro-imagem por Barbara Bader

<b>Barbara Bader (1976)</b>		
<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>AUTOR</b>
<b>1931</b>	A Head for happy	Helen Sewell
<b>1932</b>	What Whiskers Did	Ruth Carroll
<b>1937</b>	Zebrology	Hans Augusto Rey
<b>1954</b>	Max	Giovannetti
<b>1958</b>	Children of Many Lands	Hans Reich
<b>1960</b>	I'm Andy: You-Tell-a-Story-Book	Charlotte Steiner
<b>1962</b>	Snail, Where Are You	Tomi Ungerer
<b>1963</b>	A Cat Story	Elliot Gilbert
<b>1963</b>	The River	Aldren A. Watson
<b>1963</b>	A Long Piece of String	Willian Wondriska
<b>1963</b>	The Good Bird	Peter Wezel
<b>1964</b>	One Two Where's My Shoe	Tomi Ungerer
<b>1967</b>	A Boy, a Dog, and a Frog	Mercer Mayer

Fonte: BOSCH, 2015.

Quadro 2 – Levantamento de precursores do livro-imagem por Sara Dowhower

<b>Sara Dowhower (1997)</b>		
<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>AUTOR</b>
<b>1777</b>	A New Year's Gift: For Little Masters and Misses	Thomas Bewick
<b>1898</b>	The Sad Tale of Bazouge	Theophile A. Steinlein
<b>1930</b>	What Whiskers Did	Ruth Carroll
<b>1961</b>	I'm Andy: You-Tell-a-Story-Book	Charlotte Steiner
<b>1964</b>	The Good Bird	Peter Wezel
<b>1967</b>	A Boy, a Dog, and A Frog	Mercer Mayer
<b>1968</b>	The Adventures of Paddy Park	John Goodall
<b>1968</b>	1, 2, 3 to the Zoo	Eric Carle
<b>1968</b>	Journeys of Sebastian	Fernando Krahn
<b>1968</b>	Out! Out! Out!	Martha Alexander
<b>1968</b>	The Chimp and the Clown	Ruth Carroll

Fonte: BOSCH, 2015.

Nota-se que algumas obras se repetem, mas algumas datas não coincidem. Entretanto, as informações podem ser um caminho para uma revisão histórica.

Por vezes, nos nossos dias, os livros-imagem estão “perdidos” na variedade de livros ilustrados. Willian Patrick Martin (2015) ressalta que a tendência dos pais é indicar obras que contenham texto escrito para seus filhos. A escola segue essa tendência pensando no impacto disso para a competição acadêmica dos alunos no futuro. Tentando orientar as pessoas envolvidas com esse tipo de publicação a obra *Wonderfully wordless* (2015), de Martin, traz um recorte dos 500 livros sem palavras mais recomendados por diversas instituições dos Estados Unidos resgatando o valor das histórias em imagens. Esta compilação reflete a necessidade de apresentar aos professores, aos pais e aos demais mediadores a pluralidade de publicações e a importância delas para a formação dos leitores.

Conforme Martin (2015), frequentemente o livro-imagem é considerado uma produção para quem não aprendeu a ler. Odilon Moraes (2013), ao traçar um paralelo do livro-imagem com o cinema mudo acrescenta: “[...] por acaso filmes mudos são feitos para crianças que não sabem falar?” (MORAES, 2013). Acerca disso, Moraes (2013) considera que “[e]mbora seu uso pedagógico seja compreensível, não há nenhuma razão que não a de mercado (o governo compra livros infantis para serem usados em sala de aula) para que essa produção seja necessariamente associada ao universo infantil” (MORAES, 2013). Observa-se que há livros-imagem pedagógicos que servem aos seus propósitos, mas nem todos os livros-imagem são pensados necessariamente para estimular o aprendizado. A figura do mediador neste processo pode ser definidora para a forma como o livro será visto.

Outro fator que o exame da “literatura” deixa claro é a variedade de nomes para se referir ao livro que aqui abordamos. Adotamos o termo livro-imagem e o consideramos sinônimo da concepção do termo utilizado por Bosch (2015), “álbum sem-palavras”, e do termo “livro de imagens”, que se refere aos livros em que a história é contada fundamentalmente por imagens. Respaldamo-nos na definição da autora: “O álbum sem palavras é uma narrativa de imagens sequenciais fixas e impressas, ancoradas na estrutura do livro, cuja unidade de fragmentação é a página, a ilustração é primordial e o texto está subjacente”<sup>10</sup> (BOSCH, 2015, p. 16, tradução nossa). Optamos, porém, pelo termo “livro-imagem”, pela justaposição das palavras ligadas pelo hífen, remetendo-nos ao enlace suporte-imagem, à ideia da materialidade ligada à imagem.

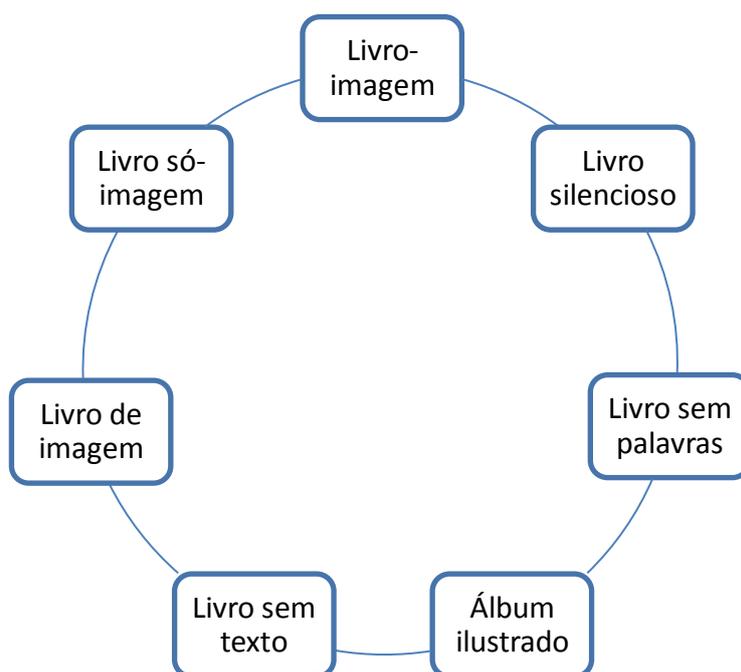
No que se referem às publicações, nos deparamos tanto com editoras que classificam o objeto como “livro só-imagem” (Global); “Coleção Histórias sem Palavras” (Escala Educacional), quanto livro-imagem (Companhia das Letrinhas).<sup>11</sup> Destacamos, a seguir, um diagrama com estas e outras nomenclaturas de referência ao nosso objeto de estudo:

---

<sup>10</sup> 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 (BOSCH, 2015, p. 16).

<sup>11</sup> Alertamos, porém, para o fato (ou dado) de que não há a referência dessa nomenclatura em todos os livros-imagem publicados por essa editora.

Diagrama 1 – Nomenclaturas para se referir ao objeto de estudo



Fonte: Elaboração nossa.

A expressão que escolhemos, “livro-imagem”, decorre, por vezes, de uma concepção do mercado editorial, dados a partir de traduções de obras que abordam a temática, particularmente de livros editados pela Cosac Naify. Esse termo é também recorrente na fala de artistas visuais, como Renato Moriconi, Roger Mello, Ângela Lago, Odilon Moraes, Marilda Castanha e Graça Ramos, doutora em História da Arte.

Tendo isso em vista, propomo-nos a particularizar as características do livro-imagem em relação ao livro ilustrado. Para isso, é importante compreendermos que este trabalho assume a proposição de que todo livro-imagem é um livro ilustrado, contudo, nem todo livro ilustrado é um livro-imagem. Para compreendermos as características do livro-imagem, nos ateremos à identificação do objeto a partir de estudiosos do tema.

Linden (2011) aponta que livros ilustrados são “[o]bras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [o que é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagem” (LINDEN, 2011, p. 24). Compartilha também dessa visão a autora coreana Suzy Lee: “Embora possa estar mais relacionado à capacidade de ler imagens, um livro-imagem é apenas uma das muitas formas do livro ilustrado” (LEE, 2012, p. 146).

Ramos (APÊNDICE I) afirma: “Tenho uma compreensão radical, livro-imagem é feito apenas de texto visual, não aceita texto verbal. Livro ilustrado é o produto que apresenta ilustrações, portanto mescla o verbal e o visual”. Moraes (2014) refuta a ideia de que livro-imagem se refere só às obras com imagens. Conforme o autor, ora a imagem escreve dialogando com a palavra, ora a imagem escreve sozinha. Nesse sentido, no Brasil, por vezes, os termos “livro de imagens” e “livro-imagem” são usados como sinônimos, mas há quem defenda o uso de um em detrimento do outro. Ângela Lago, em entrevista a Araújo (2010), pondera que só no Brasil a presença das palavras descaracteriza o livro-imagem, mas para ela isso não modifica o conceito do livro.

Em contrapartida, Ramos (APÊNDICE I) declara que prefere a expressão “livro-imagem”, uma vez que o termo remete a uma elipse que é a falta do verbal. O artista plástico Renato Moriconi (APÊNDICE IV), justifica preferência pela palavra com hífen embasado não na presença/ausência da palavra, mas porque o termo remete diretamente à ligação da imagem com a materialidade da obra, postulando que assumimos neste estudo. O artista declara:

Eu gosto muito da palavra livro-imagem para falar do tipo de livro em que a imagem assume maior importância, que está na sua potência máxima; e o objeto em si também, a arquitetura. É, por isso, que eu acho interessante a palavra livro com hífen imagem, porque uma está ligada à outra. A imagem não está separada da arquitetura do livro e vice-versa, então é uma arquitetura construída para aquela imagem; e a imagem fora dali não funciona e a arquitetura também não funciona senão para aquela imagem. Há um casamento perfeito, por isso, o hífen é importantíssimo ali. (MORICONI, Apêndice IV)

Consideramos esta escolha plausível por compreendermos a importância da materialidade no estudo do livro-imagem- questão a que voltaremos no capítulo 3.

Além dos autores referidos, temos a visão de Camargo (1995), o qual considera o objeto estudado como “livro de imagens”, que em sua perspectiva se refere aos livros sem texto. Camargo aponta que são assim classificadas também as obras que contêm pouco texto escrito e que a ilustração tenha papel primordial, contudo ele prefere classificar como livro de imagem “os livros em que a história é contada unicamente por imagens” (CAMARGO, 1995, p. 70). Segundo o autor outras palavras são utilizadas para se referir ao mesmo objeto no intuito de não repetir as mesmas expressões, por questão de estilística; ou em busca de um significado melhor. São elas: “livro sem texto”, “álbum de figuras”, “texto visual”, “livro mudo”, dentre outras. Em

uma perspectiva mais recente, Camargo salienta que o uso mais coerente do termo para o desenho de um livro-imagem é “imagem” e não “ilustração”: “para destacar a independência da imagem, o que não ocorre no caso da ilustração que, por definição, é feita para acompanhar um texto.” (CAMARGO, 2017).

Odilon Moraes (2013) considera o livro-imagem um gênero e o aponta como um livro sem palavra, mas não sem texto. Em sua perspectiva, de um lado o livro-imagem proporciona uma experiência única para quem se dispõe a destrinchar a sua escrita; de outro, temos os poemas visuais, que exploram a materialidade da palavra. Diferenciando ambas as linguagens, Ramos (2014) afirma: “[...] todo bom livro-imagem perfaz um poema visual, mas nem todo poema visual é um livro-imagem, pois poderá ter palavras em sua composição”. Acerca disso, Marilda Castanha (APÊNDICE III) aponta que ambos se assemelham no protagonismo da imagem, mas o poema visual não tem por característica ser uma arte sequencial, uma vez que começa e termina em si mesmo, ao passo que no livro-imagem é primordial a virada da página.

Para o Glossário CEALE<sup>12</sup>- termos de Alfabetização, Leitura e Escrita para educadores- as transformações do livro oferecem margem para a criação de novos gêneros, o que inclui nosso objeto de estudo. Há duas condições básicas para a realização do livro-imagem: a dimensão temporal e a dimensão espacial. A primeira diz respeito à sequência das imagens, e a segunda se refere à forma de organização dos elementos que compõem a imagem na página. Nesse sentido, a lógica de tempo e espaço pode ser alterada através das imagens, isto é, a realidade e a fantasia podem conviver na mesma página ou serem alteradas no momento de virada da página.

Roger Mello, por sua vez, entrevistado por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu (2012) trata da problemática de estabelecer uma nomenclatura para o livro aqui tratado. O ilustrador aponta que a opção “livro sem texto” não é plausível, assim sendo, ele realiza uma ligação para a editora Cricket questionando qual seria a nomenclatura mais correta para se referir ao objeto, como ele afirma “(...) essa coisa que não tem nome” (p.208). A resposta, “It is textless picturebook” (p.208), não aparece de imediato, o que ratifica que não é uma questão simples. Para o ilustrador é o fato de o objeto ser tão amplo, que nos impede de classificá-lo com precisão.

---

<sup>12</sup> “O Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (CEALE) é um órgão complementar da Faculdade de Educação da UFMG, criado em 1990, com o objetivo de integrar grupos interinstitucionais voltados para a área da alfabetização e do ensino de Português”. Disponível em: <<http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/l>>. Acesso em: jul.2017.

Evelyn Arizpe Solana (2014) aponta os termos equivalentes ao termo “livro-imagem” em outros países: em inglês, *nearly wordless picturebook* (livro-imagem quase sem palavras) ou ainda *silent books* (livros silenciosos). Acerca deste último, Ramos (APÊNDICE I) declara: “[...] não gosto da definição *silent books*, que é muito usada em alguns países, por entender que esses livros falam e muito pelas imagens”. Há ainda menções do termo em espanhol: *libro sin palabras*; em francês: *livre sans mots* ou *sans paroles*; e em italiano: *livro senza parole*.

Ao observarmos algumas nomenclaturas que apontam para a falta do texto escrito (“sem”) ou a indicação de uma obra muda (*silent*), consideramos, ainda mais, as expressões “livro-imagem” e “livro de imagens” como as mais coerentes para denominar o tipo de publicação abordado neste estudo. O depoimento de Suzy Lee (2012) reforça nossa posição, pois a autora relata que frequentemente é questionada sobre a ausência de palavras em sua obra: “Se o livro tem ou não palavras, não é o primeiro ponto considerado quando faço um livro ilustrado. Meu interesse principal é expressar da melhor maneira possível uma ideia.” (LEE, 2012, p. 143).

Também entrevistada por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu (2012) Ângela Lago, autora do um livro-imagem clássico *Cântico dos cânticos*, obra realizada com iluminuras que tratam de paixão, amor, sonho, bem como aludem ao texto bíblico do Antigo Testamento, atribuído a Salomão (FIGURA 15), comenta de forma singular como foi o processo de produção do livro:

Por algum motivo este livro se quis silencioso. Durante muito tempo acreditei que não poderia prescindir de um texto. Procurei usar fragmentos de diferentes versões dos CÂNTICOS, integrando estes fragmentos aos *layouts*, de forma a parecer que o texto estava sendo descoberto, desvelado, como se a ilustração estivesse superposta ao texto e, ao descolar uma ponta, voltássemos a vislumbrá-lo. Para isto simulei na ilustração uma dobra num ângulo da página, de maneira que duas falas se apresentassem em páginas opostas. Foram muitas tentativas, algumas tresloucadas. Mas minha impressão sempre era de que, com texto, as imagens se legendavam e perdiam amplitude. Ao mesmo tempo temia desviar o leitor da busca de uma versão completa do CÂNTICO DOS CÂNTICOS, o texto do meu encantamento, ao qual eu gostaria de o remeter (*sic*). Só consegui terminar o livro, quando decidi deixá-lo sem palavras. Velei o texto. Cobri o espaço a ele reservado nos desenhos, com ornamentos e flores. Páginas se dobram sobre si, querendo talvez O CÂNTICO DOS CÂNTICOS intocado, num lugar sagrado, pleno de seus segredos (LAGO, 1992).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/aulaCant.html>>. Acesso em: dez. 2016.

A ilustradora demonstra que a ideia de criar o livro-imagem apresentado partiu de uma tentativa de elaborar um livro convencional, no qual imagem e palavra atuam em conjunto. Podemos indagar: como seria a obra se o texto escrito esboçado pela autora estivesse presente? E se a autora convidasse outra autora ou convidasse um autor para redigir um texto escrito para a obra? Sem dúvidas, teríamos o *Cântico dos cânticos*, mas seria outro *Cântico dos cânticos*, outra leitura, outra relação com o objeto, outra experiência com a materialidade.



Figura 15 – Imagem de *Cântico dos cânticos*  
Fonte: LAGO, 1992.

Reconhecer a importância do depoimento do produtor sobre sua obra, sem dúvida, pode nos levar a uma compreensão de como nasce o objeto. Atendendo esta premissa nos debruçaremos sobre o depoimento de Renato Moriconi sobre o exercício de criação do livro-imagem, no terceiro capítulo.

O livro-imagem, portanto, é uma produção do mercado editorial que vem se situando no campo dos livros para crianças e se mistura com outras linguagens, o que, por vezes, torna difícil estabelecer definição única. Duas questões primordiais se apresentam nesse tipo de publicação: o suporte e a imagem. No que se refere ao suporte, podemos refletir acerca da importância dos aspectos que constituem sua materialidade, a relação do livro-imagem e de outros suportes/linguagens. No que diz respeito à imagem,

podemos pensá-la segundo seu processo de produção e recepção. É a partir dessas proposições que percorreremos.

## 2.1 Nas fronteiras do livro-imagem

Na perspectiva de Emma Bosch (2015), o livro ilustrado o texto escrito *pode* ser subjacente, ao passo que no livro-imagem o texto escrito *está* subjacente. Considerando essa premissa, o livro-imagem pode lançar mão de recursos de outras publicações e se associar com outras linguagens que incluem características de livros sem palavras. Conforme Bosch (2015), há uma relação do livro-imagem com os imagiários (não narrativos),<sup>14</sup> os *flip-books*,<sup>15</sup> os livros de artista<sup>16</sup> e as histórias em quadrinhos (narrativos), acrescentamos ainda o poema visual. Além disso, Cademartori (s.d.) exemplifica que um livro-imagem de Eva Furnari, por exemplo, pode apresentar relação com várias linguagens. (DIAGRAMAS 2 e 3).

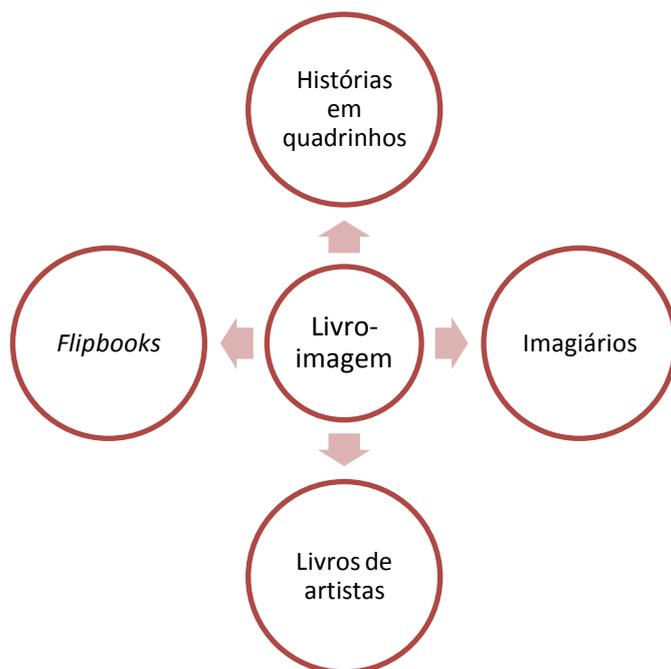
---

<sup>14</sup> Aqui Bosch se refere ao termo “imagiários” [*imagiers*], “objetos elaborados pela equipe de ilustradores de Père Castor (*apud* SAGAE, 2008), [que] surgiram no mercado francês em 1952 com o propósito de auxiliar crianças pequenas, a partir dos três anos de idade, a desenvolver seu vocabulário através de uma coleção de figuras organizadas por temas (jogos, plantas, animais, objetos etc.)”.

<sup>15</sup> *Flip-book*: Pequeno livro “animado”, criado em 1868 por John Barns Linnet. Constitui-se de um conjunto de imagens sequenciais que ao serem folheadas nos dá a impressão de movimento.

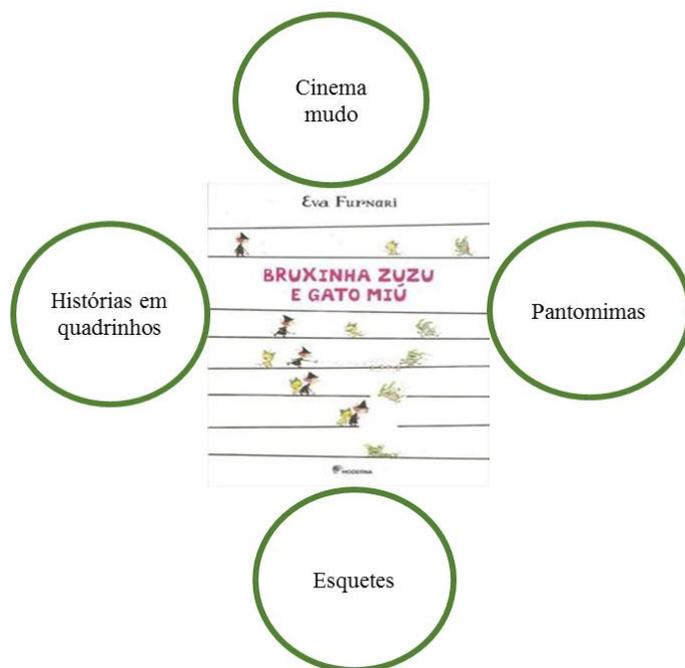
<sup>16</sup> Para Bosch (2015), livros de artista são livros concebidos por artistas que realizam publicações consideradas fora do circuito editorial normalizado. Trata-se de livros muito heterogêneos que incluem autoedições e edições realizadas por galerias de arte e por pequenas editoras fundadas por artistas visuais que trabalham em colaboração estreita com os autores.

Diagrama 2 – Parentescos do livro-imagem por Bosch



Fonte: Elaboração nossa.

Diagrama 3 – Relações da obra de Eva Furnari com outras linguagens



Fonte: Elaboração nossa.

No tocante à relação com o *flip-book*, Renato Moriconi (APÊNDICE IV), por exemplo, aponta que o livro-imagem *Bárbaro*, alude a esse tipo de publicação por ser projetado de maneira que haja uma passagem rápida de página, pela questão do ritmo e da passagem de tempo que constroem a narrativa.

Questionados se o livro-imagem é um livro de artista, os entrevistados Graça Ramos (APÊNDICE I), Pedro Sagae (APÊNDICE II) e Marilda Castanha (APÊNDICE III) não consideram o objeto dessa maneira, ao passo que Moriconi (APÊNDICE IV), assevera sua posição a favor dessa perspectiva, pois para ele o livro-imagem está intrinsecamente ligado à consciência do objeto, objeto este que a partir do olhar do artista torna-se uma “arquitetura” ou “escultura”. Moriconi chega a comparar o livro-imagem com as experiências artísticas chamadas de *site specific*, as quais são obras ou até *performances* criadas em diálogo com o meio. Para o autor o ambiente da imagem é o formato; é o projeto gráfico, a imagem não funciona fora daquele espaço.

Salisbury e Styles (2013) tratam do livro-imagem em diálogo com as histórias em quadrinhos e as *graphic novels* pelo uso comum das narrativas visuais. O livro-imagem de Rogério Coelho, *O Barco dos Sonhos* (2015a), (FIGURAS 16 e 17) é um exemplo dessa relação.<sup>17</sup> O autor produziu tanto esse livro-imagem como a *graphic* da Editora MSP, “Louco”.<sup>18</sup> (FIGURAS 18 e 19).

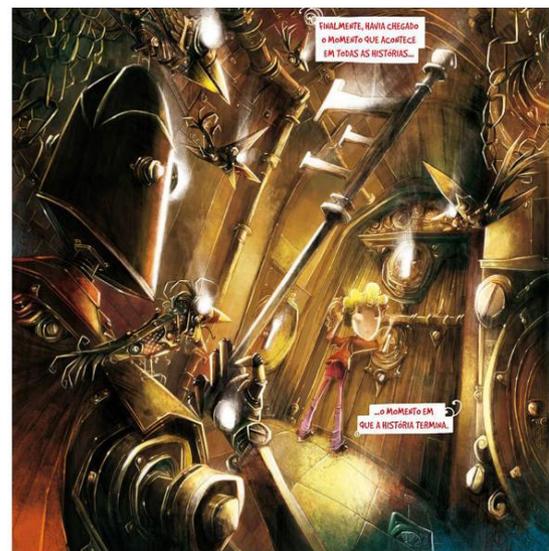
---

<sup>17</sup> Bela obra, em 24 x 24, que retrata a história de um velho em um lugar remoto e um menino na cidade grande. Eles compartilham seus sonhos a partir do papel. Numa mistura de realidade e fantasia, ambos se comunicam a partir do desenho de um barco, que viaja até chegar às suas mãos e serve de transporte mediador do encontro dos dois. O livro lança mão de cenas oníricas, numa espécie de metalinguagem em que o fio condutor, tanto para os protagonistas quanto para o leitor, é a imagem.

<sup>18</sup> *Graphic* MSP é um projeto iniciado em 2009, pela Mauricio de Sousa Produções, que apresenta releituras dos personagens da Turma da Mônica por artistas brasileiros. Na edição em questão, o personagem Licurgo Orival Umbelino Cafiaspirino de Oliveira, o Louco, vive uma fuga desesperada para se livrar dos guardiões do silêncio e libertar um pássaro. Rompendo com a diagramação usual dos quadrinhos, o *nonsense* impera na obra de forma poética e é explorado com uma liberdade criativa singular.



Figuras 16 e 17 – Imagem de *O barco dos sonhos*, Rogério Coelho  
 Fonte: COELHO, 2015a.



Figuras 18 e 19 – Imagem (*Graphic*) de *Louco: fuga*, Rogério Coelho  
 Fonte: COELHO, 2015b.

Torna-se clara a relação das linguagens, não apenas pelo traço do autor, que transita nos dois tipos de publicação, mas também no enquadramento e na articulação das páginas. Para Salisbury e Styles (2013), os livros-imagem têm aparecido na literatura visual de forma crescente, além de possuírem a vantagem de não necessitar de tradução, um problema editorial frequente. E as *graphics*<sup>19</sup> têm despertado interesse considerável sobre a criação de livros. Em algumas obras, os limites entre histórias em

<sup>19</sup> Termo relativo a *Graphic novel* (romance gráfico), expressão popularizada pelo escritor e cartunista Will Eisner. Em linhas gerais, é uma história longa contada por meio da arte sequencial (HQ) em formato de livro.

quadrinhos e os livros ilustrados são indistinguíveis, o que se nota no uso das imagens emolduradas, bem como nos diálogos em balões.

Por outro lado, Castanha (APÊNDICE III) ressalta a diferença entre as linguagens, uma vez que há recursos que as histórias em quadrinhos possuem, ao contrário do livro-imagem, e isso reforça o desafio de construí-lo:

O grande desafio do livro-imagem é fazer com que ele seja resolvido na própria imagem e sem os recursos da linguagem de quadrinhos, como balões, por exemplo. Se não tenho nenhuma forma verbal que irá explicar, esclarecer, apoiar ou facilitar, os elementos visuais é que serão meus recursos narrativos. Uma margem branca? Talvez terá a função de uma vírgula. A virada de página? Quem sabe será mudança de parágrafo. Se o desafio é grande para quem “lê”, maior ainda para quem faz. Tudo, todas as figuras de linguagem, todos os detalhes (físicos e psicológicos) sobre os personagens, todas as orientações espaciais serão dadas pela imagem. E pela sequência delas. (CASTANHA, Apêndice III)

Sem dúvidas, como ratifica Castanha, no depoimento anterior, a destreza para expressar todos os detalhes que percorrem a narrativa visual requer do produtor o conhecimento para: mostrar, mas não revelar; narrar, mas sem “entregar o ouro”; permitir a virada de página e manter o sentido do tempo, do espaço, do enredo; deixar pistas da lógica de construção da história e ao mesmo tempo espaço para imaginação.

Conforme Graça Ramos (2011), no que tange às HQs e ao livro-imagem: “O uso dos recursos dos quadrinhos pode se acentuar na ilustração do livro-imagem, porque a tradição deles estabeleceu uma série de convenções que indicam alguma ação ou movimento, e isso já está assimilado por grande número de leitores.” (RAMOS, 2011, p. 118). Acerca da relação do objeto estudado com o cinema, Odilon Moraes (2013) pondera:

Ler um livro sem palavras nos remete à experiência do cinema mudo. É preciso uma atenção redobrada ao que vemos, pois é aí que colhemos elementos para construir o fio da história. Se nos lembrarmos que um filme é constituído de inúmeras sequências de imagens que, de tão próximas umas das outras, nos dão a impressão de movimento, fica claro o parentesco entre essas duas linguagens. Entretanto, enquanto o cinema mudo precedeu o falado, o livro-imagem, por sua vez, pode ser considerado um fenômeno editorial relativamente novo se comparado à literatura tradicional e mesmo em relação à literatura infantil, onde é tido como um gênero dentro dela (MORAES, 2013).

Se é possível falarmos da aproximação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem do livro ilustrado, como ocorreu com o já citado, *Onde vivem os monstros*,

de Maurice Sendak, é também possível explorarmos a relação do cinema com o livro-imagem. Estudar ambas as linguagens explorando suas aproximações, no que se refere à construção das imagens sequenciais, ao enquadramento, ao tempo, ao espaço, ao foco narrativo, aos pontos de vista etc, é uma proposta interessante para pesquisas futuras.

Por fim, destacamos, a seguir, uma categorização para nosso objeto de estudo segundo a presença das palavras na obra. Emma Bosch (2015) apresenta quatro nomes para distinguir os tipos de publicação encontrados dentre os livros-imagem, a saber: o livro-imagem puro, o livro-imagem quase sem palavras, o falso livro-imagem e o ex-livro-imagem.

### Quadro 3 – Tipologias do livro-imagem sugeridas por Bosch

(continua)

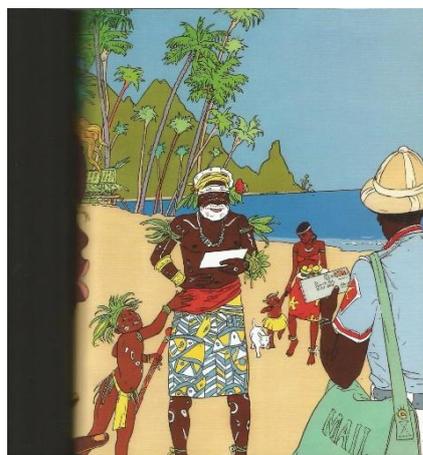
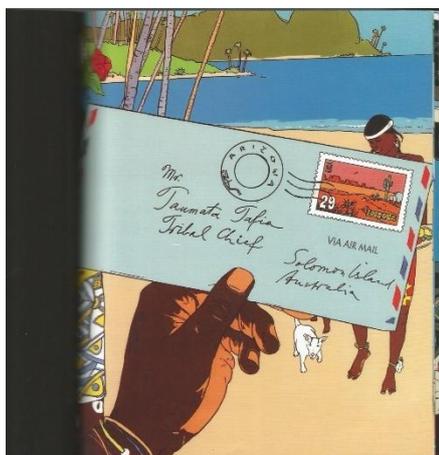
- A. Livro-imagem puro:<sup>20</sup> livro que embora contenha palavras, estas se restringem ao título, ao nome do autor e aos créditos. A história está essencialmente composta por imagens. Dificilmente encontramos um livro-imagem totalmente sem palavras, uma vez que os dados pré-textuais e pós-textuais são tradicionalmente descritos na obra.
- B. Livro-imagem quase sem palavras: diz respeito às obras que se apresentam essencialmente por imagens, mas há o acréscimo de alguma palavra solta (em geral onomatopeias) ou frase (importante para a narrativa visual). Nota-se, porém, que algumas obras poderiam sobreviver sem essas inserções.
- C. Falso livro-imagem: refere-se às obras que, a princípio, parecem não conter muitas palavras, mas numa análise geral apresentam palavras concentradas, sonoras, escondidas ou repetidas:
- concentradas: quando a história é contada na íntegra em algum lugar do livro;
  - sonoras: quando é recorrente o uso de onomatopeias ao longo de toda a obra;
  - escondidas: separadas da imagem, seja dentro do livro ou fora, quando há uma narração da história em CD, que acompanha a obra;
  - repetidas: uma palavra que aparece em todas as páginas do livro.

<sup>20</sup> No caso (A), a obra com que nos deparamos que mais se aproxima da ideia de um livro-imagem “puro” é *Cântico dos cânticos*, da autora Ângela Lago, publicado pela Cosac Naify. O livro se encontra na Biblioteca Infantil e Juvenil de Belo Horizonte. A edição da obra não apresenta elementos comuns ao livro, como ficha catalográfica, posfácio, perfil da autora; apenas os nomes da autora e da obra são apresentados. Isso permitiu que a ideia de circularidade fosse possível: podemos ler de cima para baixo, de trás para frente, a partir da personagem feminina ou da personagem masculina.

D. Ex-livro-imagem: trata-se das obras que são produzidas exclusivamente com imagens, mas ao serem reeditadas lhes acrescentam texto escrito.

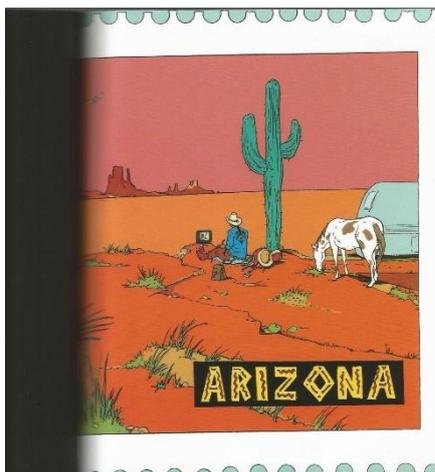
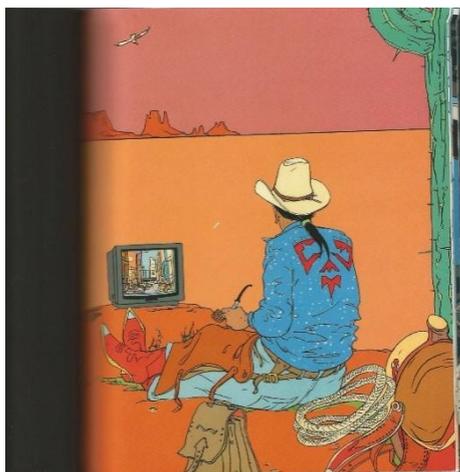
A visão da autora é contrária à concepção de Ramos (APÊNDICE I) que considera apenas (A) como plausível, ao passo que compartilha a visão de outros autores, como Lee (2012), que acata (A) e (B) para caracterizar o livro-imagem. Ademais, fomenta a discussão de Castanha (APÊNDICE III) em (B) e (C), da dificuldade que se instaura em medir até que ponto o livro ilustrado é um livro-imagem ou outro tipo de publicação. Por fim, (D) aponta para uma decisão editorial que pode ressignificar a produção e a recepção da obra.

Partimos agora para outra categorização. Ao lidarmos com o livro-imagem, suporte e imagem dialogam na intenção de promover uma unidade coerente de leitura. Pedro Sagae (2011) propõe uma classificação para o livro-imagem a partir da própria imagem.<sup>21</sup> Em sua concepção, há três tipos deste: livro de imagem descritivo-informativo, livro de imagem rememorativo e livro de imagem narrativo.



Figuras 20 a 23 – Imagens de *Zoom*, Istvan Banyai  
Fonte: BANYAI, 1995

<sup>21</sup> Embora nosso foco não seja compreender o livro a partir da construção da narrativa, mas a partir dos movimentos de produção, apresentaremos as proposições de Sagae, uma vez que poucos autores se propuseram a estabelecer uma categorização do tipo de publicação abordado, sobretudo no Brasil.



Quadro 4 – Tipologia do livro-imagem – A partir de Sagae, 2011

A. Livro de imagem descritivo-informativo: refere-se às obras que apresentam objetos; que são de caráter referencial, descritivos. A obra *Zoom* (1995), de Istvan Banyai, é citada como exemplo dessa classificação (FIGURAS 20 a 23);

B. Livro de imagem rememorativo: se aplica aos livros em que a obra apresenta cenas já conhecidas pelo leitor; às vezes não possui continuidade visual. Tratam-se dos clássicos contos populares de diferentes épocas que são retomados. As páginas apresentam uma sucessão de quadros, os quais são escolhidos arbitrariamente; bem como, são cercados por elipses temporais extensas ou não. Isso pode ser visto na obra *A Bela e a Fera*, uma releitura do clássico por Rui de Oliveira. Nota-se que as adaptações de histórias clássicas podem ser observadas em diversas publicações de livro-imagem, assim como histórias que são construídas com bastante intertextualidade (FIGURA 24, página seguinte).

C. Livro de imagem narrativo: trata-se da obra que lança mão dos recursos da literatura, tais como: ficção, metalinguagem, proposta ambígua, informação estética. Quanto à composição há uma sucessão de quadros de forma concatenada, demarcados de formas mais ou menos precisas; quanto às estratégias há uma solução de continuidade qualquer para estabelecer relações de causalidade entre diferentes partes da sequência imagética; e quanto ao conteúdo ocorre uma ação transformadora no personagem, que envolve o modo de sentir, pensar, agir; em outras palavras há uma situação inicial versus final, o conflito, a avaliação e o clímax. Sagae aponta *Onda* (2008), de Suzy Lee como exemplo (FIGURA 25, página seguinte). A obra narra o encontro da protagonista com as ondas que se quebram na extensão do mar. Esse encontro é mediado pela linha da encadernação, que funciona nas obras de Lee como peritexto indispensável à narrativa. A noção de “peritexto” será retomada no Capítulo III.

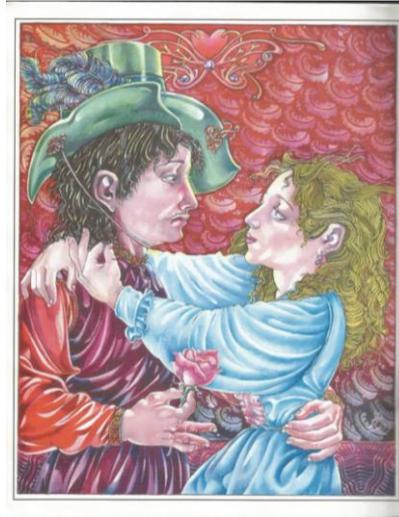


Figura 24 – Imagem de *A Bela e a Fera*  
Fonte: OLIVEIRA, 1994.



Figura 25 – Quarta capa de *Onda*  
Fonte: LEE, 2008.

Nota-se que Sagae propôs uma tentativa de categorização do livro-imagem, que leva em conta a textualidade e a fruição. As variações que encontramos em diversas obras vão além do que podemos registrar. Estabelecer uma categorização para o livro-imagem não é uma tarefa a qual muitos autores se aventuraram; assim sendo, acompanhar uma orientação amigável pode ser um dos caminhos de compreensão, embora não em sua totalidade.

Nessa perspectiva, a presença preponderante da imagem no livro implica em questões no que tangem aspectos que vão além da produção: a leitura e o destinatário. No mercado editorial, encontram-se indicações de idade para a leitura de determinadas obras, como uma orientação direcionada aos professores e aos envolvidos com o

processo de leitura; assim como há editoras que não apostam nesse tipo de classificação. Quando se trata de livro-imagem, a experiência de leitura é frequentemente apontada para a faixa etária daqueles que não se alfabetizaram ainda. Daí pode-se estabelecer a problemática: como ler um livro sem palavras?

Nikolajeva e Scott (2011) descrevem que a narrativa ilustrada sem palavras é extremamente complicada, na medida em que pede ao leitor/espectador a verbalização da história. Ademais, as autoras declaram: “[...] um livro-imagem pode mostrar diferentes graus de sofisticação, dependendo da quantidade e da natureza das lacunas textuais (ou melhor, iconotextuais, visuais)” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 25). Discutindo a leitura de imagens, aparecem autores ratificando a importância de uma alfabetização visual em meio ao modelo vigente em que as palavras são sempre priorizadas, conforme Graça Lima:

Nosso sistema educacional se move com lentidão, persistindo ainda uma ênfase no modo verbal, que exclui o restante da sensibilidade humana, e pouco se preocupa com o caráter esmagadoramente visual da experiência de aprendizagem da criança. Até mesmo a utilização de uma abordagem visual no ensino carece de rigor e objetivos bem definidos, pois, em muitos casos, os alunos são bombardeados com recursos visuais que apenas reforçam sua experiência passiva de consumidores de televisão. Um dos problemas causados pela má utilização do potencial da linguagem visual, em todos os níveis da educação, é a função equivocada de depositários de recreação que as artes visuais desempenham nos currículos escolares (LIMA, 2009, p. 74).

De fato ainda nos falta, muitas vezes, um olhar pausado sobre as obras de arte, sobre a natureza, sobre o próximo... E não é diferente com os livros-imagem. Não por acaso, a autora Ligia Cademartori elaborou para a editora Autêntica uma cartilha intitulada *Para pensar o livro de imagens. Roteiros para a leitura literária*, que é encartada nas obras infantis e juvenis da Autêntica Editora. Cademartori define: “Cada livro de imagem traz implícito seu leitor. Ele pode ser para crianças menores; para crianças de qualquer idade; ao gosto de adolescentes; ou próprios para adultos” (CADEMARTORI, s.d., p. 5). O que ratifica sua proposição de que o mais importante é que os leitores possam desfrutar dos múltiplos recursos do livro. Nessa perspectiva, Castanha (APÊNDICE III) trata das dificuldades de categorizar os livros-imagem e ainda das implicações de sua criação para a leitura.

Não saberia “categorizar” os livros-imagem. Seria pelo conteúdo? Ou por faixa etária? Curioso isto, porque, como não tem texto, *a priori*, todo mundo consegue e pode ler. Mas, na prática, sabemos que não é

bem assim. E curiosamente os adultos têm mais dificuldade (ou istência mesmo) de *ler* um livro de imagens que uma criança. Eles não se detêm em cada página, não se debruçam no livro. O livro de imagens requisita do seu leitor uma postura envolvente. Do observador-leitor. Todavia não posso negar que certos livros (como o Cântico dos cânticos por exemplo) exigem do leitor mais que atenção. Muitas vezes é necessário um repertório anterior para que o livro possa ser compreendido (CASTANHA, Apêndice III).

Suzy Lee (2012) também confirma que “geralmente os leitores ficam desconfortáveis com um livro-imagem, porque literalmente não há nada ‘para ler’. Sem nenhuma orientação amigável, esse tipo de livro exige que os leitores sejam participantes ativos” (LEE, 2012, p. 150). A autora ainda relata que determinadas histórias pedem para ser contadas na lógica visual, isto é, o livro nasce como imagem e essa, apresentada em conjunto, conta uma história. Não por acaso, Teresa Colomer (1996) descreve a importância do livro ilustrado na formação dos leitores, contextualizando seu valor na pós-modernidade, como capazes de explorar a pluralidade da realidade ou o “mundo polifônico”.

Quem seria, pois, o público-alvo do livro-imagem? Um autor pode considerar que seu público-alvo são as crianças, mas sabe-se que para o livro chegar às mãos destas é preciso uma mediação – e o mediador tem os seus critérios de escolha. Por outro lado, o livro-imagem pode ser dirigido aos adultos, mas diferentemente do que acontece com as histórias em quadrinhos que conseguiram consolidar um público adulto, o livro ilustrado continua na lista dos selos de literatura infantil, conforme já descrevemos essa orientação de faixa etária se volta, sobretudo, aos mediadores.

Diante disso, se muitas vezes o leitor final é uma criança, a complexidade da obra não é menor. É certo que ambos os públicos podem se beneficiar do livro-imagem, que permite diferentes tipos de compreensão. Assim sendo, “[o] leitor deve se converter no ‘ativador’ de um dispositivo baseado em decifrar, relacionar e inferir a partir de uma linguagem que, por definição, é muito mais dúctil, densa e complexa que aquela que se apoia no alfabeto” (LINDEN, 2015, p. 71, tradução nossa).<sup>22</sup>

Desse modo, para desfrutar o livro-imagem, Suzy Lee destaca que o leitor deve seguir as pistas que a obra oferece: “Valer-se comodamente da ambiguidade, fazer perguntas e aceitar respostas inteiramente como suas poderiam ser algumas das maneiras de desfrutar do livro-imagem” (LEE, 2012, p. 150). Conforme Ramos (2011),

---

<sup>22</sup> El lector debe convertirse en el “activador” de un dispositivo basado en descifrar, relacionar e inferir a partir de un lenguaje que, por definición, es mucho más dúctil, denso y complejo que aquel que se apoia en el alfabeto (LINDEN, 2015, p. 71).

esse tipo de publicação oferece “um convite que leva a sério a possibilidade de a criança inventar versões individuais para as imagens generosamente ofertadas pelo autor” (RAMOS, 2011, p. 114). Buscando compreender como acontece esse movimento de leituras por parte das crianças, autores se debruçam em pesquisas de campo.<sup>23</sup> Sendo assim, tendo em vista as proposições apresentadas, partiremos para a discussão da presença do livro-imagem no Brasil.

## 2.2 História à vista: o livro-imagem no Brasil

Um dos precursores dos autores que exploram o uso da imagem de forma diferenciada no Brasil é o desenhista Ziraldo. Sua obra *Flicts* (1969) aparece no Brasil com uma proposta estética singular. A história é de uma cor que procura seu lugar no mundo e só o encontra na lua. Ana Garralón (2015) define o que considera essa obra: “Um livro que, sem dúvidas, redimensionou a concepção gráfica dos livros para crianças, onde os leitores passam a ser os protagonistas, construtores de uma interpretação a partir de percepções fragmentadas onde se justapõem imagens com textos” (GARRALÓN, 2015, p. 129, grifos da autora, tradução nossa).<sup>24</sup>

Na década de 1970, de acordo com Lajolo e Zilberman (2017), Alcy Linares e Water Ono lançam mão do traço do *cartoon*, Ricardo Azevedo apropria-se da xilogravura, e Eva Furnari da linguagem dos quadrinhos. Isso decorreu, tanto pelo investimento das editoras nacionais, no que se refere à produção gráfica da literatura, quanto da criatividade dos autores brasileiros de texto e imagem. Desse modo, “os livros impressos tornam-se internacionalmente competitivos, de que são provas os vários prêmios e menções que os acompanham nas últimas décadas” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 112).

Tratando da produção de obras exclusivamente de imagens, Juarez Machado dá a luz a *Ida e volta* (1976). Camargo (1995) aponta que a obra já havia sido publicada em outros países, como Holanda, Alemanha, França e Itália, antes de ser editada pela Primor, no Brasil. Em 1975, por exemplo, a obra foi publicada na França com o título

---

<sup>23</sup> A obra *Lectura de imágenes*, de Evelyn Arizpe e Morag Styles (2004) é reflexo disso. Após 84 entrevistas com crianças de diferentes origens culturais e situações econômicas, as autoras puderam entender as peculiaridades do olhar da criança sobre a leitura de imagens das obras de Anthony Browne e Satoshi Kitamura. Ademais Hanna Araújo (2016a) se debruçou sobre a temática em sua tese *Processos de criação e leitura de livros de imagem: interlocuções entre artistas e crianças* (ARÁUJO, 2016a).

<sup>24</sup> Un libro que, sin duda, redimensionó la concepción gráfica de los libros para niños donde los lectores pasan a ser los protagonistas, constructores de una interpretación a partir de percepciones fragmentarias donde se yuxtaponen imágenes con textos” (GARRALÓN, 2015, p. 129).

*Une aventure invisible*, pela editora Flammarion, na coleção “Histories en images”, de Père Castor. Conforme Pedro Sagae,

*Ida e volta*, de Juarez Machado (1976), é um livro de imagem, cuja descoberta pode nos servir como modelo de leitura e termo de comparação frente a outras obras. Não só pelo fato de ser a primeira obra do gênero que venceu a resistência do mercado editorial, mas também por seu constante humor, a linguagem irreverente, a ação do desenho e a estrutura narrativa que inspiraram diferentes tramas visuais em busca de surpreender e cativar os leitores (SAGAE, Apêndice II).

A obra citada é construída em torno de um personagem que não aparece para o leitor, apenas suas pegadas (FIGURAS 26 e 27). A partir de um chuveiro e pegadas no chão, o leitor é conduzido a diversos lugares, os quais sempre apresentam as marcas no chão. Outros personagens cruzam com o protagonista. Todo o caminho percorrido é mostrado pelas pegadas: uma mesa com objetos usados para tomar o café da manhã, pegadas que simulam uma coreografia de dança, um cabide vazio dentro de um guarda roupa, um vaso de flores que chega até as mãos de uma senhora idosa, entre outras cenas. A obra instiga a imaginação do leitor: quem será o personagem misterioso? Desde sua publicação, muitos protagonistas podem ter sido criados na mente dos leitores segundo as pistas oferecidas pela obra.



Figuras 26 e 27 – Imagem de *Ida e volta*  
Fonte: MACHADO, 1976.

Consoante Maria Laura Pozzobon Spengler (2010), porém, esse livro tido como o primeiro pelos especialistas foi precedido por outro intitulado *Limite*, que foi

publicado, em 1970, pela Livraria Francisco Alves (FIGURA 28). Depois de um encontro com Juarez Machado, em 2009, em Paris, a pesquisadora ressalta a fala do autor, que descreve que ambas as obras nasceram de um estado onírico. Inicialmente *Limite* foi pensado para ser uma continuidade do *Ida e volta*, mas ao perceber que a ideia de ligação entre as narrativas não era satisfatória o autor decidiu publicar as obras separadamente.

Mais tarde (1980), seguindo a mesma linha, Eva Furnari apresenta, pela Coleção Peixe Vivo, quatro livros de imagens (*Cabra cega; De vez em quando; Esconde-esconde e Todo dia*). Em 1975, inicia-se uma premiação anual de livros infantis e juvenis pela representante da seção brasileira do *International Board on Books for Young People* (IBBY), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ),<sup>25</sup> uma das mais importantes instituições do país de incentivo à leitura.



Figura 28 – Imagem de *Limite*, Juarez Machado

Fonte: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4202/3272>

Conforme aponta a ilustradora Castanha (*apud* OLIVEIRA, 2008), desde 1981 a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) premia livros na categoria “imagem”. A categoria que levava o nome de livro sem texto, atualmente é nomeada de livro de imagem. Partimos de uma lista elaborada por Castanha de 1981 a 2007 e a completamos, a partir do *site* da FNLIJ, com as premiações até 2017. Entendemos que esta lista é um parâmetro plausível que podemos utilizar para localizar

---

<sup>25</sup> Em 1975, a FNLIJ iniciou a sua premiação anual, com o Prêmio FNLIJ – O Melhor para Criança, distinção máxima concedida aos melhores livros infantis e juvenis, que hoje conta com diversas categorias: Criança, Jovem, Imagem, Poesia, Informativo, Tradução Criança, Tradução Jovem, Tradução Informativo, Tradução Reconto, Projeto Editorial, Revelação Escritor, Revelação Ilustrador, Melhor Ilustração, Teatro, Livro Brinquedo, Teórico, Reconto e Literatura de Língua Portuguesa. Desde 1992, a FNLIJ criou o *hors concours* para cada prêmio, o qual ocorre quando o mais votado na categoria já ganhou pelo menos três vezes o Prêmio FNLIJ como escritor ou ilustrador.

muitas obras brasileiras, autores e editoras que são referência – guardando a premissa de que há diversas obras de qualidade que extrapolam esta lista; além de considerarmos a importância da publicação de obras estrangeiras. A singularidade da lista, a seguir, está no reconhecimento da representante da IBBY brasileira (QUADRO 5).

Quadro 5 – Vencedores do Prêmio Luís Jardim de Melhor Livro de Imagem

<b>ANO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>OBRA</b>	<b>EDITORIA</b>
<b>1981</b>	Eva Furnari	<i>Cabra cega; De vez em quando; Esconde-esconde; Todo dia</i>	Ática / Col. Peixe-Vivo
<b>1981</b>	Juarez Machado	<i>Ida e Volta</i>	Primor, atual Agir
<b>1982</b>	Eva Furnari,	<i>A bruxinha atrapalhada</i>	Global / Col. Só Imagem
<b>1983</b>	Eva Furnari,	<i>Filó e Marieta</i>	Paulinas/ Col. Amendoim
<b>1984</b>	Ângela Lago	<i>Outra vez</i>	Miguilim
<b>1985</b>	Luis Lorenzon	<i>A menina e o cobertor</i>	FTD
<b>1986</b>	Ângela Lago	<i>Chiquita Bacana e outras pequinitas</i>	Lê
<b>1987</b>	Marcelo Xavier	<i>O dia-a-dia de Dadá</i>	Formato
<b>1988</b>	Maria José Boaventura	<i>A menina da tinta</i>	Vigília
<b>1990</b>	Eva Furnari	<i>A menina e o dragão</i>	Formato/Col. As Meninas
<b>1991</b>	Graça Lima	<i>Noite de cão</i>	Salamandra
<b>1992</b>	Marilda Castanha	<i>Pula gato!</i>	Santuário
<b>1992 - hors concours</b>	Ângela Lago	<i>Cântico dos cânticos</i>	Paulinas/ Col. Lua Nova
<b>1992 - hors concours</b>	Eva Furnari	<i>Trucks</i>	Ática
<b>1993</b>	Helena Alexandrino	<i>O caminho do caracol</i>	Studio Nobel
<b>1993</b>	Roger Mello	<i>O gato Viriato</i>	Ediouro
<b>1994</b>	Rui de Oliveira	<i>A bela e a fera</i>	FTD
<b>1994 - hors concours</b>	Ângela Lago	<i>Cena de rua</i>	RHJ

<b>1995</b>	Istvan Banyai	<i>Zoom</i>	Brinque-Book / Trad. Gilda de Aquino
<b>1997</b>	Nelson Cruz	<i>Leonardo</i>	Paulinas / Col. Sonhar para Acordar
<b>2000</b>	André Neves	<i>Seca</i>	Paulinas
<b>2001</b>	Juarez Machado	<i>Emoções</i>	Agir
<b>2002<sup>26</sup></b>	Rui de Oliveira	<i>Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem</i>	Cia. das Letrinhas / Adapt. Luciana Sandroni
<b>2004 - hors concours</b>	Ângela Lago; Gisele Lotufo	<i>A raça perfeita</i>	Projeto
<b>2005</b>	Taísa Borges	<i>O rouxinol e o imperador</i> , de Hans Christian Andersen	Peirópolis
<b>2006</b>	Mario Vale	<i>A linha do Mario Vale</i>	RHJ
<b>2007</b>	Gabrielle Vincent	<i>A pequena Marionete</i>	Editora 34
<b>2008</b>	Michele Iacocca,	<i>Rabisco, um cachorro perfeito</i>	Ática
<b>2009</b>	Suzy Lee	<i>Onda</i>	Cosac Naify
<b>2010</b>	Ilan Brenman e Renato Moriconi	<i>Telefone sem fio</i>	Companhia das Letrinhas
<b>2011</b>	Shaun Tan	<i>A chegada</i>	Edições SM
<b>2012</b>	Patrícia Auerbach,	<i>O jornal</i>	Brinque-Book
<b>2013</b>	Renato Moriconi,	<i>Bárbaro</i>	Companhia das Letrinhas
<b>2014</b>	Alexandre Camanho	<i>O galo e a raposa</i>	SESI-SP
<b>2015 - hors concours</b>	Nelson Cruz	<i>Haicais visuais</i>	Positivo
<b>2015</b>	Aaron Becker	<i>Jornada</i>	Record
<b>2016</b>	Guojing	<i>Uma criança única.</i>	V&R.

<sup>26</sup> Conforme aponta Castanha e podemos constatar no *site* da instituição, não houve premiação nos anos 1989, 1996, 1998, 1999 e 2003.

2017	JonArno Lawson e Sydney Smith	<i>De flor em flor</i>	Companhia das Letrinhas
------	-------------------------------	------------------------	-------------------------

Esta lista é um parâmetro importante para chegarmos aos livros-imagem, para descobrirmos novos artistas, para buscarmos as editoras que têm se dedicado a produção das obras, como a Ática, a Paulinas e a Companhia das Letrinhas, sobretudo, essa última consta na lista de forma proeminente em relação às demais. Além disso, como já citamos, três dos quatro livros de Moriconi, a serem abordados no último capítulo, também fazem parte da Companhia das Letrinhas, que tem se mostrado representativa para o cenário de publicações de livros-imagem.

Além da premiação descrita, é também prova do reconhecimento da importância do ilustrador para a obra a medalha Hans Cristian Andersen, concedida pelo International Board on Books for Young People (IBBY). Vale ressaltar que desde 1956, premiava-se, a cada dois anos, apenas os escritores e, em 1966, passa a premiar também os ilustradores.

Se por um lado temos os prêmios que legitimam o livro-imagem no mercado editorial, por outro, é preciso considerar que a produção de livro-imagem parte de uma ruptura com o modelo de livro ilustrado em que a palavra se faz presente de forma contundente. Com isso, nem sempre o objeto foi ou é aceito. Ademais, conforme Sague: “É também preciso considerar o contexto do mercado editorial que representou, muitas vezes, um impeditivo à criação de narrativas visuais e outros tipos de livro de imagem, com seus preconceitos e constrangimentos econômicos.” (APÊNDICE II).

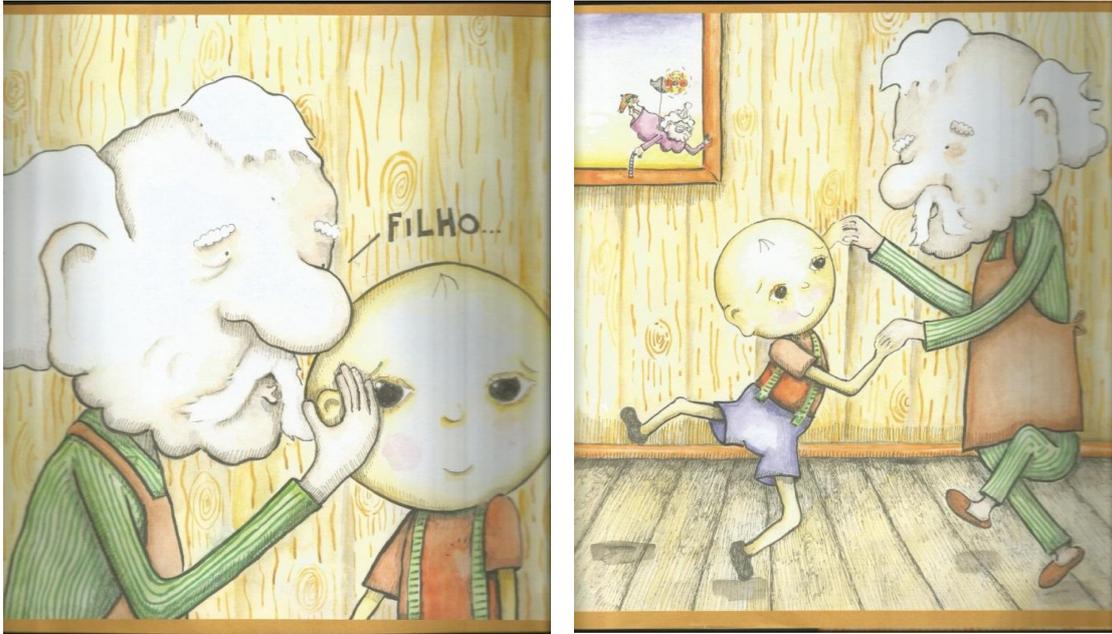
Nessa perspectiva, acompanhamos o caso de publicação do livro de Marta Reis, *Uma viagem inesquecível* (2012), que trata da importância da leitura e inicialmente seria publicado como livro-imagem na década de 1990. Após realizar o roteiro da história a autora pede a um ilustrador para realizar as imagens. A ideia da obra, pensada a princípio, é transgressora no sentido de que além de ser uma publicação construída essencialmente por imagens, abordaria o processo da leitura sem o texto escrito, quando a ideia de leitura é marcada pelo peso da presença do signo verbal em inúmeras outras publicações.

Porém, Reis recebeu o conselho de uma editora para inserir texto escrito na história com a justificativa de que a autora poderia ter problemas com direitos autorais na época. Assim sendo, grosso modo, transformou o que inicialmente era um livro-imagem em um livro ilustrado. Isso evidencia uma problemática, se pensarmos na

explicação de Linden (2015) de que o livro-imagem não se converte em livro ilustrado se lhe acrescenta um texto. Ademais, nesse caso, as imagens servem de orientação para a escrita, o que é um movimento diferente do livro, em que o texto escrito nasce primeiro. Esse seria o caso (D), proposto no quadro explicativo, segundo Bosch (2015): um ex-livro-imagem.

No contexto editorial brasileiro, por um lado contamos com produções plausíveis no que se refere à agregação ao conjunto de livro-imagem. Por outro, encontramos autores que têm dificuldade de manter a proposta do livro-imagem, apresentando obras empobrecidas, clichês e estereotipadas. Outro ponto negativo foi comprovado na pesquisa de Spengler (2017), a qual verificou que não há uma quantidade satisfatória dos livros-imagem distribuídos no PNBE, que abordem temas sobre a diversidade humana tanto na temática quanto nos protagonistas, apesar da demanda de leis que prevê a obrigatoriedade dos temas.

Para Graça Ramos (2014), a dificuldade de manter a proposta do livro-imagem está presente nas obras que – duvidando-se da capacidade do leitor para ler imagens –, têm acrescentado o texto verbal como elemento descritivo. Ramos cita como exemplo a obra *Finóquio* (2013), de Silvana de Menezes, que conta a história de um boneco que ganha vida e chama aquele que o criou de “pai”, a quem o criador, por sua vez corresponde chamando-o “filho” (FIGURAS 29 e 30). Além dessas palavras, surgem onomatopeias para demonstrar o barulho de uma máquina de serrar. Para outros autores, porém, como já demonstrado, a inserção de algumas palavras não descaracteriza o livro-imagem. Para Bosch (2015), a obra se encaixaria na categoria “livro-imagem quase sem palavras”.



Figuras 29 e 30 – Imagem de *Finóquio*, de Silvana de Menezes  
Fonte: Menezes, 2013.

O Brasil assume uma gama de termos para se referir ao livro ilustrado e como o papel do editor interfere na escolha do termo e isso se reflete em bibliotecas, catálogos de editoras, livrarias, dentre outros. Linden (2015) postula que isso se dá devido à grande liberdade de realização proposta nesses tipos de publicações, o que os faz parecer como estranhos ou inclassificáveis dentro da enorme diversidade editorial.

O *status* dos livros-imagem cresceu ao longo do tempo, e isso “ressignificou” algumas questões, como a questão da autoria, do papel do leitor, da leitura, as quais desencadearam um campo de estudo nas universidades. Nota-se, nesse contexto, a importância da Câmara Brasileira do Livro (CBL), que através do Prêmio Jabuti, reconhece a ilustração produzida para a literatura infantil na categoria Ilustração de literatura infanto-juvenil. Acrescentamos a esse reconhecimento a obras que lançam mão da imagem a medalha Randolph Caldecott e o Bologna Ragazzi Award, premiações internacionais.

Ademais, em 2005, o Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) instituiu a categoria livros de imagem dentre os tipos de publicação que seriam direcionadas para a rede pública do país. Isso sem dúvida refletiu no mercado editorial brasileiro. A publicação de livros de muita qualidade pôde ser observada com a implantação do programa. Sague (APÊNDICE II) aborda sua importância e acrescenta outros pressupostos:

Novos cenários começariam a ser melhor esboçados com os Parâmetros Curriculares Nacionais (1996), juntamente do Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil (1998), em um processo lento, todavia contínuo, de divulgação e instalação consciente em sala de aula. Seus pressupostos a respeito do uso da linguagem como interação refletiram-se, mais tarde, nos editais e compras do governo para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, o PNBE, que sensivelmente favoreceu um reviver da circulação dos livros de imagem. Podemos encontrar atualmente uma produção de qualidade incrivelmente variada (em todos os sentidos) nas livrarias, bibliotecas e salas de leitura, títulos comentados em seminários e blogs literários, salas de exposição e rodas de conversa que reúnem pessoas das artes, das letras e da pedagogia (SAGAE, Apêndice II).

O PNBE, entretanto, perdeu força em 2015 e atualmente está suspenso. A presidente da Liga Brasileira de Editores (Libre), Raquel Menezes, expressa o prejuízo: “O impacto é gigantesco nas editoras associadas à Libre, mas mais do que isso impacta na formação desses leitores que não terão mais acesso à literatura”.<sup>27</sup>

Outros meios de possível acesso ao livro-imagem continuam em voga, tais como as feiras literárias, a divulgação dos livros por meios digitais, tanto pelas redes sociais dos autores quanto pela editora que produz a obra.<sup>28</sup> Acrescenta-se ainda a prática de resenhas no Youtube, bem como a elaboração de *booktrailers*, como é o caso de *Sombra*, que fecha a “trilogia da margem” de Suzy Lee. Essa obra de formato horizontal trata das brincadeiras de uma menina com as sombras. A autora parte da ideia de um mundo dividido, isto é, um mundo de cima (página superior) e um mundo de baixo (página inferior), assim sendo, respectivamente, realidade e fantasia convivem na página dupla. Para chegar a esse livro, além dos meios convencionais, o leitor pode acessar o Youtube e assistir o *booktrailer* que destaca imagens do impresso (FIGURA 31).

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/materias/2015/08/13/pnbe-naufraga-em-2015>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

<sup>28</sup> Guardamos a premissa de que grande parte dos leitores que seriam atingidos pelo PNBE ainda não tem acesso à Internet; ou, se possui, isso não garante que usufruirá desses canais; e, mesmo tendo acesso, isso não garante que compre o livro, que o leia, fatores que não invalidam a contribuição proposta por esses mecanismos.

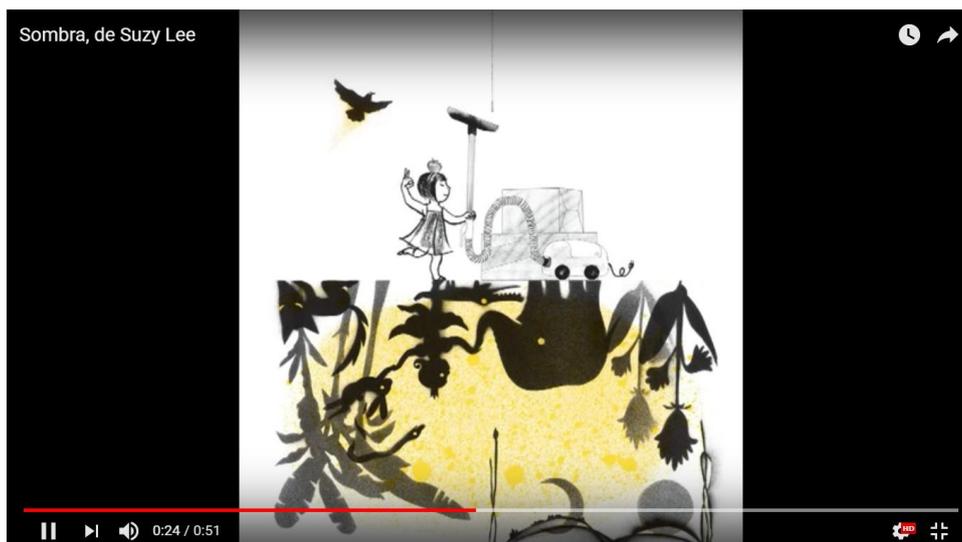


Figura 31 – *Print do booktrailer de Sombra, Suzy Lee*

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bBrUBbg4OGU>

Ademais, a presença do livro-imagem nas bibliotecas públicas pode ser um incremento na formação de leitores, bem como as políticas públicas de incentivo à leitura ao redor do país. Podemos citar ainda a visita dos autores às escolas, os quais representam um caminho de mediação entre a criança e o livro.

Além disso, no ambiente acadêmico, a discussão, tanto em artigos, dissertações e teses, como na prática da sala de aula, é um reflexo da importância que tem sido dada ao papel da imagem nos livros. Acrescentam-se ainda as oficinas literárias e o material disposto em *blogs* de ilustradores que abordam teoricamente a temática. Destacamos a seguir, alguns nomes de autores de livros-imagem que são considerados expoentes desse tipo de publicação por Marilda Castanha, Graça Ramos e Pedro Sagae, no Brasil e no exterior (QUADROS 6 a 8). Apresentamos ainda um Quadro (09) elaborado por Bosch (2015), o qual apresenta os autores que publicaram mais de um livro-imagem. Algumas das obras desses autores já foram publicadas no Brasil.

Quadro 6 – Expoentes do livro-imagem por Castanha

<b>EXPOENTES DO LIVRO-IMAGEM POR MARILDA CASTANHA (APÊNDICE III)</b>	
<b>BRASIL</b>	<b>EXTERIOR</b>
Ângela Lago	Iela Mari
Juarez Machado	Istvan Banyai
Marcelo Cipis	Shaun Tan
Nelson Cruz	Suzy Lee
Renato Moriconi	
Roger Mello	

Quadro 7 – Expoentes do livro-imagem por Ramos

<b>EXPOENTES DO LIVRO-IMAGEM POR GRAÇA RAMOS (APÊNDICE I)</b>
Ângela Lago
Renato Moriconi

Quadro 8 – Expoentes do livro-imagem por Sagae

(Continua)

<b>EXPOENTES DO LIVRO-IMAGEM POR PEDRO SAGAE (APÊNDICE II)</b>	
<b>1980</b>	A década de 1980 viu surgir importantes nomes da criação em livros de imagem e da ilustração de livros para crianças, como Eva Furnari, Ângela Lago, Mário Vale, Marcelo Xavier, Maurício Veneza, Demóstenes Vargas, Rogério Borges, Isabel Cristina Passos e, entre outros, a sempre atuante Regina Rennó. Muitos deles, curiosamente, são autores mineiros.
<b>1990</b>	Nos anos 1990, achegaram-se da narrativa por imagens Avelino Guedes, Canini, Roberto Caldas, Graça Lima, Roger Mello, Marilda Castanha, Nelson Cruz, Rui de Oliveira, Semíramis Paterno, destacando-se ainda a presença de Helena Alexandrino, Mariana Massarani, Ciça Fittipaldi, Ivan Zigg e Lúcia Hiratsuka na coleção Olho Verde, dirigida por Ricardo Azevedo. Muitos foram autores de um único livro ou produziram uma pequena série, em determinado momento de sua carreira, e nunca mais voltaram ao gênero.
<b>2000</b>	Entrando nos anos 2000, 2010, encontramos novos talentos[,] e ilustradores já veteranos, arriscando-se a contar uma aventura visual, como André Neves, Cláudio Martins, Cris Eich, Cristina Biazetto, Daniel Cabral, Elma, Fernando Vilela, Laurent Cardon, Marcelo Cipis, Renato Moriconi, Rosinha Campos, Taísa Borges, Walter Lara, entre muita gente boa que não caberia em uma lista só. Nem mesmo se poderia esquecer certos artistas estrangeiros prestigiados entre nós, como Istvan Banyai (Hungria), Quentin Blake (Inglaterra), Oliver Douzou e Béatrice Rodriguez (França), Monique Félix (Suíça), Jesús Gabán (Espanha), Suzy Lee (Coreia do Sul), Hanne Türk

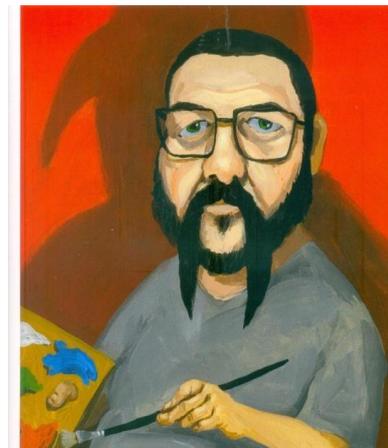
(Alemanha) ou Gabrielle Vincent (Bélgica). Mesmo admirando a riqueza de traços, estilo, cores e figurações mais e mais elegantes, a exploração significativa do livro, devemos nos perguntar: que autores e títulos permanecerão?

Quadro 9 – Exponentes do livro-imagem por Bosch

<b>EXPOENTES DO LIVRO-IMAGEM POR BOSCH (2015)</b>	
Mitsumasa Anno	Katia Kamm
Jeannie Baker	Tibor Kárpatti
Istvan Banyai	Suzy Lee
Susanne Rotraud Berner	Barbara Lehman
Nicolas Bianco-Levrin	Enzo Mari
Juliette Binet	Iela Mari
Anne Brouillard	Mercer Mayer
Roser Capdevila	Gerda Muller
Bernardo Carvalho	Jorg Muller
Monique Felix	Béatrice Rodriguez
Arthur Geisert	Mandana Sadat
John Goodall	Sara
Antonine Guilloppé	The Tjong-Khing

Os nomes apresentados nos revelam que há vários artistas que acreditam no potencial da imagem no livro, tanto no cenário nacional como internacional. Tendo em vista todo o contexto apresentado, adiante nos ateremos a algumas obras brasileiras específicas, a partir das quais discutiremos aspectos conceituais, técnicos e autorais, no que se refere à produção do livro-imagem.

### III “MEUS PENSAMENTOS COMEÇAM A VERTER-SE EM HISTÓRIAS”: O LIVRO-IMAGEM POR RENATO MORICONI



*Caras animalescas*, Brenman; Moriconi

Este capítulo trata do terceiro objetivo específico desta dissertação, isto é, de investigar o processo de criação dos livros-imagem *Telefone sem fio*, *Bocejo*,<sup>29</sup> *E a mosca foi pro espaço* e *Bárbaro*, segundo o olhar do ilustrador Renato Moriconi. Para tanto, no primeiro momento, apresentaremos o artista e, em seguida, a criação das obras segundo sua perspectiva para, por fim, expor nossa discussão atrelada ao arcabouço teórico. Ressaltamos que este capítulo privilegia, sobretudo, a voz do ilustrador, desse modo, buscamos apresentar seu ponto de vista, mas isso não exclui a interpretação individual que cada leitor terá ao se deparar com os livros apresentados.

Renato Moriconi nasceu em Taboão da Serra, São Paulo, graduou-se em Artes Plásticas, na Faculdade Paulista de Artes, e se especializou em Design Gráfico, pela USP. Desde menino tem um encantamento pelas palavras e pelo desenho. Durante sua adolescência, trabalhou em um consultório dentário, onde oferecia serviço de *office boy*. Nessa época, nas horas vagas, fazia seus desenhos, os quais eram expostos em uma lanchonete frequentada por um editor, que, então, o contrata. Autodidata, trabalhou com esse editor dos 14 aos 18 anos, para daí montar seu ateliê.

Questionado sobre quando se deu conta de seu ofício, diz:

---

<sup>29</sup> *Telefone sem fio* e *Bocejo* foram elaborados em coautoria com Ilan Brenman. O escritor nasceu em 1973, em Israel, e mora no Brasil desde 1979. Formou-se em Psicologia pela PUC, São Paulo. É um autor importante de livros infantis no Brasil, ganhou diversos prêmios e teve obras publicadas no exterior: México, França, Itália, Alemanha, Suécia, Dinamarca, Argentina, Coreia, Polônia, Espanha, Portugal e China. Salientamos que Brenman foi convidado a apresentar seu ponto de vista sobre as obras realizadas, entretanto não pode nos atender.

Fazer imagens para livros fez com que eu mudasse a ideia sobre o que eu criava e também a minha identidade como autor de imagens. Fazendo ilustrações para outros produtos, para publicidade, por exemplo, eu me via muito como um prestador de serviço. Poderia até me ver como autor, mas eu trabalhava como prestador de serviço. Eu estava sempre pensando na necessidade daquele que me encomendou a imagem. Mas, ao fazer livros eu comecei a mergulhar no meu próprio discurso, na minha mente e comecei a questionar o que eu fazia. E isso ainda é um processo que acontece hoje. Eu questiono as imagens que eu faço desde a técnica, o estilo, a composição, tudo que eu utilizo para me comunicar. É um processo de mergulho interior, porque sou responsável por aquilo que vai levar minha assinatura, aquela pintura, aquele desenho, aquela colagem, aquela fotografia vai levar minha assinatura (MORICONI, Apêndice IV).

É interessante notar como o exercício de criação de imagem permitiu ao artista reconfigurar a ideia de autoria. Este depoimento reforça a importância da reflexão do autor sobre sua arte.

No que tange aos livros de Moriconi, o primeiro, *O Espelho Olmeca*, foi publicado em 2003, pela editora DCL, com texto de Tiago de Melo Andrade. Posteriormente, mais de 50 obras surgiram, dentre as quais estão: *O sonho que brotou* (DCL), *Dia de Sol* (Jujuba), *O alvo* (Cia. das letras), *Bocejo* (Cia. das Letras), *E a mosca foi pro espaço* (Escala Educacional) e *Caras animais* (Cia. das Letras). O autor trabalhou com textos de Ruth Rocha, Elias José, Tino Freitas, Ilan Brenman, dentre outros. Em 2011, teve seu trabalho incluído na lista da grande feira de Bologna, pelo livro *Telefone sem fio* (Cia. das letras) e, em 2016, apareceu na lista do prêmio Jabuti, com *Bárbaro* (Cia. das Letras).

O autor desponta com criatividade e originalidade. Seus traços são múltiplos e se tecem em diferentes estilos, segundo o conceito de cada livro. Consoante Ramos (APÊNDICE I), ele apresenta “uma produção inteligente, que busca desafiar o leitor. Mas em alguns livros dele, dependendo da faixa de compreensão do pequeno leitor, às vezes, o papel do mediador precisa ser mais enfático”. Para Sagae (APÊNDICE II), representa “um nome proeminente no cenário atual, contudo não [...] parece fácil avaliar sua produção como um autor, a não ser pensar isoladamente os muitos títulos que publicou, devido à sua versatilidade com as técnicas de desenho e pintura”. E, para a ilustradora Castanha (APÊNDICE III), surpreende sempre, além de deixar uma voz autoral nos trabalhos que realiza: “Ele tem domínio do código da imagem e[,] como é tecnicamente muito versátil, sempre experimenta novas soluções técnicas e oferece um olhar diferente a cada livro. É um grande ilustrador-autor”.

Para tratar dos quatro livros-imagem escolhidos, registramos nas próximas páginas, em linhas gerais, como nasceu cada um, a escolha dos principais aparatos peritextuais<sup>30</sup> atrelados às narrativas e, por fim, a questão da autoria. Para apresentar os pontos demarcados, recorreremos, além dos depoimentos concedidos pelo ilustrador, a entrevistas dadas à revista *Crescer* (ROGERIO, 2018) e à Gonçalves (2015). O olhar do autor sobre sua obra revela alguns elementos que perpassam a construção do livro-imagem e nos ajuda a compreender mais sobre o objeto. Partimos agora para a apresentação das suas obras.

### **3.1 *Telefone sem fio***

*Telefone sem fio*, de Ilan Brenman e Renato Moriconi, foi publicado em 2010, pela Companhia das Letrinhas. A obra em questão tem 32 páginas, mede 27 cm x 36 cm, tem acabamento em brochura e remete à brincadeira do telefone sem fio, já prescrita pelo título, escolhido por Brenman. Na história, vários personagens cochicham um segredo, dentre eles estão o Pirata, o Rei, o Bobo da Corte, o Lobo Mau e o Índio.

Nas páginas da esquerda, vemos sempre um personagem de lado, repassando o segredo para o personagem frontal da direita; ambos aparecem sob um plano de fundo preto, emoldurados por uma margem branca. Um dos jogos propostos pela narrativa se dá entre o Lobo Mau, a Chapeuzinho e a Vovó, os quais trocam de roupa, isto é, a princípio o Lobo Mau aparece com a capa de Chapeuzinho, ouvindo o segredo pela Vovó; em seguida, apresenta-se com a roupa da Vovó, cochichando para Chapeuzinho, que por sua vez está com uma blusa de frio vermelha, com capuz, e transmite o segredo para o Caçador. Esse jogo intertextual marca as obras de Moriconi de maneira lúdica.

O início e o final da obra são trabalhados a partir do Bobo da Corte, uma referência ao contexto da monarquia e ao humor proposto. O texto de quarta capa apresenta o livro a partir de seu conteúdo. Assim, remete à brincadeira e ao mistério do cochicho. A obra recebeu o prêmio de melhor livro na categoria “imagem” pela FNLIJ, em 2011, já foi publicada fora do país e compôs exposições do artista plástico.

No que tange ao surgimento da obra, Ilan Brenman descreve que se deu em um restaurante à beira-mar, durante um final de semana na praia com os amigos, onde propôs a brincadeira do telefone sem fio, para crianças e adultos. Dessa maneira, a

---

<sup>30</sup> Resumidamente, “aparatos peritextuais” ou “peritextos”, segundo Gérard Genette (2009), são os elementos que circundam o texto dentro do próprio espaço da obra.

agitação dos pequenos e a irritação dos adultos deram lugar à calma. As expressões de alegria, estranheza e curiosidade de cada pessoa permaneceram na mente do escritor e, a partir disso, nasceu o desejo de transformar a brincadeira em um livro. Porém, as palavras não apareciam, apenas as imagens. Brenman busca então a parceria de um ilustrador que não aceita o convite de concretizar o livro; na segunda tentativa, outro artista, Renato Moriconi, acolhe a proposta e amplia o sonho de Brenman. Podemos observar, a seguir, em suas palavras, um pouco desse processo:

Acontece, que escrevia e apagava, escrevia novamente e apagava novamente, até que um dia entendi! Telefone sem fio não tem som, é cochicho! Resolvi então fazer um livro de imagem, pensei num roteiro. A princípio era uma mesa com diferentes pessoas, a mesa entraria no livro inteiro. Comecei a buscar os parceiros, fiz uma primeira tentativa, o ilustrador não topou a empreitada. Então, liguei para o Renato, ele topou na hora. O bacana dessa história é que o Renato não só ilustrou o livro: ele se tornou um coautor, ele trouxe a ideia das pinturas renascentistas e contribuiu demais com a criação dos personagens (ROGERIO, 2018).

Brenman imaginava alguns personagens inusitados, embora não os tenha mencionado ao artista plástico, que, por sua vez, ficou muito feliz com o convite, mas inicialmente não sabia como a narrativa visual aconteceria. O nascimento do conceito do livro surge de fato quando Moriconi passeia por sua estante e pega um fascículo de uma coleção intitulada “Gênios da pintura”, especificamente o de Piero della Francesca. Em uma das pinturas do artista, há uma disposição de dois retratos do Duque de Urbino, o Montefeltro, e da Sforza, sua esposa (FIGURA 32). O artista entende que ambos estão conversando, cochichando, e esse é seu *insight* tanto para a construção da narrativa, quanto para a técnica utilizada, o formato do livro e as margens, para a obra que mais tarde foi publicada pela Cia. das Letras.



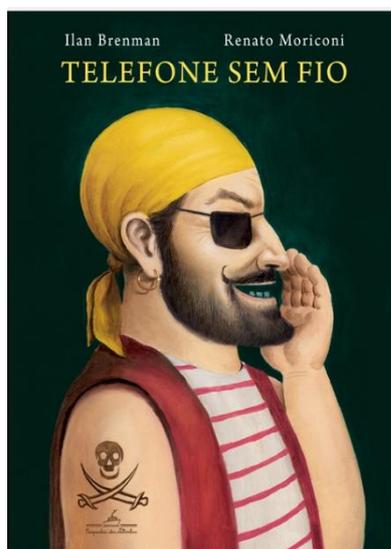
Figura 32 – Retrato de Federico da Montefeltro e Battista Sforza

Fonte: FRANCESCA [1460], 2012.

O autor cochichou o segredo para os pintores e os pintores lhe mostraram cada personagem que foi surgindo. Assim, por meio da imagem nasceram outras imagens, e no seu processo de criação isso é indispensável. Segundo o artista plástico, ele precisa ver, enxergar e perguntar para a imagem qual curso a narrativa tomará. No livro em questão, cada personagem lhe revela quem seria o próximo. Ao pensar sobre o contexto do Renascimento, da monarquia, ele se questiona sobre quem deveria começar a brincadeira em meio aos reis e as rainhas. Surge então a figura do comediante, do bobo da corte e, a partir dele, o rei, o soldado e as demais figuras ou personagens.

A boneca<sup>31</sup> foi realizada do tamanho da versão publicada. Desenhos foram usados como base para a pintura para garantir a precisão, já que o personagem de frente deveria estar proporcional ao personagem que estava de lado. O nariz deveria estar na mesma altura, os olhos e assim por diante. O artista atende a premissa descrita por Anne Brouillard (2011) de que é importante ter em mente que as imagens serão olhadas juntas no espaço da página dupla, e depois a página será virada; por isso, o tamanho, a relação com a página, o encadeamento devem ser pensados. A escolha do fundo preto para as imagens é feita para estabelecer uma atemporalidade. O fundo não situa os personagens em nenhum contexto e isso também reforça o mistério sobre o que se cochicha.

Figura 33 – Capa de *Telefone sem fio*



Fonte: BRENMAN; MORICONI, 2010.

---

<sup>31</sup> “Boneca” é um objeto de composição gráfica que oferece uma prévia do que será impresso na peça final.

Moriconi escolhe a imagem do pirata para compor a capa (FIGURA 33), por entender que essa é a imagem mais marcante, apresentando com ela uma amostra das delícias que virão, num procedimento citado por Alan Powers (2008) ao se referir a esse peritexto. O pirata tem uma tatuagem de uma caveira no braço; o autor brinca com o logotipo da editora inserindo-o também como tatuagem, logo abaixo da imagem da caveira. Dentre as variações de logotipos do selo, estavam avião, bicicleta e barco; esse último é escolhido pelo autor apenas no momento em que trabalhava a imagem no computador. Essa escolha insere a imagem à narrativa, na medida em que a coloca como tatuagem no braço do pirata, reforçando o imaginário no qual ela está inserida.

Um dos aspectos mais marcantes da materialidade é o grande formato retangular da obra. O autor ratifica que esse formato é um peritexto imprescindível, portanto não deve ser substituído por outro em outras edições. Atendendo a essa preocupação, refuta a mudança quando sugerida, especialmente por se tratar de um livro-imagem. Afinal, ele tem consciência de que o objeto não pode ser adaptado sem interferir no conteúdo e conseqüentemente no conceito geral do projeto. Daí a importância de que o editor também entenda a identidade de cada publicação.

A técnica utilizada é óleo sobre madeira. Os recursos digitais também contribuíram para a arte final e economizaram materiais e tempo. Além disso, permitiram explorar as cores que melhor se apresentavam nas imagens. A pintura a óleo foi pensada, para remeter, além de a Piero della Francesca, a Paolo Uccello e a Hans Holbein. E o desejo do autor é de que o leitor se debruce sobre cada dupla de maneira pausada, de dez a trinta minutos, que se atenha aos detalhes e tenha um deleite semelhante ao que ele experimenta no contato com as pinturas. Na obra em questão, as pinturas são bem demarcadas pelas margens, como em um quadro (FIGURA 34).



Figura 34 – Imagens de *Telefone sem fio*  
 Fonte: BRENMAN; MORICONI, 2010.

A primeira proposta para o fechamento da obra era de um padre com as mãos unidas, cochichando para um ser superior. Em diálogo com Brenman, optou-se por abandonar esta ideia, já que ele entendia que seria um ruído na construção da história. Essa atitude de Brenman leva Moriconi a apontá-lo como um primeiro editor na relação da produção, no sentido de indicar o caminho mais interessante.

A inspiração seguinte nasce de outra pintura conhecida pelo artista plástico, *The gossip*, de Norman Rockwell (FIGURA 35), que mostra um personagem que conta algo e no final se vê alvo da fofoca espalhada. Assim, o bobo da corte também encerra a obra mantendo a questão da circularidade inspirada na pintura (FIGURAS 36 e 37).

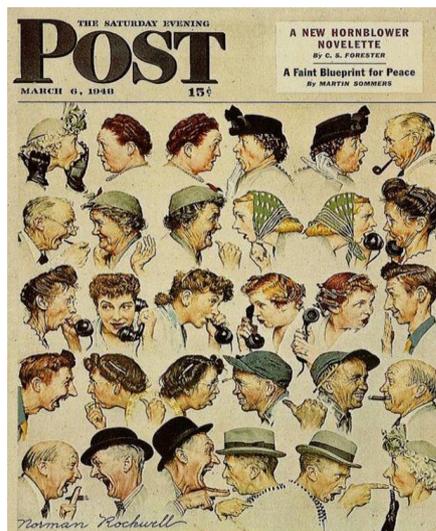


Figura 35 – Publicação que apresenta a pintura *The gossip*  
 Fonte: <http://dobrasdaleitura.blogspot.com.br/search/label/Renato%20Moriconi>



Figuras 36 e 37 – Imagem inicial e final do bobo da corte em *Telefone sem fio*  
Fonte: BRENMAN; MORICONI, 2010.

Esse livro foi extremamente planejado. Contudo, o autor deixou espaço para as possibilidades de se criar durante o processo. O prazer de se ver na sua criação é descrito:

*Telefone sem fio* não é só um livro que é uma referência a uma publicação que fez parte da minha formação, mas é uma ideia também de trabalhar um livro e reforçar aquilo para mim, o que eu estou fazendo não é para os outros é para mim mesmo. É um prazer de ver o meu trabalho refletir alguma coisa que eu admiro. É um processo de para onde viaja meu pensamento, o que eu gostaria de fazer, o que eu queria ser (MORICONI, Apêndice IV).

No que tange à questão da autoria, Moriconi compartilha a dificuldade de seu reconhecimento nesse trabalho por parte dos envolvidos com o livro. Os nomes dos autores aparecem alinhados na parte superior da capa e, seguindo a leitura ocidental, da esquerda para a direita, lemos o nome de Ilan Brenman e, posteriormente, o seu. Embora a disposição dos nomes esteja alinhada acima, lado a lado, justamente com a tentativa de indicar uma coautoria, a forma como a obra foi recebida por alguns veículos de comunicação não fez jus à autoria de Moriconi, fato que mais tarde o levou a propor uma mudança na segunda obra publicada pela dupla:

Quando esse livro foi publicado, não ficou explícito para os leitores, nem para as pessoas que trabalham na área, o papel de cada um, o que cada um fez. Alguns continuaram a insistir na ideia de que mesmo em um livro-imagem, sem texto, o escritor é o autor, então, alguns veículos, inclusive, comunicaram assim: “O autor Ilan e o ilustrador Renato”, e eu cheguei a conversar com um desses veículos de

comunicação voltado para as crianças, comecei um diálogo com a editora dessa revista, explicando qual que era minha função, o que eu fiz. Eu senti necessidade de me expor e de expor um pouco do processo do trabalho, por uma questão de justiça com o trabalho e de respeito ao meu próprio trabalho no livro (MORICONI, Apêndice IV).

Nesse sentido, percebemos como a concepção de autoria ainda está atrelada ao texto escrito, e mesmo diante de um livro-imagem, em que o ilustrador, em coautoria com o escritor, constrói a história e imprime nela seu discurso, o papel de autoria é conferido ao escritor. Se partirmos do pressuposto de que o texto escrito confere o papel de autor ao escritor, a autoria questionada seria a de Brenman, e não de Moriconi, já que o texto escrito não aparece.

Por fim, destacamos que a obra oferece uma história em imagens para serem contempladas e exploradas a partir do repertório do leitor. A parceria dos autores permite a produção de um livro grande, belo e lúdico. Resta ao leitor imaginar as respostas para a questão que perpassa os personagens: o que será que eles estão cochichando?

### **3.2 Bocejo**

Renato Moriconi nos relata também a arquitetura do segundo livro de parceria com Brenman, *Bocejo* (2012), publicado pela Companhia das Letrinhas. O livro recebeu o prêmio 30 Melhores Livros Infantis do Ano, pela revista *Crescer* e também compôs exposição do artista. Tanto esse livro quanto o anterior fazem parte de uma trilogia intitulada “Trilogia do retrato”, da qual também participa o livro ilustrado *Caras animalescas* (2013).

*Bocejo* segue o formato retangular vertical do *Telefone sem fio*, tem 32 páginas, mede 27 cm x 36 cm, tem acabamento em brochura. A história se desenvolve a partir do contágio do bocejo, desde uma árvore, até personagens de diferentes épocas que aparecem bocejando e espreguiçando, dentre os quais estão: Eva, Homem das Cavernas, Faraó, Bruxa, Napoleão Bonaparte, Charles Chaplin, Einstein e Astronauta.

Nas páginas da esquerda aparece, sob um fundo preto, a onomatopeia “ooohhhh”, correspondendo ao som do ato involuntário de abriremos a boca, num momento de sono, cansaço ou tédio (FIGURA 38). O título, escolhido por Brenman, perpassa figuras importantes da história, que repetiram o mesmo ato de bocejar. O segundo plano das imagens é cheio de intertextualidades e retoma personagens como: Chapeuzinho Vermelho, Papai Noel, Bobo da Corte, Coelho, de *Alice no País das*

*Maravilhas*, dentre outros, além de retomar famosas pinturas e fotografias históricas, como *A persistência do tempo*, de Salvador Dali, e um dos registros fotográficos de Lenin em Moscou, em 1920. Interessante notar que, por vezes, há um contraponto, um teor crítico das imagens do primeiro plano em relação ao segundo, e entre as próprias imagens, como a da criação bíblica e a da evolução de Darwin. A obra se encerra com uma página espelhada que convida o leitor a bocejar.



Figura 38 – Imagem de *Bocejo*  
Fonte: MORICONI; BRENMAN, 2012.

Em entrevista à revista *Crescer*, (ROGERIO, 2018), Brenman relata que a ideia do livro nasceu da observação do contágio do bocejo, evento corriqueiro, atemporal e universal. A ideia inicial sugerida por Brenman, em uma conversa com Moriconi, era de representar um antropólogo que fotografava um pequeno índio bocejando, e a partir do envio desta foto para seus parentes, do outro lado do mundo, contagiaria outro continente. Mas o que faria o menino bocejar? Para Moriconi se tratava de um contágio visual, a partir de uma árvore com um furo no meio, próximo à oca do índio.

*A priori*, o formato da obra seria todo dobrado, revelando, dobra por dobra, o contágio do bocejo. O projeto do livro foi apresentado em boneca para a Cia. das Letras. Quando a editora aceitou o livro-imagem quase sem palavras, iniciou-se a conversa sobre a viabilidade de concretização do projeto gráfico idealizado pelos autores. Entretanto, devido às múltiplas dobras, os testes realizados em algumas gráficas revelaram a impossibilidade de que se mantivesse esse formato. Modificá-lo significava também modificar a narrativa, uma vez que a forma do livro estava intrinsecamente ligado a ela.

Como consta em Paiva (2017), as ilustrações, ao serem produzidas para um formato específico, dificultam ou quase impossibilitam a mudança de formato em outras

publicações. Decidiu-se, portanto, aguardar os resultados de outras gráficas. Paralelo a isso, os autores apresentaram o projeto do livro *Telefone sem fio* à Cia. das Letras. Nesse livro, o conceito e o formato já estavam resolvidos, não havia problemas de reprodução gráfica. Assim, Moriconi despertou para a ideia de que o bocejo também é uma ação que ocorre no plano do retrato, nele as pessoas bocejam com as mãos e com os braços.

Ao mudar o rumo da obra, Moriconi retoma o rascunho da árvore, ao passo que abandona o antropólogo e o índio, por não se encaixarem na história. Foi a partir da árvore esboçada na primeira ideia que surgiram os outros personagens: Eva, Primata, Faraó, até chegar ao espelho.

Quando se refere à capa, esse peritexto que estabelece o pacto de leitura, o artista ressalta que a escolha por Napoleão foi partilhada com Brenman. A imagem faz referência ao quadro *3 de maio de 1808*, de Goya, que critica Napoleão (FIGURA 39). Assim, como nos explica o autor, a capa é um retrato das contradições críticas e do humor que o leitor observa no interior do livro (FIGURA 40).



Figura 39 – Imagem do quadro *3 de maio de 1808*, de Goya  
Fonte: NEVES, 2014.

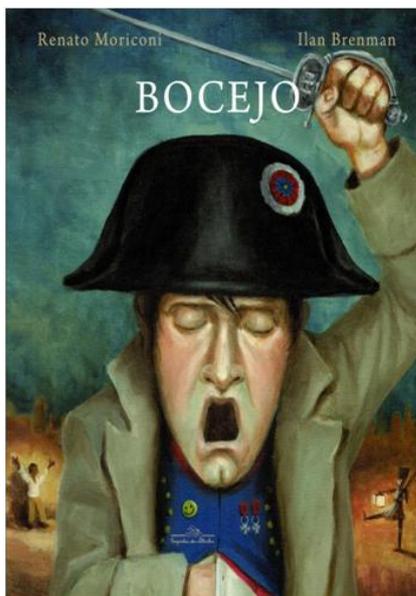


Figura 40 – Capa de *Bocejo*  
Fonte: MORICONI; BRENMAN, 2012.

Para exemplificar a questão de intertextualidade que percorre o interior da obra, destacamos uma das imagens, que traz um Unicórnio, personagem que aparece no plano de fundo de uma das páginas (FIGURA 42). O autor explica o porquê dessa escolha para a sua proposta.

Esse unicórnio é uma referência a um livro que é fundamental na história da relação imagem e texto, que é *Noah's Ark* (A Arca de Noé), ilustrado por Lisbeth Zwerger [FIGURA 41]. Nele a autora das imagens usa o texto bíblico e mostra ao leitor uma visão muito incomum nos livros sobre arca de Noé. Ela enfatiza nele o lado da morte dos que foram deixados para fora da Arca e não a vida dos que ficaram na embarcação. Mas o que mais chama a minha atenção nesse livro é o fato de Lisbeth ter colocado seres mitológicos nas suas imagens ao lado de um texto que não as menciona, o que enfatiza sua posição filosófica e autoral, que é pelo viés da poesia, mitologia, e não pela leitura literal e subserviente ao texto. É de certa forma uma resposta ao fundamentalismo religioso de nossos dias e de uma liberdade de expressão pouco visto (*sic*) em livros ditos infantis. Agora, quando eu coloco ali na minha imagem um unicórnio, faço uma referência à Lisbeth, que quase ninguém vai entender. Faço-o como uma crítica direta ao fundamentalismo cristão que ganha cada vez mais espaço em nossa sociedade – fundamentalismo esse do qual fiz parte boa parte da minha vida, por isso elegi também uma história bíblica para começar o livro *Bocejo* (GONÇALVES, 2015, p. 90).

O nível de detalhamento que o artista lança mão é de fato surpreendente e nos instiga a refletir sobre as escolhas de cada elemento que compõe o cenário da história.



Lisbeth Zwerger Postcard - Noah's Ark

Figura 41 – Imagem de *Noah's Ark*, Lisbeth Zwerger  
Fonte: ZWERGE, 2018.

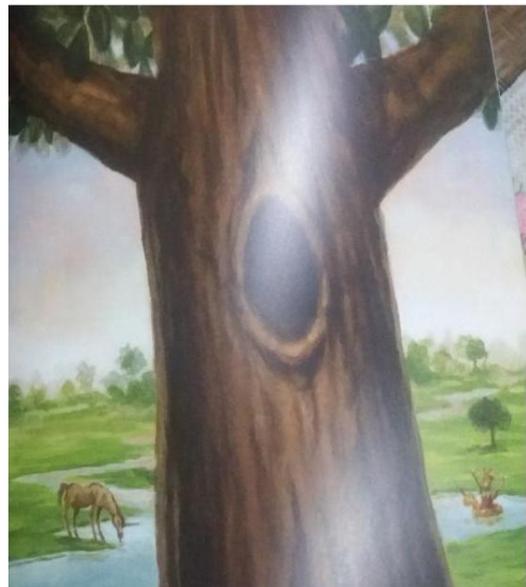


Figura 42 – Imagem de *Bocejo*  
Fonte: MORICONI; BRENMAN, 2012.

Outro elemento editorial explorado em *Bocejo* é a dedicatória, que não representa apenas uma homenagem a quem os autores atribuem, mas também se insere dentro do contexto, do conteúdo do livro, sem prejudicar a obra. Moriconi escreve: “Para Elza, a mãe mais querida deste mundo, de quem eu tirei boas noites de sono, causando-lhe bocejos intermináveis” (MORICONI; BRENMAN, 2012). Por sua vez, Ilan Brenman diz: “Para meus grandes amores, que nunca me fazem bocejar: Tali, Lis e Iris” (MORICONI; BRENMAN, 2012). Por sua vez, a quarta capa apresenta um texto que aponta para o tema da obra, sem fazer referência aos personagens ou estabelecer um caminho de leitura, o que atende à proposta do objeto.

Neste livro, a posição dos nomes dos autores foi invertida em relação àquela apresentada em *Telefone sem fio*. O intuito era demarcar mais enfaticamente a autoria do ilustrador na obra. Para tanto, o nome de Moriconi aparece antes do de Brenman. Para Moriconi, o mundo do livro é um lugar que apresenta os seus vícios, um olhar viciado sobre os papéis na realização do livro, de tal modo que não conseguimos perceber o *status* de autoria do ilustrador. Isto é, por mais que consigamos reconhecer essa questão, ainda estamos muito voltados para o universo das palavras, para a exaltação das palavras. Trata-se de um local onde a imagem entra como imigrante, como um estrangeiro. Segundo o autor, “[p]ara marcar território, é necessário que se levante a bandeira e a finque no território, dizendo, ‘Aqui é meu, eu também faço parte

disso aqui” (MORICONI, Apêndice IV, 2018). Assim, o livro fixa a bandeira da autoria no *layout* e instiga a reflexão sobre os papéis sociais na hierarquia da obra.

O repertório intelectual, as crenças e os questionamentos do autor aparecem na obra, o que segundo Moriconi é bem construído, para não interferir na apreensão de sentido pelo leitor.

Em meus conflitos existenciais sempre apareceu a questão do criacionismo contra o evolucionismo, por isso, eu coloco ali um primata após Eva. É outra referência direta à origem do mundo pelo viés darwinista. Todas essas informações pessoais não estão explicadas no livro, mas elas se relacionam com a eleição das referências intertextuais que estão ali. Foi por conta disso que o livro mudou de um contágio do bocejo no mundo para um contágio do bocejo na História. O cuidado que tenho com essas referências intertextuais na comunicação do livro é para que elas não sejam ruídos que quebram a narrativa e o conceito. Mesmo as mais pessoais estão amarradas conceitual e narrativamente ao livro todo. Isso não quer dizer que todas as imagens são bem explicadas, dadas mastigadas para o leitor, porém elas não interrompem a linha de raciocínio da história contada, que fecha com uma página espelhada, que revelará o retrato do leitor, contagiado pelo bocejo, e seu ambiente em volta, reflexo do eterno presente (GONÇALVES, 2015, p. 91).

A onomatopeia “ooohhhh”, do bocejo, não é revelada no início do livro, mas sim na página seguinte à do retrato de uma mulher. Ou seja, a mulher é a primeira a emitir um som na narrativa do livro. Moriconi nos conta que poderia dispor a imagem nas páginas da esquerda, com a onomatopeia saindo direto da imagem. Entretanto, a página da direita tem um peso, uma força, e por isso é chamada “página de ouro” no Ocidente, por uma questão de hierarquia visual (FIGURA 43).



Figura 43 – Imagem de *Bocejo*  
Fonte: MORICONI; BRENMAN, 2012.

Moriconi relata ainda como a virada de página pode interferir no olhar do leitor sobre a obra. Ao virarmos a página, direcionamos o nosso olhar para a página da direita. O modo como o livro é segurado também interfere na importância que oferecemos à página da direita. Sendo assim, primeiro observamos a imagem que sangra na página direita e em seguida lemos a onomatopeia à esquerda. Confirma-se o que descreve Linden (2011, p. 23): “Quando o livro ilustrado propõe uma sucessão de imagens sangradas, a página dupla então pode ser assimilada a uma tela: o suporte é uma moldura invariável sobre a qual se estendem as representações”.

Como explica o artista, a localização da onomatopeia nos proporciona a sensação de fundo infinito, na qual reverbera o som e a passagem de tempo. Tal passagem tem uma relação com o vazio inicial, proposto por duas páginas inteiras pretas. Moriconi, ao tratar do tempo que há entre as imagens e a virada das páginas, afirma que pode ser duas, três, dez décadas ou mais.

Como já se disse, a última página do livro é espelhada. Esta escolha foi definidora para o nascimento do impresso.

Sobre a página espelhada, pensei nesse desfecho como parte do projeto de bocejo que contagiasse a história. Pensei nisso no rascunho do livro e já apresentei assim para a editora. Não havia como falar em bocejo ao longo da história e terminar com uma cena de uma época. A página espelhada é um eterno presente. Mas houve problemas para a execução dessa página espelhada. Minha sugestão seria usar um processo de impressão chamado *hot stamping*, porém o pessoal da produção gráfica da editora comentou que isso encareceria muito o livro, inviabilizando-o. Porém, a editora Julia Schwarz, editora de infantis na Cia. das Letras, solucionou a questão colocando um papel espelhado entre o miolo e a quarta capa, formando um sanduíche. Isso viabilizou o projeto com o espelho no final. Se não houvesse forma de colocar ou imprimir um papel espelhado no fim, eu teria abandonado o projeto, tal como fiz com o mapa, o que geraria outro livro, outra narrativa, podendo não haver a Trilogia do Retrato (GONÇALVES, 2015, p. 92).

Destaca-se a importância desta página em que o próprio leitor, depois de observar tantos bocejos, pode se ver bocejando, em uma eterna imagem do presente, como atribui o autor. Essa página, por si só, tem um caráter muito significativo para um livro-imagem, uma vez que oferece ao leitor seu reflexo em uma imagem que completa o sentido da obra, ao mesmo tempo que abre as possibilidades para explorá-la. O livro, portanto, recupera famosas personalidades da história e de maneira poética convida o leitor a se ver na materialidade do livro, no percurso de narração da história.

### 3.3 *E a mosca foi pro espaço*

*E a mosca foi pro espaço* (2011) é uma obra publicada pela editora Escala Educacional, de autoria exclusiva de Moriconi. O livro de 32 páginas, que mede 15 cm X 26 cm e tem acabamento em capa dura, nos conta a história de uma mosca que entra na boca de uma mulher e é soprada para dentro de um balão, onde começa a sua aventura. A mosca dentro do balão, amarrado por uma linha, passa por muitos lugares, como a cidade de São Paulo e a de Nova York. Em toda a sua viagem, a linha que amarra o balão acaba sendo solta pelos personagens – pessoas, estátua e pássaro – e a mosca voa para mais alto, até chegar a um foguete e ser tomada por um astronauta. Na sequência, a lua acaba espetando o balão, que se estoura e forma uma estrela, com isso a mosca se liberta.

Após isso, a mosca viaja para o Japão, onde mais tarde será morta, por um *sensei* que estava meditando, enquanto o inseto desfrutava de sua liberdade. Porém, há um cúmplice nesta morte: o leitor, que a partir da virada da página, coloca sua mão sobre a mão do japonês. O percurso da mosca se inicia desde a capa, onde ela aparece sobrevoando, passa pelos créditos e pela página de rosto, onde se revela o traçado de seu voo, e se encerra na quarta capa, com seu fim angelical.

Este livro foi fruto de um convite da Escala Educacional, particularmente de Sérgio Alves, a Renato Moriconi. A editora em questão decidiu criar uma linha de livro-imagem após comprar a coleção francesa *Histoire Sans Parole*.<sup>32</sup> A partir das características dessa coleção, buscaram-se entre os autores nacionais artistas que pudessem realizar esse tipo de publicação. A criação se mostrou desafiadora, uma vez que o formato da obra estava preestabelecido.

Moriconi ressalta que precisa ver como as imagens se comportam nas páginas. Questionado sobre como começa a realizar um livro-imagem, afirma que parte de um *storyboard*; junto a isso, realiza um rascunho e busca perceber o tamanho real da imagem no livro. Esse é um exercício que frequentemente aparece na sua criação: desenhar a arquitetura do livro e os elementos que estão dentro dela.

A capa preta escolhida pelo autor apresenta a imagem panorâmica de São Paulo, com cada elemento desenhado em branco e preto: prédios e mais prédios, carros, motocicletas são representados na imagem, caracterizando o espaço urbano

---

<sup>32</sup> Coleção lançada, pela editora Autrement, em 2004, composta por obras que têm em comum as histórias em imagens e o formato à italiana, retangular horizontal.

movimentado e de crescimento desordenado. Acima, sobrevoando a cidade, a figura da mosca aparece ancorada em um balão vermelho, que será o transporte da protagonista em grande parte da história (FIGURA 44).



Figura 44 – Capa de *E a mosca foi pro espaço*  
Fonte: MORICONI, 2011.

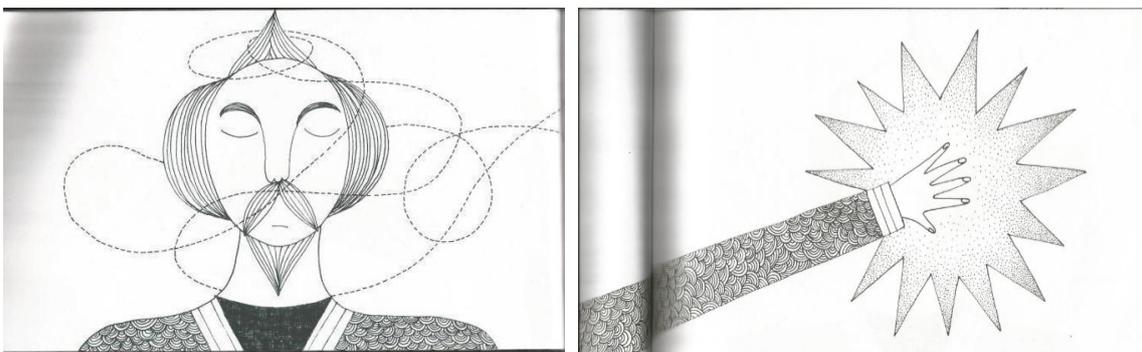
O formato retangular horizontal contribui para as narrativas em que as imagens panorâmicas são necessárias (CAMPOS, 2017), e isso repercute na obra em questão. As páginas duplas são exploradas como um único cenário na medida em que a imagem da página direita é uma continuidade da apresentada na página esquerda. A forma como é explorado esse espaço nos permite enxergar os caminhos percorridos pela mosca, e o fato de estar inserida no balão grande e vermelho nos ajuda a identificá-la em meio ao seu voo.

O artista ressalta que apesar do formato estar estabelecido, a maneira de lidar com a arquitetura só cabia a ele. Desse modo, propõe uma transgressão daquele espaço e provoca uma mudança no movimento da leitura. Ao explicar como lidou com a interação entre a narrativa e o suporte, relata:

[...] essa foi uma arquitetura que me foi dada, mas é como se eu tivesse trabalhando numa galeria ou no museu e usasse a arquitetura daquele museu, como informação e pervertesse a arquitetura daquele museu ou em vez de perverter, altero a leitura tradicional que se tem daquela arquitetura (MORICONI, Apêndice IV).

Isto é, em determinado momento da narrativa, as páginas apresentam imagens invertidas, aludindo ao novo tempo e espaço da narrativa. Seguindo isso, a leitura tradicional que tem do objeto é alterada com as páginas invertidas quando a mosca viaja para o Japão. Quando a mosca entra no oriente, o livro fica de ponta-cabeça, e o leitor é convidado a ler o livro como um japonês. A leitura passa a ser da direita para a esquerda; é como se o leitor estivesse no Japão junto com a mosca.

O movimento da mão do leitor que bate na página não foi pensado no *storyboard*, mas no momento em que Moriconi recebe a boneca do livro, na hora de ver o que ele chama de arquitetura, de uma escultura que se manipula. Quando o samurai que está meditando se irrita com a mosca e vai matá-la é o leitor que conduz a mão do samurai (FIGURAS 45 E 46).



Figuras 45 e 46 – Imagem de *E a mosca foi pro espaço*  
Fonte: Moriconi (2011)

O autor destaca que a escolha do título do livro remete à ambiguidade proposta pela narrativa: a viagem da mosca ao espaço, em um foguete, junto a um astronauta que a conduz em uma bexiga em meio a sua solidão, e ao momento que a mosca perde a vida, vai para o espaço, porque ela morre. Há ainda um peritexto que é explorado de maneira especial nessa publicação: as guardas (espaço entre capa e miolo, no início e no final do livro). As guardas iniciais antecipam a leitura, na medida em que apresentam a personagem principal, em meio a vários pontos pretos. E as guardas finais cumprem o papel de terminar a história, mostrando a mosca novamente dentro do balão, que agora recebeu asas de anjo e auréola (FIGURA 47).

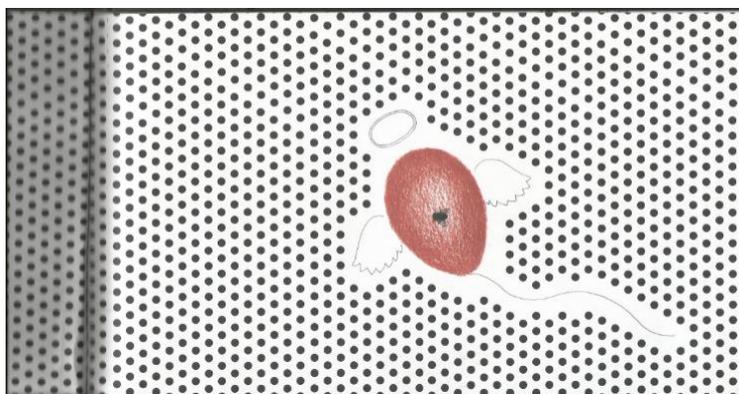


Figura 47 – Imagem de *E a mosca foi pro espaço*  
Fonte: Moriconi (2011)

O texto de quarta capa aborda o conteúdo sem revelar a história, o que mantém a proposta da publicação: “Uma viagem pelo espaço? Dentro de um balão? Nem a mais viajada das moscas poderia imaginar onde conseguiria chegar...” E apesar de planejar a arquitetura da obra, ressalta-se, novamente, a importância do espaço para a criação ao longo do processo de produção do livro.

Moriconi afirma que teve total liberdade para a realização do livro e que isso é fundamental. Não menciona dificuldades no reconhecimento de sua autoria. O que nos leva a perceber que neste livro seu papel de autoria parece mais claro, na medida em que atua sozinho na construção da obra. E o convite para realização do projeto reflete o reconhecimento da editora sobre a importância do livro-imagem e do autor no cenário editorial.

Por fim, Moriconi ratifica que as imagens nesse livro fazem muitas perguntas ao leitor, e que ler a obra com as crianças permite o aparecimento de respostas fantásticas. Há uma proposta clara de envolvimento do leitor com a personagem, além de um convite para adentrarmos em outra cultura.

### **3.4 *Bárbaro***

*Bárbaro*, publicado em 2013 pela Companhia das Letrinhas, tem um formato vertical, mede 14.50 cm x 31.60 cm, constitui-se de 48 páginas e tem acabamento em capa dura. O livro trata de um guerreiro que enfrenta, em um movimento de sobe e desce, serpentes, gigantes de um olho só, flechas, plantas carnívoras, dentre outros, até o momento crucial que promove uma reviravolta no sentido proposto inicialmente pelas imagens: o herói é retirado, por uma figura masculina, de um carrossel. Foi nesse brinquedo que o personagem viveu toda a aventura. Esta quebra de expectativa nos leva a reler a obra e ressignificar a interpretação inicial. O livro conquistou o prêmio Jabuti em 2016 e foi publicado também fora do país.

O conceito da obra nasceu das viagens do artista, nas quais observava carrosséis. Após sua viagem à Feira de Bologna, o artista plástico relata seu encantamento com essa experiência na Europa. Ao visitar algumas cidades, como Lucca, cidade natal de seu avô, e Florença, o autor passa por um momento melancólico de saudade do lar. Nessa ocasião, sente uma nostalgia e começa a recordar de sua infância ao observar os carrosséis comuns às cidades que percorreu. Portando um caderninho em mãos, o autor registra as ideias do que viria a ser *Bárbaro*. Essa

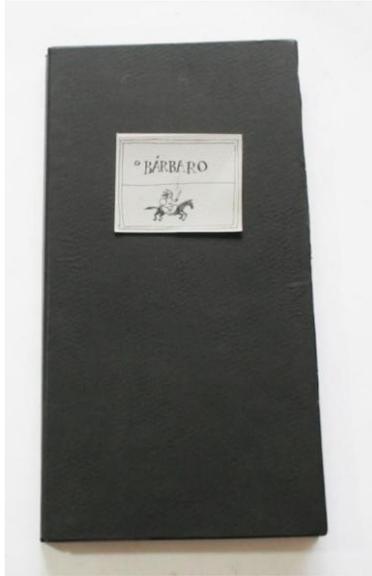
construção do livro-imagem a partir de fragmentos de texto escrito é também compartilhada por Suzy Lee e Anne Brouillard, nas respectivas obras imagéticas, *Onda* e *L'orage*.

Dois elementos desencadeiam o senso criativo de Moriconi para este livro: a observação das crianças atrelada à imaginação do que se passava em suas mentes, e os momentos de sua própria infância, no sobe e desce dos ônibus que o transportavam na região de Taboão da Serra. A partir disso, Moriconi teve o *insight* da história de um guerreiro que, por algum motivo, sai para buscar algo que não se sabe o que. Esta dúvida percorre a narrativa.

Na escolha do protagonista, optou-se pelo rico universo da mitologia nórdica. O personagem aparece ora em cima da página, ora embaixo, enfrentando obstáculos. As páginas do livro aparecem em fundo branco, demonstrando o silêncio da questão do tempo e centralizando o foco no personagem. A escolha do papel, a técnica e as expectativas em relação ao contato do leitor com o impresso são apresentadas:

Eu queria muito a história de um bárbaro, pela questão do rústico e desejava simular a questão do tato, de mexer, manusear o papel parecido com o que eu manuseei quando pintei, fiz aquelas pinturas. Eu escolhi o papel mais rústico, próximo de uma linguagem da aquarela; a técnica funciona muito bem no *couché*. Porque esse papel fica muito melhor, muito mais fiel às cores originais, é muito mais vivo na reprodução de uma pintura, fica com muito mais detalhe. O livro não é só lido com os olhos, com a mão também, então, tinha essa questão, por isso, trabalhei nesse livro com aquarela (MORICONI, Apêndice IV).

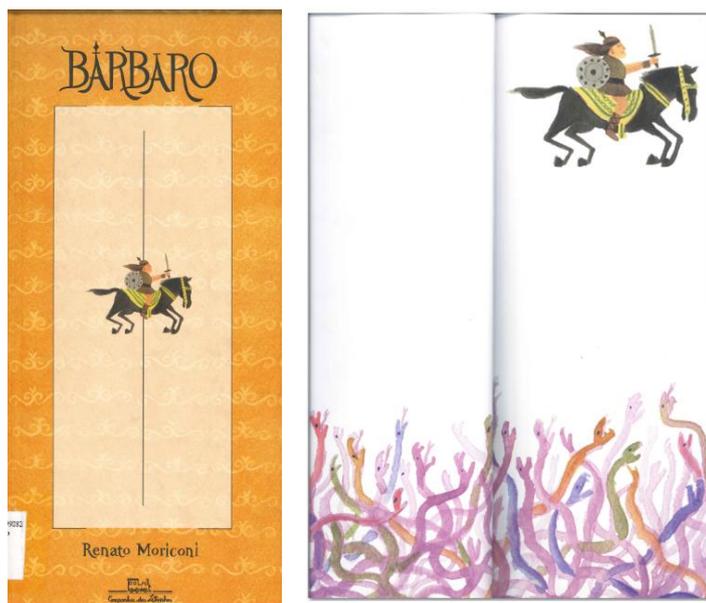
A princípio, ao levar a “boneca do livro” para uma editora, esta sugeriu que a obra deveria conter texto escrito, para explicar a aventura do bárbaro. A sugestão foi uma história do mito do herói, mas Moriconi tinha uma ideia clara do que queria, por isso entendeu que o livro não era para essa editora. Já na Cia. das Letras, onde ele já tinha publicado o *Telefone sem fio* e o *Bocejo*, a obra teve boa recepção e permaneceu com a identidade proposta. A editora Júlia Schwartz, ao receber a obra, demonstrou sua satisfação e a considerou pronta para publicação. A interferência feita diz respeito a realizar o livro colorido, uma vez que o rascunho se apresentou em preto e branco (FIGURAS 48 e 49), e à inserção de mais desafios para o bárbaro, para atender a questão do formato.



Figuras 48 e 49 – Rascunhos de *Bárbaro*

Fonte: Arquivos cedidos pelo autor

Desde a capa, o autor se preocupa em dar pistas ao leitor sobre a temática da obra, mas sem a revelar (FIGURA 50). Além disso, o título escolhido por Moriconi acertadamente não conta a história, mas mantém uma ambiguidade. Na capa há uma menção à imagem do carrossel, representado pela haste que é atravessada por um cavalo, mas fica dúvida, pois a imagem alude a um ornamento, a uma página dupla aberta com o cavalo entre elas (FIGURA 51). Mesmo que já tenha sido dada uma pista ao leitor de que o Bárbaro está em um carrossel, ainda não foram oferecidas a ele informações que lhe permitam perceber isso. Ademais, no título do livro não há o artigo “o”, ou seja, o foco não está direcionado a um personagem definido. Assim, amplia-se o processo interpretativo e não se faz referência apenas ao guerreiro, mas também à experiência adjetivada: “o passeio foi bárbaro”, “o momento vivido foi bárbaro e ele encerrou” (APÊNDICE IV).



Figuras 50 e 51 – Capa e miolo de *Bárbaro*

Fonte: MORICONI, 2013.

Um peritexto que pode comprometer o sentido da obra, aqui, é a quarta capa, cujo texto foi construído como se um narrador contasse a história: “Era uma vez um bravo guerreiro que montou em seu lindo cavalo e saiu em uma perigosíssima expedição. Ele lutou contra serpentes e gigantes de um olho só, sobreviveu a flechadas, enfrentou leões monstruosos, plantas carnívoras, até que...”. A forma como ele foi elaborado segue a lógica usada no livro tradicional de contextualizar a história a partir do signo verbal. Contudo, no caso do livro-imagem, isso seria uma “traição” à sua proposta de que o leitor compreenda a história pela narrativa visual. É verdade que as “palavras concentradas” na quarta capa não revelam o final do enredo. No entanto, se não fosse por esse “detalhe”, a obra se encaixaria na categoria “falso livro-imagem” (Quadro 3). Vale ressaltar que nas quatro obras esse peritexto foi realizado pelas editoras como de praxe: um chamariz para novos leitores.

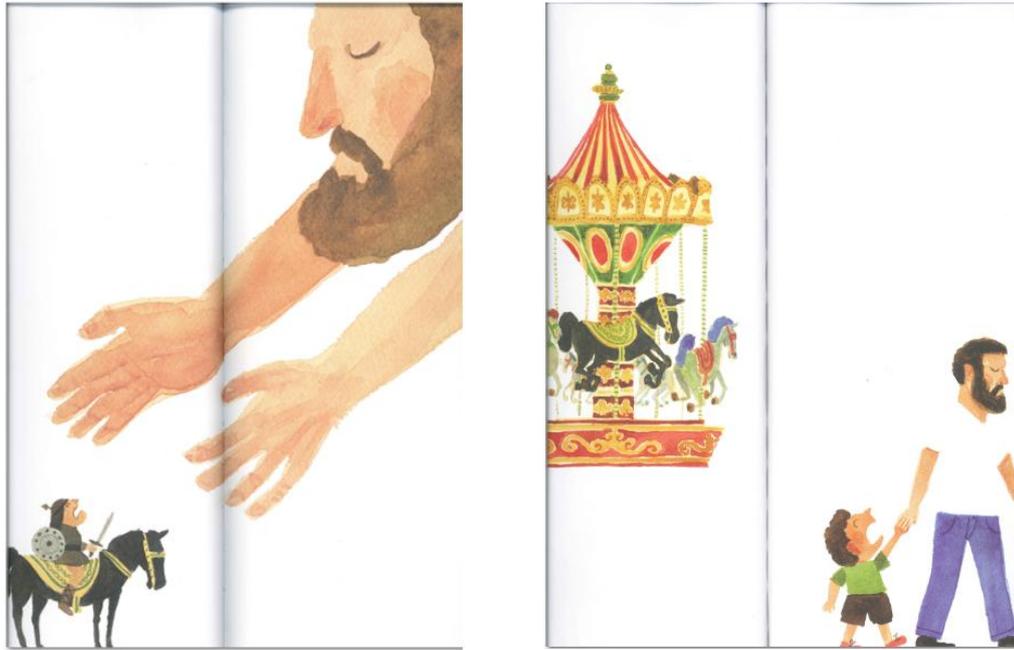
A decisão pelo formato vertical foi de suma importância para a arquitetura do livro. A história enfatiza o movimento de sobe e desce do personagem em toda a obra, o que está diretamente ligado ao movimento do carrossel revelado apenas no final da história. Esse movimento não seria o mesmo se o formato fosse quadrado ou horizontal. Conforme o autor, o livro precisava ser estreito e vertical, como o de um cardápio de restaurante. O formato mais uma vez carrega o peso da produção de sentido em sua obra.

O livro foi construído como se as páginas quisessem se virar sozinhas para serem lidas de forma contínua e mais rápida que numa leitura normal, remetendo à experiência da brincadeira do carrossel. Esse ritmo proposto pelas páginas busca criar uma alusão à imagem em movimento. Ele é comparado pelo artista plástico ao ritmo dos *flip-books* e, por extensão, ao tempo discursivo das imagens no cinema. Isso confirma as palavras de Linden (2011, p. 116): “Os ilustradores tentam, à exaustão, fazer com que o tempo da leitura coincida com o tempo fictício”.

A aventura da obra se encerra quando um personagem masculino, de barba, aparece com os braços estendidos para o protagonista, que muda sua expressão de coragem para a de tristeza. Essa cena introduz a presença de um personagem que se pode entender como um ser superior, mas também, como a figura paterna (FIGURA 52). Ao questionar às crianças sobre quem seria esse ser, a maioria responde que é Deus, e uma diz ser Zeus. O autor relata que se o personagem não tivesse barba, não haveria tanto reconhecimento e identificação dele com uma figura de poder, pois a barba carrega essa simbologia, assim como a da sabedoria própria das divindades. Mais uma vez, nota-se que a imagem conduziu a narrativa, e que o livro traz questões ao leitor que poderão ser respondidas a partir de seu repertório.

O cavalo aparece no carrossel do lado esquerdo, cercado de outros cavalos; assim, ele se dilui um pouco, ele não está em destaque; [está] sobre um fundo branco; a cor está diluída, misturada a outras cores; [o cavalo] se encontra na página da esquerda e não da direita. Vemos tanto Deus na página da direita, quanto o pai na próxima página direita, o que tem a ver um pouco com a minha relação com a espiritualidade e com a paternidade. Não a paternidade pelo fato de ser pai, mas pelo fato da história do meu pai comigo. Tem a ver um pouco com esse choro da criança, porque foi tirada do lugar, da brincadeira. Essa é também uma abertura de leitura no final. O que foi? A criança está chorando por quê? Porque acabou? Ou é porque o pai o tirou? Na verdade, isso é também outra dúvida que a imagem deixa aberta, aquele seria o pai? Não se sabe. Há uma relação, uma proximidade entre os dois fisicamente? Sim. Eles são brancos, têm cabelo castanho, crespo, mas poderia ser um tio, poderia ser outra pessoa com o mesmo tipo físico. A imagem deixa uma abertura para outras perguntas. Mas o que tudo direciona a leitura é para isso, porque ele é um pai, e ele é espelho da figura paterna de Deus (MORICONI, Apêndice IV).

Há uma mistura de fantasia e realidade na história. Somos guiados pelo ponto de vista do protagonista que nos leva a desfrutar das aventuras de sua imaginação. Embora o final da obra seja triste, pode despertar um sorriso em quem a lê, na medida em que nos surpreende com a brincadeira do carrossel revelada (FIGURA 53).



Figuras 52 e 53 – Imagem de *Bárbaro*

Fonte: MORICONI, 2013.

As quatro obras apresentadas revelam detalhes que percorrem a produção de um livro-imagem, que embora não represente a totalidade das produções desse tipo, indica caminhos que nos ajudam a discutir o objeto. Trataremos desses pontos adiante.

### 3.5 Como nasce o livro-imagem

“Estabelecer o estado ‘divirta-se’ é uma proposta difícil.” A frase com que abrimos este subtítulo foi mencionada por Suzy Lee (2012) ao explicar o processo de criação do livro-imagem. Cabe aqui ressaltá-la na medida em que acompanhamos a complexidade da produção desse objeto. A partir dos depoimentos apresentados, em diálogo com o arcabouço teórico, é possível compreender algumas questões que envolvem a constituição de um livro-imagem. Discutimos, a seguir, as três proposições que apareceram nos depoimentos de Moriconi no que tange ao nascimento das obras, às escolhas peritextuais e à noção de autoria no livro-imagem.

A primeira dessas proposições pode dividir-se em dois movimentos postulados por Araújo (2011) que ocorrem justamente no processo de criação do livro-imagem. O primeiro se refere à estruturação mental da obra quanto às concepções e expectativas em relação ao produto final, e o segundo diz respeito à execução física do livro, que corre o risco de enveredar por caminhos que não correspondem às ideias iniciais. Esses movimentos estão imbricados no processo de produção das obras apresentadas, sobretudo nas que têm autoria compartilhada (*Telefone sem fio* e *Bocejo*),

devido ao encontro de ideias entre os autores que ora convergem, ora divergem. Além disso, tanto sobre essas obras como sobre *E a mosca foi pro espaço* e *Bárbaro*, de autoria exclusiva de Moriconi, o autor, como já dissemos, afirma que, ainda que planeje bem os livros, costuma deixar espaço para a criação durante o processo, o que ratifica o postulado de Araújo (2011) antes mencionado.

O processo de criação das imagens nas obras citadas é acompanhado por uma série de referências do autor, que instiga o receptor a recuperar em sua memória personagens da literatura infantil, fotografias, pinturas, obras literárias, espaços urbanos, assim sendo, projeta-se uma recepção ativa. Tudo isso contribui para a potencialidade da imagem nos livros na era digital, como ratifica Lins (2004), ao descrever que a ilustração literal, decorativa ou ornamental não corresponde às expectativas da diversidade de informações, as quais as crianças têm acesso com rápida velocidade, mídias e suportes múltiplos na contemporaneidade.

Nota-se que o livro-imagem pode partir de variados meios, como da palavra escrita, de um roteiro, de conversa entre autores ou nascer da imagem. *Telefone sem fio* e *Bocejo* nascem de uma mistura de roteiro, conversa entre os autores, e das imagens; *E a mosca foi pro espaço* parte de um convite da editora e nasce da imagem. As anotações em um caderninho mostraram-se importantes para a realização de *Bárbaro*, que é criado a partir da imagem do carrossel e das reminiscências do autor. Moriconi aponta a importância do planejamento na elaboração de seus livros, nesse contexto cumpre papel especial o *storyboard* e o rascunho. Essa ideia é compartilhada por Castanha (APÊNDICE III), que no processo de produção do livro-imagem parte de um “mapa” do livro, que funciona,

[m]ais ou menos como a “planta” de uma casa para o arquiteto e o construtor. Preciso ter, numa escala menor, tudo que o meu olhar possa perceber de uma só vez para visualizar como será todo o livro. É ali que vou definir desde critérios técnicos: número de páginas, programação visual (inicial) e até mesmo conceitos como ritmo, clímax, desfecho. Facilita muito, pois ali resolvo a função de cada elemento do livro: folhas de guarda, página de rosto, orelhas, numeração de página, moldura, etc. E por ser um rascunho, é também espaço para experimentar. Achar soluções na escala reduzida é mais fácil. Posteriormente, quando passar o mapa do livro para a escala normal, (o que chamamos de boneca) mais da metade do caminho, e das soluções, já terá sido pensado. Aí a boneca vai me dar soluções que só ela consegue, como por exemplo, a definição de como o livro será aberto (se na horizontal ou na vertical). E principalmente me dará soluções concretas para a virada de página. (CASTANHA, Apêndice III)

Este tipo de depoimento é recorrente na fala de ilustradores, quando se trata do nascimento do livro-imagem como livro-imagem, isto é, como os profissionais já estão imersos no universo da imagem a possibilidade de contar histórias essencialmente pelo signo visual lhes parece corriqueira. Em contrapartida, em certos casos, sobretudo de escritores, a opção por realizar um livro-imagem só aparece depois de se tentar elaborar um livro ilustrado, descartada esta alternativa parte-se para uma tentativa de se expressar em uma obra por imagens. No processo de produção de *Telefone sem fio* Brenman afirma que as palavras não apareciam – e embora o artista plástico não tenha recorrido às palavras ele também afirma que inicialmente não sabia como a narrativa se comportaria nas imagens – discurso que se repete ainda sobre o clássico *Cântico dos Cânticos* de Ângela Lago.

Nota-se que o suporte nas quatro obras foi pensado para produzir sentido no enlace com a narrativa. E a imagem nesse processo oferece, de um lado, na produção, a liberdade, pois é ela que conduz o autor; de outro, uma polissemia na apreensão do sentido por parte do leitor, embora haja uma história claramente construída pelo autor. Nesse sentido, as obras compostas exclusivamente de imagens são instigantes tanto do ponto de vista da produção como da recepção. A destreza para se lidar com este tipo de publicação é imprescindível, porque, conforme Linden (2015) há uma mecânica delicada para o criador, que estará lidando com imagem e suporte e com o enlace entre imagens.

De acordo com o artista plástico, a imagem conduz a narrativa, porém ressalta-se que a imagem é apenas um dos elementos usados para compor a obra, pois é preciso construir uma unidade coerente entre a proposta da história e o espaço de materialização, que requer a expressão dimensão espacial e temporal através da imagem. Em outras palavras, um livro-imagem não pode existir sem a imagem. Contudo, a presença desta não garante a existência desse tipo de publicação. Conforme Lee (2012): “Cortar ou redimensionar figuras e comprimi-las em páginas não cria necessariamente um livro-imagem. Livros-imagem não consistem apenas na criação de estilo com algumas grandes figuras.” (LEE, 2012, p. 100). Assim sendo, lidar com o encadeamento da imagem e a proposta da história é importante.

Vale ressaltar que o papel das editoras de compreender o tipo de publicação tratado é indispensável para a realização desses livros. Em *Telefone sem fio* e *Bárbaro*, acompanhamos a liberdade oferecida aos autores no processo criativo. A realização da página espelhada em *Bocejo*, por exemplo, foi concebida em diálogo com a editora, o

que fez com que a obra se realizasse e fosse feita da maneira mais adequada. Ademais, em *E a mosca foi pro espaço*, o convite para a criação do livro-imagem parte da editora. E a decisão de realizar *Bárbaro* em cores foi fruto da relação autor-editor. Desse modo, o papel dos editores em compreender a singularidade do objeto foi imprescindível para a produção das obras.

Destacamos, em contrapartida, a ação, antes relatada, de uma editora que sugeriu a inserção de texto para compor *Bárbaro*, assim como o que ocorrera com Marta Reis na década de 1990, o que pode significar uma incompreensão da proposta do livro e/ou uma possibilidade da obra se expressar melhor como um livro ilustrado, em que a palavra aparece de forma mais incisiva. Porém, Moriconi entendendo que seu livro devia se materializar como livro-imagem prioriza a identidade da obra que cria, rejeita escrever um texto e mantém a ideia do livro-imagem, o que não ocorreu na experiência da autora mineira, que mais tarde reconheceu essa possibilidade.

Assim sendo, legitimar a inventividade dos artistas e oferecer a possibilidade de publicação de obras essencialmente imagéticas é antes de tudo conferir respeito ao papel da imagem e do ilustrador no mercado editorial, além de fomentar a realização de um produto que contribui para a leitura de imagens, tão cara a alfabetização visual.

### **3.6 A escolha dos aparatos peritextuais atrelados à narrativa**

O mercado editorial tem investido cada vez mais nos aparatos paratextuais, que, segundo Gérard Genette (2009, p. 9), é “aquilo por meio de que um texto se torna livro”. Essa definição se refere tanto aos elementos internos (peritexto) quanto aos elementos externos à obra (epitexto). Desse modo, para Genette, peritexto seria aquilo que está em torno do texto, que se refere à realização material do livro: formato, título, capa, quarta capa, guardas, nome do autor, dentre outros. Por meio da observação desses aspectos, é possível inferir a construção daquilo que Renato Moriconi aponta como arquitetura do livro. Destaca-se, neste contexto, o papel do designer, que organiza os elementos visuais e textuais na obra e está presente nas etapas e escolhas do processo de produção (PAIVA, 2017). Este papel é desempenhado por Moriconi, que também é o capista dos quatro livros, portanto suas escolhas, atreladas à narrativa, fomentam nossa reflexão.

Como postula Roger Chartier (2002, p. 62), “[...] contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua

visão participam profundamente da construção de seus significados”. Essa premissa também é válida no campo das imagens, se as entendemos como texto, a partir das teorias linguísticas que ampliam seu sentido para outras expressões que não apenas a verbal, incluindo as produções gestuais, sonoras e imagéticas nas situações de comunicação humana.

Para Renato Moriconi, é impossível realizar um bom livro-imagem sem pensar no livro como objeto. Por isso, seus depoimentos são marcados pela importância de cada elemento da obra na construção da narrativa. Ele nos revela que a escolha do papel, o uso das guardas, o posicionamento do logotipo, a técnica utilizada, a página vazia, a escolha do título e, sobretudo, o formato, não são meros artefatos, mas constroem a arquitetura do livro, que precisa ser compreendida pelo autor.

Moriconi cita a importância do formato nas obras. Ele diz lutar para que *Telefone sem fio* mantenha seu formato em futuras edições e assevera que em dado momento desistiu da ideia inicial do *Bocejo* por não ter conseguido que se mantivesse o formato idealizado na hora dos testes de impressão. Da mesma maneira, afirma que, na segunda tentativa de editar essa obra, quase não o fez, diante da possibilidade de não contar com a página espelhada ao final do livro, pois esse recurso era imprescindível para o livro, segundo ele. Além disso, afirma que tomou a produção de *E a mosca foi pro espaço* como um desafio, já que o formato estava preestabelecido pela editora. Moriconi demonstra ainda que em *Bárbaro* o formato está intrinsecamente ligado ao sentido da história e à questão da passagem do tempo nas páginas que “pedem” para serem viradas.

A partir da descrição das escolhas peritextuais, observamos que essas são semelhantes, tanto na produção do livro ilustrado, que lança mão do texto verbal como parte indispensável à obra, como no livro-imagem. Entretanto, alguns aparatos exigem uma atenção especial, em se tratando de livro-imagem, dentre os quais destacamos:

- Título: Constitui, por vezes, o único elemento verbal da obra, servindo como contextualizador por excelência (NODELMAN *apud* BOSCH, 2015).
- Quarta capa: O livro-imagem pode sobreviver sem a inserção do texto verbal neste peritexto e se apresentar como uma imagem, mas, ao se optar pela presença do texto escrito, corre-se o risco do direcionamento de leitura, de fechar as possibilidades de interpretação da obra.

- Autor/es: Geralmente o nome do autor do roteiro aparece primeiro e o do ilustrador na sequência (Bosch, 2015). Para Bosch, assim como nas histórias em quadrinhos e nos filmes, o autor que trabalha em coautoria com o ilustrador poderia ser identificado como “roteirista”.

Nota-se que, para Moriconi, cada aspecto do projeto gráfico influencia diretamente na obra. E se o aumento do *status* desse profissional pode crescer com a publicação dos livros, os papéis desempenhados tendem a se multiplicar. Nesse sentido, Guto Lins (2004) ratifica que, no cenário de múltiplas possibilidades de recursos gráficos, o ilustrador aparece cada vez mais como um diretor de arte que pensa nos livros e não apenas nas ilustrações. Com isso, o livro se mostra mais completo e dinâmico, uma vez que não importa somente o que aparece, mas como aparece na obra. Nessa perspectiva, Castanha (APÊNDICE III) opina sobre a postura que considera adequada ao autor de livro-imagem:

Mas acho que a principal diferença está exatamente **na atitude** que o criador do livro imagem, a meu ver, tem que ter: considerar que ele (o autor) não estará presente, diante do leitor, nas centenas, ou milhares de exemplares impressos, para explicar todo e qualquer detalhe que não seja compreendido **somente pela imagem**. Claro que não excluo aqui a interpretação pessoal de cada leitor, muito menos desejo uma homogeneidade de leituras. Apenas considero que se o autor tem um recado para dar, tem algo para comunicar[,] isto tem que estar visível (“legível”) na imagem (CASTANHA, Apêndice III, grifos da autora).

Retratamos as escolhas dos principais elementos peritextuais que ocupam um lugar privilegiado nos livros-imagem e exercem ação de chamariz e sedução sobre o público, como aponta Gérard Genette (2009). A importância de apresentar esses elementos se justifica por uma preocupação há muito tempo observada por Lourenço Filho (1943) sobre o esforço de autores e editores brasileiros em contribuir para os aspectos da materialidade do livro. Em suas palavras: “A feitura material dos livros editados entre nós vem apresentando, nos últimos anos, quer pelo formato, quer pelo papel, tipo e impressão, e ainda pelas gravuras, aperfeiçoamento muito considerável” (LOURENÇO Filho *apud* ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p. 327). Felizmente ainda se pode enunciar tal afirmação, principalmente, nos livros para crianças. Afinal, a ideia de estabelecer como padrão ou como regra questões como formato, papel e temáticas, pode tolher a criatividade dos autores, além de engessar a ideia de experimentação própria da literatura infantil.

### 3.7 A autoria no livro-imagem

Neste trabalho, consideramos os termos “criador”, “ilustrador” e “artista plástico” como sinônimos de “autor”. Esbarramos, porém, em discursos que reforçam a disparidade de tratamento no que se refere à autoria do texto e à autoria da imagem. A própria subdivisão dessas nomenclaturas parece ignorar o fato de que, além de criar a imagem e pensar o projeto gráfico geral do livro, por vezes, no livro-imagem, o ilustrador também constrói a narrativa.

Quando abordado no que tange ao papel da autoria e o acúmulo de função no processo do livro, Moriconi descreve que enxerga esse termo (“função”) atrelado à ideia de prestação de serviço. Eis suas palavras:

E essa ideia de função, acho que, talvez, a palavra “função”, é que gostaria de eliminá-la aqui desse vocabulário, porque ela é, na verdade, parte da autoria e não da função, porque – lembrando só que – a ideia de função parece estar relacionada à uma prestação de serviço. Não, na verdade, eu sou autor do livro-imagem e autor do texto inteiro (MORICONI, Apêndice IV).

Nesse contexto, nota-se que Moriconi tem dificuldade de assumir para sua identidade a palavra “ilustrador”, uma vez que concebe a ilustração como uma das muitas funções da imagem. Desse modo, ressalta que se o artista assume para si uma das funções da imagem ele se limita. Por isso, se apropria da ideia de “artista”, que, ao contrário da palavra “ilustrador”, não tem uma acepção tão clara e remete a uma posição em que o artista se impõe ao objeto, e não o objeto ao artista:

Tudo pode ser arte. Desde uma pintura, de uma escultura até um porco empalhado como do Nelson Leirner. Não há limite claro neste território. E quando se trabalha com essa ideia de artista é o artista que se impõe sobre o trabalho que faz. Ele impõe sua identidade sobre o objeto que é fruto do seu trabalho, seja manual, seja trabalho intelectual, mas ele se impõe sobre aquele objeto, sobre aquela obra. Então aquela obra se torna uma obra artística, porque aquele autor sendo um artista transformou aquele objeto em arte. Isso é comum no trabalho também de Paulo Bruscky, outro artista brasileiro que pode pegar um objeto na rua e o seu olhar sobre aquele objeto vai ressignificá-lo. Então é o artista se impondo sobre o objeto do cotidiano que transforma aquele objeto em arte, nesse ponto eu acho que a palavra artista assume essa fluidez da arte, então eu prefiro muito mais essa palavra à palavra “ilustrador” (MORICONI, Apêndice IV).

Observamos, porém, que a nomeação de “ilustrador” está consolidada no mercado editorial, o que poderia contribuir para este cenário é que o profissional seja cada vez mais reconhecido como autor.

Lins (2004) chama a atenção para o fato de que o ilustrador, frequentemente, estabelece uma relação de prestador de serviço e é pago por ilustração, por página ou por livro, não se inserindo no projeto editorial como autor. Assim, o capital econômico reflete a forma como os papéis sociais são vistos no processo de publicação do livro.

Desse modo, no livro ilustrado, costuma-se referir ao escritor como autor e ao ilustrador nem sempre com esse sentido de autoria.<sup>33</sup> O que dizer então dos livros-imagem, em que estas foram realizadas apenas pelo ilustrador, e não há texto escrito? Como medir a autoria das publicações de *Telefone sem fio* e *Bocejo*, nas quais as ideias iniciais são moldadas ao longo do percurso de produção? Em que momento o escritor se legitima como autor? Em que momento o ilustrador é reconhecido como autor?

Como observamos na descrição de *Telefone sem fio*, Moriconi relata a falta de reconhecimento de sua autoria, o que o leva a buscar posicionar seu nome antes do nome de Ilan Brenman no segundo livro produzido por eles, *Bocejo*. Nesse sentido, a segunda publicação dos autores ressignifica o lugar que costumeiramente se aponta para o ilustrador. E pode até ressignificar o lugar do escritor. Pois, ao catalogar o livro, o nome de Moriconi aparece no lugar convencionalmente reservado ao do escritor, e o de Brenman, no lugar reservado ao ilustrador. Por isso, a disposição dos nomes dos autores nesse caso aponta para a ruptura de um pensamento cristalizado.

Consoante Moriconi, no mundo dos livros o lugar do autor é destinado ao escritor. E mesmo no livro-imagem, em que se tem autoria exclusiva, frequentemente, para se referir ao autor, há o uso dos termos “autor” e “ilustrador”, nomeações que, de fato, aparecem na página final de *Bárbaro*. Contudo, quando o livro é realizado por um escritor, esse é descrito apenas como “autor”, e não como “autor” e “escritor”, respectivamente. A partir dessa problemática Moriconi assevera que constantemente precisa reforçar o seu papel dentro do livro, que, como vimos, é múltiplo e imprescindível. Conforme o também ilustrador Renato Alarcão,

Muito mais do que um mero desenhista o ilustrador tem por missão criar na página em branco mundos e gentes, personagens, indumentária, orquestrar coadjuvantes, compor cenários, padronagens,

---

<sup>33</sup> Avançaremos nesse sentido na medida em que o ilustrador for amplamente reconhecido como autor. A obra *Um dia, um rio* (2016), de Leo Cunha e André Neves, que aborda de maneira poética a tragédia do rompimento da barragem em Mariana (MG), é reflexo de um trabalho em coautoria, em que os direitos autorais foram atribuídos em partes iguais. Nota-se que esse reconhecimento está também atrelado ao peso do projeto gráfico, que atua cada vez mais como uma terceira linguagem no livro, ao lado do texto e da imagem. Disponível em: <<https://editorapulodogato.lojaintegrada.com.br/um-dia-um-rio>>. Acesso em: 6 abr. 2018.

texturas, iluminação, enquadramentos, gestos e expressões faciais, estabelecer paleta de cores, pensar no designer... temos enfim que ser vários artistas em um (ALARCÃO, 2011).

Observamos, porém, que mesmo diante dos mecanismos que reforçam a inconstância da atribuição do papel de autor ao ilustrador, com a dicotomia “autor e ilustrador”,<sup>34</sup> o livro-imagem se apresenta como uma possibilidade singular para o reconhecimento da autoria do ilustrador, sobretudo quando se realiza a obra sozinho. Este tipo de publicação representa uma possibilidade para o ilustrador contar suas histórias desenhando, a partir de uma construção particular do objeto,<sup>35</sup> conforme relata Nelson Cruz em entrevista:

Um dia eu percebi que tinha histórias para contar que nenhum escritor abordava e não tinha como [outros retratarem], porque as minhas histórias são minhas histórias. Então, o que aconteceu, eu comecei a investir na narrativa de livro de imagem. Bom, isso foi no início dos anos 1990 [...] e, principalmente, eu queria fazer um livro ilustrado, mas com literatura [...] eu queria fazer um livro de literatura para o público infanto-juvenil [...] (CRUZ, 2015).

Ainda que nos contratos os direitos autorais sejam concedidos de forma igualitária, a forma como se classifica o autor nas práticas sociais também nos oferece indícios de como é observada a relação de autoria, segundo uma noção de hierarquia, dentro do livro. Portanto, o reconhecimento do ilustrador como autor ainda nos parece um caminho a ser percorrido, sobretudo quando se considera a imagem um elemento de esclarecimento apenas, ignorando suas possibilidades, nas quais se incluem a reflexão e a criticidade.

No que se refere à noção de autoria do leitor no livro-imagem, Castanha (APÊNDICE III) assevera “é interessante frisar a participação do leitor neste processo. Acho que ele pode sim, ser considerado um coautor. No livro-imagem, o leitor sempre vai ter voz, claro”. Ramos (APÊNDICE I), por sua vez, considera que em toda literatura, independente do público-alvo, os leitores são coautores, porém, no livro-imagem, há uma provocação maior para que o leitor se considere coautor. Já para Sgae, essa noção é plausível se ancorada à estética da recepção, mas não se restringe ao livro-imagem.

---

<sup>34</sup> Alguns pesquisadores lançam mão do termo *authorstrators*, junção das palavras autor e ilustrador, em inglês (RAMOS, 2011, p. 67). Nota-se que, durante a entrevista, Castanha (2017) se apropriou do hífen, sugerindo a ideia de ligação entre os conceitos “ilustrador-autor”.

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b08FZTPs9GQ>>. Acesso em: jan. 2018.

Quanto ao leitor, se assumimos a corrente da estética da recepção, por exemplo, daremos a ele uma posição lógica de autor ou coautor. Sua imaginação verbal desperta com desenhos que foram imaginados por outros, ao criar, mesmo que mentalmente, um enredo possível, uma resposta interpretativa, uma leitura que vá construindo significados. Às vezes, mais: nomeia personagens, lugares, inventa algo, com as dobras ou nas viradas de página, que o livro de imagem não mostrou. Essa reflexão sobre a autonomia do leitor como autor é fruto do último século, mas sua atividade sempre foi afetiva e efetiva na recepção das histórias (SAGAE, Apêndice II).

Assim sendo, a participação do leitor na construção de sentido do livro-imagem aponta um caminho que pode ser cada vez mais explorado. A relação dos leitores com o objeto pode revelar ainda o papel do mediador neste tipo de obra. Pesquisas futuras sobre a temática, sem dúvidas, contribuirão para este vasto campo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



*Sem fim*, Marilda Castanha

Como observamos, a criatividade dos autores e o investimento do mercado permitem uma série de experimentações nas edições, e isso se configura em novos tipos de publicações, as quais interferem na cadeia produtiva do mercado editorial. O ilustrador, nessa cadeia, é peça fundamental, na medida em que reconhecemos a importância da voz autoral na imagem. Situar o nosso objeto no campo dos livros para crianças nos levou a refletir sobre as questões históricas e contemporâneas que interferem na apropriação do livro. Isso nos permitiu discutir invariavelmente sobre a literatura infantil, os livros para crianças, o livro com ilustração e o livro ilustrado, até chegar ao livro-imagem, que ainda nos exige a realização de uma revisão histórica.

A partir dos depoimentos dos entrevistados atrelados ao nosso arcabouço teórico tornou-se claro que, para ler um livro-imagem, o leitor é convidado à experimentação sensorial. O livro-imagem, no sentido “mais puro”, é constituído de um repertório de interpretação do código visual não transcodificado semioticamente em outra linguagem, tais como a sonora e a verbal ou até mesmo a Língua de Sinais. Esse tipo de livro transmite, sobretudo, a partir da imagem, expressões e sentimentos que são compartilhados de forma universal, como medo, alegria, tristeza etc. E o leitor é convidado a experimentar a leitura a partir do contato com a história construída pelo autor, em união com seu próprio repertório.

Percebemos duas possibilidades, de um lado algumas obras trazem o texto escrito de forma pontual para atuar no livro-imagem como em uma dança em que o condutor é a imagem; de outro há obras que se valem exclusivamente da imagem e isso permite que diferentes leitores, de diferentes nacionalidades, usufruam da linguagem que dispensa a tradução- como os refugiados imigrantes na biblioteca de Lampedusa; ou

quando nós, no Brasil, tomamos contato com obras como *Onda*, de Suzy Lee, a autora coreana que nos aproxima da beleza do encontro com o mar, com os ventos, com o som das ondas, com a expressão de susto e alegria da protagonista, tudo por meio da imagem; ou ainda quando *Telefone sem fio*, de Renato Moriconi, chega ao território chinês ou italiano e o “cochicho” presente na narrativa assume a linguagem dos respectivos leitores de cada país.

Assim, da mesma forma que na leitura de uma narrativa verbal construímos imagens mentais, a leitura imagética nos faz construir textos e sons mentais. Para muito além da leitura literária, o livro-imagem concede poder ao leitor de construir a sua própria narrativa e interpretação conforme o quadro cultural que se é constituído. O papel da imagem é estruturante enquanto código visual para compreendermos as dimensões simbólicas que perpassam por diferentes fases da formação humana e cultural.

Tornou-se claro que a página de um livro-imagem se apresenta como um objeto de contemplação polifônico, o qual convida o leitor a ser coautor num processo de leitura semiótica e semântica. O contato da criança e do adulto com o livro passa pelo que o ilustrador imaginou, portanto seu olhar sobre a obra ainda informe torna-se indispensável para a imagem nascer, ser incorporada aos livros, até desaguar no leitor. Esse interpretará o visto segundo suas experiências, conhecimentos, o que possibilita uma mesma história receber vozes e olhares diferentes.

Nesse sentido, tratar a imagem como linguagem autônoma no processo de produção do livro é, antes de tudo, ressignificar o sentido costumeiro das obras convencionais que utilizam o trabalho do ilustrador apenas como um complemento. Desse modo, foi possível demonstrar o livro-imagem como um espaço onde a imagem é múltipla, polifônica, onde a página é uma tela. Sendo assim, a imagem é mais do que uma prestação de serviço, pois carrega em si um discurso e a assinatura do autor que, por sua vez, nesse contexto, não é quem escreve o texto, mas quem o molda em traços, cores, formas, quem lhe dá vida, por vezes de uma forma sofisticada que confere ao livro o *status* de uma arquitetura visual, uma escultura, uma obra de arte.

A forma de nomear o livro-imagem promove discussões, assim como o tipo, o gênero ou a categoria a que ele pertence. Um ponto em comum nas opiniões dos estudiosos do assunto é que se trata de uma das formas do “livro ilustrado”, embora não haja “uma régua”, para usar a expressão de Marilda Castanha (APÊNDICE III), que indique até onde ele se configura como um “livro ilustrado”, se considerarmos as

definições de “falso livro-imagem” e “ livro-imagem quase sem palavras” propostas por Bosch (2015). Com isso, por um lado percebemos que o livro-imagem traz heranças de um território específico e, por outro, corremos o risco de ignorar as especificidades desse objeto, apenas identificando-o como livro ilustrado, sem distinguir suas particularidades.

Nessa perspectiva, percebemos o quanto o livro-imagem carrega sentido polissêmico. Polissemia no que se refere à conceituação do termo, a possibilidade de múltiplas interpretações da recepção e ainda pelas vozes que assumem a narrativa da história; e também no que tange ao público-alvo, já que pode transitar nas estantes de crianças até adultos. A quantidade de experimentações também é algo a ser discutida, conforme observamos nas quatro obras apresentadas, de Renato Moriconi. Elas nos permitem observar variadas técnicas de produção, assim como questões que envolvem a intertextualidade; a semelhança com outros gêneros, como quadrinhos, cinema, pantomimas, *flip-books*, o que se estende a outros livros-imagem; e ainda a quantidade de gêneros que pode estar presente no livro-imagem, como contos, fábulas, dentre outros.

Observamos que, no livro-imagem, as imagens não estão postas para facilitar a leitura, mas para ser o caminho. Dentro da discussão proposta, destacamos a importância do ilustrador na construção da obra. Sua participação é indispensável, pois, como demonstrado, não basta apenas realizar o encadeamento das imagens, mas é preciso dominar a narrativa visual, promover a leitura sem partir de uma lógica demasiada, isto é, sem desconfiar da capacidade do leitor de apreender o sentido da história pela imagem.

Notamos também que a publicação do livro-imagem se dá por algumas questões e motivos específicos, dos quais destacamos três:

- 1) Eleição da melhor maneira de transmitir uma ideia;
- 2) Encomenda pela editora; momento/necessidade mercadológica;
- 3) Porque “não tenho palavras para esse livro”.

Os depoimentos de Moriconi ratificam a proposição de eleger a forma de transmitir a narrativa (1); seu discurso confirma essa premissa. A obra *E a mosca foi pro espaço* exemplifica o caso de encomenda pela editora (2). O discurso de que não há signo verbal para contar a história (3) é recorrente nas falas de alguns autores que

tentaram partir da palavra para construção da obra, como Brenman na produção de *Telefone sem fio*. Por outro lado, há três motivos que elencamos que podem desencadear a não publicação do impresso.

- 1) Incompreensão da identidade do livro-imagem;
- 2) Preocupação com a compreensão por parte do leitor;
- 3) Ausência do texto escrito na obra.

Observamos as três proposições no depoimento de Moriconi. Um fato que exemplifica as três situações citadas é a obra *Bárbaro*, que foi recebida na primeira editora com a sugestão de acrescentar o texto escrito. Vale ressaltar a importância do papel do editor no processo de produção do livro, pois fazer um livro-imagem se tornar um livro em que a palavra tenha o “mesmo” peso que a imagem, pode ser tão danoso quanto publicar um livro-imagem em que a narrativa não se sustenta pela imagem ou que poderia estabelecer uma relação complementar/simétrica/contrastante indispensável com o signo verbal.

Os depoimentos dados pelos entrevistados reforçam o caráter singular do objeto. Fica clara a importância deste para o mercado editorial, uma vez que há vários autores que o produzem, há prêmios de instituições reconhecidas para esse tipo de publicação, políticas de leitura que incluem em seus programas a compra de livro-imagem e leitores desse tipo de obra em diversos países. Ademais, as discussões propostas deixam claro que a produção do livro-imagem demanda conhecimento da estrutura do livro e da inserção da narrativa visual. Assim, o objeto se configura como uma produção editorial que desafia artistas e leitores, pois requer, de um lado, um autor perspicaz e, de outro, um leitor atento.

No tocante à nossa pergunta “como se dá a caracterização e o processo de concepção do livro-imagem?” chegamos, no mínimo, à ideia de enlace. Primeiro no que tange à própria justaposição das palavras ligadas pelo hífen, que se mostrou importante para a escolha do termo que nomeia o objeto. Livro e imagem estão conectados. Suporte e imagem podem nascer juntos, como no caso de *Telefone sem fio*, *Bocejo* e *Bárbaro*, ou separados, como em *E a mosca foi pro espaço*, mas em todos os casos a materialidade interfere diretamente na história.

Há ainda um enlace entre imagens, da ordem da diagramação, por exemplo, que, entre outros procedimentos, define como as páginas duplas são arquitetadas para

produzir sentido. Há um enlace entre linguagens que perpassam a construção do livro-imagem, como a cinematográfica, a dos quadrinhos, a teatral, a musical. Há um enlace entre o autor e suas vivências cotidianas que se transportam para o livro, bem como entre seu repertório intelectual e seu fazer artístico. Há um enlace também entre o autor e a imagem, conforme mostra Moriconi, ao dizer que a imagem o conduz para onde a história se desenrola. E, por fim (mas sem fim, como aludido no título de nossa epígrafe visual a este Capítulo), um enlace entre a obra e o leitor, que é convidado à experiência de ler, sentir e contemplar as histórias em imagens.

Consideramos ainda, e afinal, que o papel do ilustrador é um ponto pouco explorado em todo esse universo de produção. Uma vez que a autoria do ilustrador é evidente no livro-imagem, por outro lado, tantas vezes, ela se dilui, e referencia-se o autor de imagens como um mero prestador de serviço. A autoria emerge, portanto, como uma área promissora para pesquisa nesse campo.

No que tange ao livro-imagem, é possível estudar de maneira mais ampla também suas relações com outras linguagens, tais como o poema visual, as *graphics novels*, as histórias em quadrinhos e o cinema. Esperamos que este estudo fomente outras reflexões sobre o livro-imagem, esse objeto singular que nos convida a uma experiência que, nas palavras do poeta Manoel de Barros, torna possível ver, rever e “transver”, na materialidade do objeto, a ficção, a realidade, o eu, o outro, a vida.



Figura 54 – Imagem de *Telefone sem fio*  
Fonte: BRENMAN; MORICONI, 2010.

## REFERÊNCIAS

- ALARCÃO, Renato. *O ilustrador como contador de histórias: o ilustrador, vários artistas em um*. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=77>>. Acesso em: jan. 2017. (Em 2 de abril de 2018, o acesso à entrevista já não estava disponível.)
- ALTÉS, Marta. *Não!* São Paulo: Brinque Book, 2012.
- ARAÚJO, Hanna. *Livros de imagem: três artistas narram seus processos de criação*. 2010. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes. UNICAMP, 2010.
- ARAÚJO, Hanna. *Processos de criação e leitura de livros de imagem: interlocuções entre artistas e crianças*. 2016. 306 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes. UNICAMP, 2016a.
- ARAÚJO, Hanna; REILY, Lucia. Heranças gráficas que deram origem ao livro de imagem. *Pensares em Revista*, São Gonçalo-RJ, n. 9, p. 4-17, 2016b. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/download/30906/22036>>. Acesso em: 6 abr. 2018.
- ARAÚJO, Hanna; REILY, Lucia. Livro de Imagem: três artistas narram seus processos de criação de narrativas visuais. *Cultura Visual*, n. 15, maio 2011, Salvador: EDUFBA, p. 31-47.
- ARIÈS, Philippe. *História social da infância e da família*. Tradução: Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1978.
- ARIZPE, Evelyn. *Imagens que convidam a pensar: o “livro álbum sem palavras” e a resposta leitora*. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=380>>. Acesso em: nov. 2016.
- ARIZPE, Evelyn; STYLES Morag. *Lectura de imágenes*. Los niños interpretan textos visuales, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- AUTOR. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa - 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/autor>>. Acesso em: abr. 2018.
- BANYAI, Istvan. *Zoom*. São Paulo: Brinque Book, 1995.
- BOSCH, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*. 2015. Tese. Universidade de Barcelona. Disponível em: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/297430>>. Acesso em: jan. 2018.
- BRENMAN, Ilan; MORICONI, Renato. *Caras animalescas*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- BRENMAN, Ilan; MORICONI, Renato. *O alvo*. São Paulo: Ática, 2011.
- BRENMAN, Ilan; MORICONI, Renato. *Telefone sem fio*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.
- BRITO, Carlos. Ziraldo diz na Bienal que livros infantis ainda são vistos como “literatura menor”. *G1 Rio*, 1º set. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de>

- janeiro/noticia/ziraldodiz-na-bienal-que-livros-infantis-ainda-sao-vistos-como-literatura-menor.ghtml>. Acesso em: mar. 2018.
- BROUILLARD, Anne. Sobre L'orage. In: LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CADEMARTORI, Ligia. *Para pensar o livro de imagens*. Roteiros para a leitura literária. Coleção de encartes. Belo Horizonte: Autêntica, [s.d.]. Disponível em: <[http://grupoautentica.com.br/download/roteiros/roteiro\\_livro\\_de\\_imagens.pdf](http://grupoautentica.com.br/download/roteiros/roteiro_livro_de_imagens.pdf)>. Acesso em: 16 jan. 2016.
- CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte. Editora Lê, 1995.
- CAMARGO, Luís. Uma conversa sobre ilustração. *Portal Cultura Infância*. Disponível em: <[http://www.culturainfancia.com.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=61:uma-conversa-sobre-ilustracao&catid=39:artesplasticas&Itemid=61](http://www.culturainfancia.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=61:uma-conversa-sobre-ilustracao&catid=39:artesplasticas&Itemid=61)>. Acesso em: nov. 2017.
- CAMPOS, Rosinha. Especificidades do livro para crianças. In: LIMA, Érica; FARIAS, Fabíola; LOPES, Raquel (Org.). *As crianças e os livros: reflexões sobre a leitura na primeira infância*. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2017.
- CASTANHA, Marilda. A linguagem visual no livro sem texto. In: OLIVEIRA, Yeda (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fúvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO, Rogério. *Louco: fuga*. São Paulo: Panini Comics, 2015b.
- COELHO, Rogério. *O barco dos sonhos*. Curitiba: Positivo, 2015a.
- COLOMER, Teresa. El álbum e el texto. *Peonza*, n. 39, 1996.
- CRUZ, Nelson. *Haicais visuais*. Revista *BHNews*, 10 ago. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b08FZTPs9GQ>>. Acesso em: jan. 2018.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. Apresentação. In: KÖPKE, João. *Versos para pequeninos (1886-1897)*. Campinas: Unicamp, 2017. Ilustração: E-book (fac-símile). Disponível em: <<https://issuu.com/pesquisafapesp/docs/kopcke-facsimile>>. Acesso em: mar. 2018.
- FISCHER, Steven R. *História da leitura*. Trad. Claudia Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- FRANCESCA, Piero della. *Double Portrait of Battista Sforza and Federico da Montefeltro* [1460]. Reinterpretation of painting: INTEGRATED 4x, wordpress, 2012. Disponível em: <<https://integrated4x.wordpress.com/2012/08/27/piero-della-francesca>>

- double-portrait-of-battista-sforza-and-federico-da-montefeltro/>. Acesso em: 27 mar. 2018.
- GARRALÓN, Ana. El libro-álbum en América Latina. In: LINDEN, Sophie Van der. *Album[es]*. Venezuela: Ekaré, 2015.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson de (Orgs.). *A Alma da imagem: a ilustração de livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores*. São Paulo: Paulus, 2009.
- GONÇALVES, Adriana Rodrigues. *Leitura dos paratextos da Trilogia do Retrato, de Ilan Brenman e Renato Moriconi*. 2015. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Tecnologias de Edição) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- GRAMMONT, Guiomar de. Ler devia ser proibido. Leituras compartilhadas. Rio de Janeiro, *Leia Brasil*, ano 6, Fascículo Especial, p. 27-28, 2005.
- HOFFMANN, Heinrich. *João Felpudo (Der Struwwelpeter)*. [s.l.]: [s.n.], 1844.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. Ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ILUSTRAÇÃO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa - 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/ilustra%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: abr. 2018.
- KÖPKE, João. *Versos para pequeninos (1886-1897)*. Campinas: Unicamp, 2017. Ilustração: E-book (fac-símile). Disponível em: <<https://issuu.com/pesquisafapesp/docs/kopcke-facsimile>>. Acesso em: mar. 2018.
- LAGO, Ângela. *Cântico dos cânticos*. São Paulo: Paulinas, 1992.
- LAGO, Ângela. *Letra a: o jornal do alfabetizador*. Belo Horizonte, ano 13, n. 48, jan.-jun. 2017.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma nova/outra história*. Curitiba: PUCPress, 2017.
- LEE, Suzy. *A trilogia da margem [o livro-imagem segundo Suzy Lee]*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LEE, Suzy. *Onda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEE, Suzy. *Sombra*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LIMA, Graça. O universo fascinante dos signos visuais. In: GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson (Org.). *A alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores*. São Paulo: Paulus, 2009.
- LINDEN, Sophie van der. *Album[es]*. Venezuela: Ekaré, 2015.
- LINDEN, Sophie van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- LINS, Guto. *Livro infantil? Projeto gráfico, metodologia, subjetividade*. São Paulo: Edições Rosari, 2004.
- LOURENÇO FILHO, Manuel Bergström. Como aperfeiçoar a literatura infantil. In: ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. São Paulo: Global, 1988.
- MACHADO, Juarez. *Ida e volta*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- MACHADO, Juarez. *Limite*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1970.
- MARTIN, Willian Patrick. *Wonderfully wordless: the most 500 recommended graphic novels and picture books*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.
- MARTINS, Cláudio. Leituras. In: GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jakson (Org.). *A alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores*. São Paulo: Paulus, 2009.
- McKEE, David. *Odeio meu ursinho de pelúcia*. São Paulo: Martins fontes, 1994.
- MENEZES, Silvana de. *Finóquio*. Belo Horizonte: Abacatte, 2013.
- MORAES, Odilon. Histórias sem palavras: o livro-imagem, mosaico de figuras, proporciona uma experiência de leitura única para quem se disponha a destrinchar sua escrita, jun.-jul. 2013. Disponível em: <<https://remoriconi.wordpress.com/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.
- MORAES, Odilon. O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes. Entrevista por Isabella Lotufo. *Literartes*, n. 3, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/literartes/article/download/89198/92110>>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- MORAES, Odilon; HANNING, Rosa; PARAGUASSU, Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MORICONI, Renato. *Bárbaro*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.
- MORICONI, Renato. *E a mosca foi pro espaço*. São Paulo: Escala Educacional, 2011.
- MORICONI, Renato. *Dia de Sol*. São Paulo: Jujuba, 2010.
- MORICONI, Renato. *O sonho que brotou*. São Paulo: DCL, 2010.
- MORICONI, Renato; BRENMAN, Ilan. *Bocejo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.
- NEVES, Lucas. Todorov ilumina o lado mais guardado de Goya. *Folha de S.Paulo online*, Ilustríssima, 9 mar 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/03/1422077-todorov-ilumina-o-lado-mais-guardado-de-goya.shtml>>. Acesso em: abr. 2018.
- NEWLANDS, Mariana. Ilustração da Capa de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Companhia das Letrinhas. Títulos, 2017. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=41289>>. Acesso em: 18 mar. 2018.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- OLIVEIRA, Rui de. *A bela e a fera*. São Paulo: FTD, 1994.
- OLIVEIRA, Yeda (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- PAIVA, Jorge. *O designer da ilustração no livro ilustrado contemporâneo brasileiro*. [S.l.]: Nuvem de Livros, 2017. Disponível em: <<https://issuu.com/oddinlibc/docs/oddinlibc>>. Acesso em: jan. 2018.
- PINTO, Ziraldo Alves. *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 1969.
- POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- RABIER, Benjamin (1904). Le peigne. *Topfferiana*, sept. 2012. Disponível em: <<http://www.topfferiana.fr/2012/09/histoires-pour-enfants-ou-pas-de-benjamin-rabier/>>. Acesso em: 25 mar. 2018.
- RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- RAMOS, Graça. As dificuldades do livro-imagem, 2014. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/graca-ramos/post/as-dificuldades-do-livro-imagem-540570.html>> Acesso em: set. 2017.
- REIS, Marta. *Uma viagem inesquecível*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- ROGERIO, Cristiane. Ahhh, que bocejo bom! Revista *Crescer*, s.d. Disponível em: <<http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI329898-17926,00-AHHH+QUE+BOCEJO+BOM.html>>. Acesso em: 4 abr. 2018.
- SAGAE, Pedro. *Imagens & enigmas na literatura para crianças*. 2008. 307 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <[file:///C:/Users/dri/Downloads/PEDRO\\_LUIS\\_CAMPOS\\_SAGAE.pdf](file:///C:/Users/dri/Downloads/PEDRO_LUIS_CAMPOS_SAGAE.pdf)> Acesso em: set. 2017.
- SAGAE, Pedro. Livro-imagem: o que há para ler, 2011. Disponível em: <<http://peterosagae.blogspot.com.br/2011/05/ontem>>. Acesso em: ago. 2017.
- SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual*. São Paulo: Rosari, 2013.
- SILVA, Aline Luiza da. Trajetória da literatura infantil: da origem histórica e do conceito mercadológico ao caráter pedagógico na atualidade. *Revista Eletrônica de Educação do UNIVEM*, Marília, v. 2, n. 2, p. 135-149, 2009. Disponível em: <<http://revista.univem.edu.br/REGRAD/article/view/234>>. Acesso em: mar. 2017.
- SPENGLER, Maria Laura Pozzobon. *Alçando voos entre livros de imagem: o acervo do PNBE para a educação infantil*. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- SPENGLER, Maria Laura Pozzobon. Um bate papo de ida e volta com Juarez Machado (13 out. 2009). *Travessias*, e-revista, Unioeste, v. 4, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioestetavessias/article/view/4202/3272>>. Acesso em: dez. 2017.

TENNIEL, John. Ilustração da Capa de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Autêntica Infantil e Juvenil. Disponível em: <<https://grupoautentica.com.br/autentica-infantil-e-juvenil/livros/alice-no-pais-das-maravilhas/1468>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

TIJEN, Tjebbe van; VOJTECHOVSKY, Milos. *Orbis Pictus* (Jan. Amos Comenius, 1658), Revised, an interactive exhibition, website in De Waag, Amsterdam, Society for Old and New Media, 1996. Disponível em: <<http://imaginarymuseum.org/OPR/OPRWAAGE.HTM>>. Acesso em: Mar. 2018.

TOURNIER, Michel. ¿Existe una literatura infantil. 1982. Disponível em: <<http://www.imaginaria.com.ar/09/6/tournier.htm>>. Acesso em: nov. 2017.

WIESNER, David. *Wordless picturebooks*. In: BECKETT, Sandra L. *Crossover picturebook: a genre for all ages*. Nova York: Routledge, 2012.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. São Paulo: Global, 1988

ZWERGE, Lisbeth. *Noah's Ark*. In: THE ERIC CARLE MUSEUM of Picture Book Art. (Imagem da ilustração). Disponível em: <<http://shop.carlemuseum.org/lisbeth-zwenger-postcard-noahs-ark>>. Acesso em: abr. 2018.

## APÊNDICE I

### Entrevista a Graça Ramos<sup>36</sup>

**1. Propor uma tipologia que dê conta de expressar o que é livro ilustrado é algo ainda recorrente nas publicações que tratam dessa temática. Ademais, quando se aborda o livro-imagem, há nuances sobre sua significação dependendo do observador/autor. Como você entende o livro-imagem em relação ao livro ilustrado? Qual seria a diferença entre ambos?**

Tenho uma compreensão radical: livro-imagem é feito apenas de texto visual, não aceita texto verbal. Livro ilustrado é o produto que apresenta ilustrações, portanto mescla o verbal e o visual.

**2. Você considera os termos “livro-imagem” e “livro de imagens” como similares ou diferentes? Por quê?**

Penso que são conceitos similares. Mas considero livro-imagem o termo mais adequado, porque a justaposição das palavras sugere uma elipse que é a falta do verbal. Também não gosto da definição *silente books*, que é muito usada em alguns países, por entender que esses livros falam e muito pelas imagens.

**3. Sophie van der Linden aborda o conceito “álbum sem texto”. Você considera o livro-imagem como sinônimo do termo empregado por ela?**

Considero que na acepção de Van der Linden são sinônimos, mas não concordo com a definição, pois os livros-imagem são uma forma de álbum sim, mas com texto visual. Portanto, a definição dela, “sem texto”, fica incompleta.

**4. Você postula alguma tipologia para os livros-imagem? Eles podem ser divididos em categorias segundo o conteúdo ou outro critério?**

Nunca pensei em uma tipologia específica, talvez porque ainda não consegui estabelecer diferenças entre eles. Com exceção do formato, que pode ser sanfonado, na forma de algum objeto, não vejo diferenças substanciais nesse tipo de produto.

**5. Você considera que a expressão “livro de imagem” pode ser uma referência ao livro de artista?**

Não, entendo o livro de artista como algo ainda mais complexo do que o livro de imagem ou livro-imagem.

---

<sup>36</sup> Realizada por *e-mail* durante o mês de setembro de 2017.

**6. Como você entende o processo de autoria desse tipo de publicação? O ilustrador é autor? O leitor é autor? E o editor pode ser considerado autor?**

Em toda a literatura, para grandes ou pequenos leitores, somos coautores. Mas, creio que o livro-imagem provoca mais o leitor a se considerar coautor. Nele, os limites se dissolvem. Já o editor, não creio que seja um coautor. Mais que qualquer outro produto, o livro-imagem depende da parceria entre autor e leitor.

**07. Quem são os artistas expoentes do livro-imagem em sua concepção?**

No Brasil, creio que um nome em ascensão é Renato Moriconi. Mas nossa autora clássica e inovadora é a Ângela Lago.

**08. Você acredita que o livro-imagem tem sido estudado no Brasil de maneira satisfatória?**

Creio que mais estudos serão bem-vindos. Ainda é um vasto campo a ser explorado.

**09. Renato Moriconi é um dos expoentes do livro-imagem. Como você enxerga a produção dele?**

Renato tem uma produção inteligente, que busca desafiar o leitor. Mas em alguns livros dele, dependendo da faixa de compreensão do pequeno leitor, às vezes o papel do mediador precisa ser mais enfático. Mas a leitura para determinadas faixas etárias é, antes de tudo, uma rede de afetos em que os mediadores têm um importante papel, seja no livro ilustrado, seja no livro-brinquedo, seja no livro-imagem.

## APÊNDICE II

### Entrevista a Pedro Luís Campos Sagae<sup>37</sup>

**1. Propor uma tipologia que dê conta de expressar o que é livro ilustrado é algo ainda recorrente nas publicações que tratam dessa temática. Ademais, quando se aborda o livro-imagem há nuances sobre sua significação, dependendo do observador/autor. Como você entende o livro-imagem em relação ao livro ilustrado? Qual seria a diferença entre ambos?**

Eu me alinhei a alguns pesquisadores que tratam o livro de imagem como uma espécie de livro ilustrado, em que o conjunto dos desenhos ou a narrativa visual vem tomar conta da sequência das páginas, isto é, quando a imagem basta como linguagem para transmitir uma ideia ou uma história.

**2. Você considera os termos “livro-imagem” e “livro de imagens” como similares ou diferentes? Por quê?**

Nos últimos anos, as pessoas têm empregado a expressão “livro-imagem” em seus ensaios e comentários. Contudo me parece um neologismo não muito bem traduzido do termo *picturebook* que, para pesquisadores estrangeiros como a Scott e Maria Nikolajeva, representa um conceito distinto de *picture book* ou *picture-book*. Era preciso ver que elas discutem graus de originalidade do livro ilustrado e buscam uma descrição consistente para o jogo entre o código verbal e o visual. Não tratam do mesmo objeto que conhecemos como livro de imagem.

Entre nós, Luís Camargo, em 1985, já apontava as variações e a dificuldade para nomear o livro de imagem ou o livro de imagens, o livro mudo etc. Apesar dos problemas de estilo ou de precisão taxionômica, segundo ele, o uso corrente da expressão “livro de imagem” – por professores, autores, [em] salas de aula, catálogos – dá evidência suficiente sobre qual objeto estamos pensando... Então, “livro-imagem” e “livro de imagem” são apenas nomes diferentes para se indicar o mesmo tipo de produção endereçada muitas vezes para crianças, contendo traços literários ou não.

**3. Notei que você propõe uma tipologia para classificar os livros-imagem. Essa classificação parte do seu olhar sobre o objeto ancorada a sua experiência e/ou parte de seu contato com algum autor que aborda o assunto?**

---

<sup>37</sup> Realizada por *e-mail* durante o mês de setembro de 2017.

Tem um pouco dos dois caminhos, bastante misturados. Fiz uma tentativa de classificação para resolver problemas práticos, considerando a textualidade e a fruição dos livros de imagem. Porém, uma textualidade compreendida além do sentido restrito de texto como uma manifestação apenas verbal. Entendo que a música seja um texto, como o teatro é um texto, o cinema, uma escultura, uma tela, um romance, um poema, tudo isso é uma construção de signos. No livro de imagem, prevalece o código visual. Já o livro ilustrado é uma combinação entre a palavra, a imagem e o ritmo do projeto gráfico para comporem um texto só.

**4. Você considera que a expressão “livro de imagem” pode ser uma referência ao livro de artista?**

Não considero. Não me parece à primeira vista, talvez [sairíamos] do amplo sistema de produção literária para crianças para entrar em outro campo.

**5. Há algumas nomenclaturas que, por vezes, são usadas para se referir ao livro-ilustrado, tais como: “livro-imagem”, “livro de imagens”, “livro-álbum”, *picturebook*, “álbum ilustrado”, dentre outras. Você considera os referidos nomes como similares? Do contrário, qual seria a diferença entre os eles?**

Eu viajei rumo às nomenclaturas em minha tese, defendida em 2008, pela USP; o segundo capítulo chamou-se exatamente “Onde os nomes se confundem e é preciso redesenhá-los”, a partir do trinômio [*ilustração*], [*livro de imagem*] e [*livros ilustrados*]. Verifiquei outras pesquisas acadêmicas, catálogos e usos do mercado editorial, categorias em premiações da área dos livros para crianças. Verifico que a falta de unidade no emprego de um ou outro nome está em razão de uma reflexão sempre incipiente, cada um tentando inventar a roda sem tomar o caminho já trilhado por outros, ou por querer dar ares de novidade a uma coisa sabida anteriormente: cão velho com coleira nova. Particularmente, me ressinto com a reproposição ou reapropriação, quase inútil, dos nomes “livro-álbum” ou “álbum ilustrado” que advém dos países de língua espanhola, italiana e francesa. São traduções mal pegadas, sem dar vista a nosso contexto. São falsos cognatos. Há décadas, tínhamos usos particulares para a palavra “álbum”, de um modo até pejorativo em relação aos livros de literatura – álbum de figurinhas, álbum de imagens seriadas (empregadas pelo magistério), coleção de imagens didáticas, imagiário. Ora, o que os autores e os mercados italiano, espanhol ou francês denominam *álbum* é o nosso livro ilustrado.

## **06. Como você entende o processo de autoria desse tipo de publicação? O ilustrador é autor? O leitor é autor? E o editor pode ser considerado autor?**

O ilustrador é um desenhista profissional. Pode ser quadrinista, animador, artista gráfico, artista plástico, entre outros que trabalham de forma cotidiana ou até mesmo eventualmente com a linguagem visual – e será autor tanto quanto ele se responsabilize pela sua criação: personagem, *storyline*, tempo-espço, magismo realista ou onírico, concepção de sequência, metalinguagem etc. Há casos em que o ilustrador não possui estofo ou ganas suficientes para empreender sozinho um livro de imagem e então lança mão de parcerias com quem tenha intimidade com roteiro. Em ambos os casos, o livro de imagem será um jogo com a palavra, entre a vontade de comunicar e o mostrar, entre o pensamento e a materialização visual.

Quanto ao leitor, se assumimos a corrente da estética da recepção, por exemplo, daremos a ele uma posição lógica de autor ou coautor. Sua imaginação verbal desperta com desenhos que foram imaginados por outros, ao criar, mesmo que mentalmente, um enredo possível, uma resposta interpretativa, uma leitura que vá construindo significados. Às vezes, mais: nomeia personagens, lugares, inventa algo, com as dobras ou nas viradas de página, que o livro de imagem não mostrou. Essa reflexão sobre a autonomia do leitor como autor é fruto do último século, mas sua atividade sempre foi afetiva e efetiva na recepção das histórias.

Mais modernamente é que se tem pensado na mediação do editor como um campo de autoria. É uma perspectiva generosa, quando não perigosa. Entra pela subjetividade da troca de ideias, dos direcionamentos editoriais em vista de um público e pode desandar para a vaidade de sentir-se o braço direito do demiurgo. O editor, há mais de duzentos anos, exerce sua influência, ao escolher este ou aquele título para ser publicado, este ou aquele conteúdo para ser encomendado; dita modismos, sem dúvida. Talvez, com a possibilidade do editor desaparecer com a ampliação dos estudos e do acesso aos modos de produzir conteúdos pelos artistas/autores, é que o editor tenha direito a seu canto de cisne!

## **07. Quem são os artistas expoentes do livro-imagem em sua concepção?**

Pergunta indelicada, resposta indesejada sempre.

Vejo o livro de imagem como um campo aberto à experimentação de formas e à difusão dos conteúdos mais diversos. Ilustradores ou artistas visuais podem fazer uso do livro

de imagem em diferentes momentos, de diferentes maneiras. Tentei fazer uma cronologia exaustiva, para um breve estudo que seria publicado em um livro de formação prático-reflexiva para professores, e não quis deixar ninguém de fora, respeitando os mais diversos estilos.

*Ida e volta*, de Juarez Machado (1976), é um livro de imagem, cuja descoberta pode nos servir como modelo de leitura e termo de comparação frente a outras obras. Não só pelo fato de ser a primeira obra do gênero que venceu a resistência do mercado editorial, mas também por seu constante humor, a linguagem irreverente, a ação do desenho e a estrutura narrativa que inspiraram diferentes tramas visuais em busca de surpreender e cativar os leitores. A década de 1980 viu surgir importantes nomes da criação em livros de imagem e da ilustração de livros para crianças, como Eva Furnari, Ângela Lago, Mário Vale, Marcelo Xavier, Maurício Veneza, Demóstenes Vargas, Rogério Borges, Isabel Cristina Passos e, entre outros, a sempre atuante Regina Rennó. Muitos deles, curiosamente, são autores mineiros. Nos anos 1990, achegaram-se da narrativa por imagens Avelino Guedes, Canini, Roberto Caldas, Graça Lima, Roger Mello, Marilda Castanha, Nelson Cruz, Rui de Oliveira, Semíramis Paterno, destacando-se ainda a presença de Helena Alexandrino, Mariana Massarani, Ciça Fittipaldi, Ivan Zigg e Lúcia Hiratsuka na coleção Olho Verde, dirigida por Ricardo Azevedo. Muitos foram autores de um único livro ou produziram uma pequena série, em determinado momento de sua carreira, e nunca mais voltaram ao gênero. Espero que sua memória afetiva recupere alguns livros de imagem do passado e reconheça os autores que se mantiveram presentes até hoje.

É também preciso considerar o contexto do mercado editorial que representou, muitas vezes, um impeditivo à criação de narrativas visuais e outros tipos de livro de imagem, com seus preconceitos e constrangimentos econômicos. Novos cenários começariam a ser melhor esboçados com os Parâmetros Curriculares Nacionais (1996), juntamente do Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil (1998), em um processo lento, todavia contínuo, de divulgação e instalação consciente em sala de aula. Seus pressupostos a respeito do uso da linguagem como interação refletiram-se, mais tarde, nos editais e compras do governo para o Programa Nacional Biblioteca da Escola, o PNBE, que sensivelmente favoreceu um reviver da circulação dos livros de imagem. Podemos encontrar atualmente uma produção de qualidade incrivelmente variada (em todos os sentidos) nas livrarias, bibliotecas e salas de leitura, títulos comentados em

seminários e blogs literários, salas de exposição e rodas de conversa que reúnem pessoas das artes, das letras e da pedagogia.

Entrando nos anos 2000, 2010, encontramos novos talentos e ilustradores já veteranos, arriscando-se a contar uma aventura visual, como André Neves, Cláudio Martins, Cris Eich, Cristina Biazetto, Daniel Cabral, Elma, Fernando Vilela, Laurent Cardon, Marcelo Cipis, Renato Moriconi, Rosinha [Campos], Taísa Borges, Walter Lara, entre muita gente boa que não caberia em uma lista só. Nem mesmo se poderia esquecer certos artistas estrangeiros prestigiados entre nós, como Istvan Banyai (Hungria), Quentin Blake (Inglaterra), Oliver Douzou e Béatrice Rodriguez (França), Monique Félix (Suíça), Jesús Gabán (Espanha), Suzy Lee (Coreia do Sul), Hanne Türk (Alemanha) ou Gabrielle Vincent (Bélgica). Mesmo admirando a riqueza de traços, estilo, cores e figurações mais e mais elegantes, a exploração significativa do livro, devemos nos perguntar: que autores e títulos permanecerão? É evidente que esta é uma questão provocativa e ninguém pode respondê-la *de imediato* com toda a sinceridade. Tantos nomes devem permitir uma pesquisa futura e a possibilidade de escolher novos caminhos de aprendizagem sensível e literária. Vamos agora nos concentrar em como ler e compreender as diferentes textualidades do livro de imagem.<sup>38</sup>

#### **08. Você acredita que o livro-imagem tem sido estudado no Brasil de maneira satisfatória?**

Lembro que os estudos sobre livros de imagem começaram a se fortalecer em meados da década de 1990. Muita gente interessada, com certeza, mas faltou que as referências acadêmicas fossem divulgadas na mesma proporção. Mesmo com a Internet, o intercâmbio das reflexões me parecem emperradas, pelo menos até 2010. Desde então, não tenho visto (nem me interessado [em] ver) os estudos, porque geralmente começam com definições restritivas – e elas me aborrecem.

Letras, em especial teoria literária, e pedagogia são duas aves que não se bicam. Às vezes, parece que se animam a dialogar em torno das questões de leitura. Falta a ambas, porém, uma dimensão das artes e da comunicação. O estudo em design foca o produto e acaba esquecendo o humano nos conteúdos que se projetam do livro sobre o usuário, o leitor. Para mim, falta uma discussão mais solidária entre esses saberes e seus agentes.

---

<sup>38</sup> Textualidades, a árvore dos livros de imagem (2013). Não publicado. Nota do Autor, sem mais detalhes.

**09. Renato Moriconi é um dos expoentes do livro-imagem. Como você enxerga a produção dele?**

Renato Moriconi é um nome proeminente no cenário atual, contudo não me parece fácil avaliar sua produção como um autor, a não ser pensar isoladamente os muitos títulos que publicou, devido à sua versatilidade com as técnicas de desenho e pintura. Não consigo fisgá-lo por seu estilo. Qual seu traço? Ora vejo uma aquarela somada aos truques da edição por computador, ora uma pintura mais densa, mais opaca, mais cheia de camadas e retoques. O que observo – em *Telefone sem fio* (2010), *Bocejo* (2012), *Caras animalescas* (2013), a trilogia com Ilan Brennam, responsável pelo conceito das várias brincadeiras, também em *E a mosca foi pro espaço* (2011) e *Bárbaro* (2013) – é uma capacidade para o humor gráfico, a anedota visual com referências na história das artes, um duplo diálogo com o leitor adulto e com a criança, sem dizer necessariamente que ele esteja preso a um público ou outro. Cada produção tem um ritmo próprio e não consigo ver a solução de continuidade entre seus diversos trabalhos. Talvez este seja o barato de Renato Moriconi, inovar-se a cada movimento. O constante é o seu conteúdo irreverente.

## APÊNDICE III

### Entrevista a Marilda Castanha<sup>39</sup>

**1. Propor uma tipologia que dê conta de expressar o que é livro ilustrado é algo ainda recorrente nas publicações que tratam dessa temática. Ademais, quando se aborda o livro-imagem, há nuances sobre sua significação dependendo do observador/autor. Como você entende o livro-imagem em relação ao livro ilustrado? Qual seria a diferença entre ambos?**

Inicialmente, acho que a diferença entre o livro-imagem (que eu chamaria também de livro de imagens ou livro sem texto) e o livro ilustrado é mesmo a ausência da palavra. Vi há pouco tempo uma outra nomenclatura: *silent book*. Instigante, pois o livro-imagem é mesmo um livro conduzido pelo silêncio. Mas um silêncio ruidoso, e que faz barulho, principalmente dentro de nós. Mas acho que a principal diferença está exatamente **na atitude** que o criador do livro-imagem, a meu ver, tem que ter: considerar que ele (o autor) não estará presente, diante do leitor, nas centenas, ou milhares de exemplares impressos, para explicar todo e qualquer detalhe que não seja compreendido **somente pela imagem**. Claro que não excludo aqui a interpretação pessoal de cada leitor, muito menos desejo uma homogeneidade de leituras. Apenas considero que se o autor tem um recado para dar, tem algo para comunicar; isso tem que estar visível (“legível”) na imagem. O grande desafio do livro imagem é fazer com que ela seja resolvida na própria imagem, e sem os recursos da linguagem de quadrinhos, como balões, por exemplos. Se não tenho nenhuma forma verbal que irá explicar, esclarecer, apoiar ou facilitar, os elementos visuais é que serão meus recursos narrativos. Uma margem branca? Talvez terá a função de uma vírgula. A virada de página? Quem sabe será mudança de parágrafo. Se o desafio é grande para quem “lê”, maior ainda para quem faz. Tudo, todas as figuras de linguagem, todos os detalhes (físicos e psicológicos) sobre os personagens, todas as orientações espaciais serão dadas pela imagem. E pela sequência delas.

E quanto à classificação desses termos, acho que a confusão começa quando vemos que um livro-imagem pode (e deve) também ser considerado livro ilustrado. Por isso fica difícil traçar uma régua e definir: aqui livro ilustrado, ali livro imagem. Como exemplo, cito o *Zoom*, de Istvan Banyai: um livro de imagens que é um excelente livro ilustrado.

---

<sup>39</sup> Realizada por *e-mail* durante o mês de setembro de 2017.

## **2. Você considera os termos “livro-imagem” e “livro de imagens” como similares ou diferentes? Por quê?**

Como afirmei acima, similares. A única distinção que consigo ver, neste momento, entre o livro-imagem (ou livro de imagens) seria outro conceito: o livro de artista, que, acho, é outra categoria, que gosto muito. É criativo, provocador, instigante e tem este caráter experimental, conceitual, e muitas vezes transgressor, que é próprio da arte. Gosto muito dessa categoria (do livro de artista). E vejo que até dentro da própria definição de livro de artista há exemplos que revelam compreensões diferentes, como os famosos diários (de viagens ou não), feitos por artistas importantes da história da arte, e os objetos feitos a partir dos anos 60 (principalmente por artistas americanos), que consideramos hoje como livros de artista. Sem esquecer também dos famosos *sketches books*, que, acho, é também uma forma de livro de artista, que se popularizou rapidamente nos últimos anos.

## **3. Como você constrói um livro-imagem? Como funciona seu “mapa do livro”?**

Mais ou menos como a “planta” de uma casa para o arquiteto e o construtor. Preciso ter, numa escala menor, tudo que o meu olhar possa perceber de uma só vez para visualizar como será todo o livro. É ali que vou definir desde critérios técnicos: número de páginas, programação visual (inicial) e até mesmo conceitos como ritmo, clímax, desfecho. Facilita muito, pois ali resolvo a função de cada elemento do livro: folhas de guarda, página de rosto, orelhas, numeração de página, moldura etc. E por ser um rascunho, é também espaço para experimentar. Achar soluções na escala reduzida é mais fácil. Posteriormente, quando passar o mapa do livro para a escala normal (o que chamamos de boneca), mais da metade do caminho, e das soluções, já terá sido pensada. Aí, a boneca vai me dar soluções que só ela consegue, como por exemplo a definição de como o livro será aberto (se na horizontal ou na vertical). E principalmente me dará soluções concretas para a virada de página.

## **4. Sophie van der Linden aborda o conceito “álbum sem texto”. Você considera o livro-imagem como sinônimo do termo empregado por ela?**

Eu entendo o uso, na Europa, desse termo. Mas para nós, álbum lembra muito quadrinhos, ou mesmo o álbum de retratos, não é mesmo? Acho um pouco estranho usarmos essa definição, mas entendo o uso dela nos países de línguas latinas.

**5. Em sua concepção, poema visual e livro-imagem se assemelham em que medida?**

No protagonismo da imagem. Mas o poema visual não tem a característica fundamental do livro-imagem: a de ser arte sequencial. O poema visual começa e termina em si mesmo. O livro não: é objeto sequencial por excelência. Por isto é primordial a virada de página, como sempre frisou Ângela Lago, a grande autora e ilustradora, que faleceu recentemente.

**6. Você postula alguma tipologia para os livros-imagem? Eles podem ser divididos em categorias segundo o conteúdo ou outro critério?**

Não saberia “categorizar” os livros-imagem. Seria pelo conteúdo? Ou por faixa etária? Curioso isso, porque, como não tem texto, *a priori* todo mundo consegue e pode ler. Mas, na prática, sabemos que não é bem assim. E curiosamente os adultos têm mais dificuldade (ou resistência mesmo) de *ler* um livro de imagens que uma criança. Eles não se detêm em cada página, não se debruçam no livro. O livro de imagens requisita do seu leitor uma postura envolvente. Do observador-leitor. Todavia não posso negar que certos livros (como o *Cântico dos cânticos* por exemplo) exigem do leitor mais que atenção. Muitas vezes é necessário um repertório anterior para que o livro possa ser compreendido.

**7. Você considera que a expressão “livro de imagem” pode ser uma referência ao livro de artista?**

Acho que não. O livro de artista, como falei anteriormente, tem um caráter experimental. Há alguns anos vi um livro de artista maravilhoso, do Marcos Coelho Benjamin (o artista plástico mineiro Benja). Arrojado, crítico, contundente, experimental: uma seqüência de “páginas” construída em lona. Jamais o chamaria de livro de pano. E não consigo vê-lo também feito em grande escala para comercialização. É um livro único. De um artista e de artista. Considero-o um objeto de artes plásticas, porém sequencial. Há um livro de artista publicado (para mim o livro dos livros) que é o *Codex Serafhinianus*. É uma obra tão impressionante que parece que não existe. Assim como não existe nada do que está ali. Todas as imagens, inclusive o texto, é inventado. É um mundo inventado pelo autor, o Luigi Seraphini. Não é uma obra para crianças. Um incrível livro de artista.

**08. Como você entende o processo de autoria desse tipo de publicação? O ilustrador é autor? O leitor é autor? E o editor pode ser considerado autor?**

Ui, quantas boas (e até polêmicas) perguntas! Início pensando que cada projeto é um projeto, e por isto pode ter tanto concepções quanto autorias múltiplas também. Na maioria das vezes, vemos o ilustrador sendo mesmo o autor: ideias concebidas, produzidas e finalizadas por ele mesmo. Mas há também experiências de escritores, que por terem a limitação técnica do desenho, concebem a ideia inicial e convidam um ilustrador que a execute. Neste caso eu, pessoalmente, acho que os dois são autores daquele projeto. O que disse lá atrás: tudo foi resolvido na imagem, a imagem é palavra. Mesmo tendo tido um roteiro de outra pessoa, foi o ilustrador (penso eu) quem achou as soluções mais apropriadas para aquela narrativa. E (penso eu também, e posso até estar errada), não dá para desenhar com a mão, ou o cérebro do outro. A autoria da imagem é do ilustrador. Quanto ao editor, eu não consigo, *a priori*, afirmar que ele é um autor, e isto não quer dizer, em hipótese alguma, que a importância dele não seja fundamental. Mas acho que o vejo como um “maestro”. O editor, seja no livro-imagem ou não, é para mim aquele que consegue orquestrar bem o livro. Aí acho que ele é autor! Autor dessa orquestração entre o escritor e o ilustrador. E é interessante frisar a participação do leitor nesse processo. Acho que ele pode, sim, ser considerado um coautor. No livro-imagem, o leitor sempre vai ter voz, claro!

#### **09. Quem são os artistas expoentes do livro-imagem em sua concepção?**

Lembrei não só de nomes, mas de livros-imagem que gosto muito. Começo, entre os brasileiros, com o maravilhoso *Cântico dos cânticos*, da Ângela Lago. E cito, também, do Nelson Cruz, os títulos *A árvore do Brasil* e *Haicais visuais*. Do Juarez Machado, cito *Domingo de manhã* e *Ida e volta*, incríveis! O *Passagem*, do Marcelo Cipis, é um livro que adoro. Tem também *Bárbaro*, do Renato Moriconi, e *Selvagem*, do Roger Mello. Dos estrangeiros: *Zoom*, de Istvan Banyai. E segue *A onda*, de Suzy Lee, *Il palloncino rosso*, de Iela Mari... E *Hair*, o livro mais perturbador que já vi. O *Fiume lento* e *Arrival*, de Shaun Tan, me trazem uma confusão: têm uma estrutura que lembra a composição de quadrinhos, mas não são quadrinhos. E sim livros maravilhosos. E paralelo a isso, tenho a sensação, e até a certeza (frustrante) que desconheço ótimos livros de imagem, aqui e ali.

#### **10. Você acredita que o livro-imagem tem sido estudado no Brasil de maneira satisfatória?**

Acho que ainda é incipiente o espaço dedicado ao estudo do livro-imagem. E não só ao estudo, como também à publicação e principalmente à procura desse livro. Por isso,

penso também que é super bem-vinda toda forma de debruçar sobre eles, seja em ensaio, palestras, seminários ou monografias. Com certeza há espaço para isso.

**11. Renato Moriconi é um dos expoentes do livro-imagem. Como você enxerga a produção dele?**

Moriconi sempre surpreende e, mesmo quando assina somente como ilustrador, ele consegue ter uma voz autoral no projeto, tanto em livros-imagem como em livros ilustrados. Ele tem domínio do código da imagem e, como é tecnicamente muito versátil, sempre experimenta novas soluções técnicas e oferece um olhar diferente a cada livro. É um grande ilustrador-autor.

**APÊNDICE IV**  
**Renato Moriconi<sup>40</sup>**

**1. Conte como você percebeu o gosto pela leitura e pelo desenho.**

Eu não consigo identificar o início do meu gosto pelo desenho, porque eu não consigo identificar um momento em que o desenho não estivesse presente na minha vida. Naturalmente, ele surgiu por volta de um ano e meio. Eu fico comparando com o meu filho, que agora com um ano e três meses começou a gostar de desenhar. Então, talvez, tenha surgido ali, mas, enfim, resgatando todas as memórias de infância que eu tenho, o desenho sempre esteve presente. Sobre a leitura, eu acho que está muito relacionada também com a imagem, o processo de leitura é um processo de descodificar um mundo, que até você ser alfabetizado é inacessível.

Em minha casa, um irmão, dois anos e meio mais velho, se alfabetizou antes; meus pais também liam; acessavam um mundo que eu não acessava. Aquelas palavras eram meio que imagens [das] que eu não podia compreender o significado e, a partir do momento que eu fui alfabetizado, eu pude compreender, mas antes disso eu já tentava. Isso eu acho que é interessante, para mostrar o fascínio que as palavras têm; que a leitura tinha para mim, antes mesmo de ser alfabetizado. Eu me lembro de tentar decifrar o que as palavras significavam no *outdoor*, eu falava para minha mãe: “mãe, aquilo lá, o que está escrito?”, às vezes eu perguntava: “está escrito isso?”, ela respondia: “não, filho, não está escrito isso”. Eu tentava acertar da mesma maneira na escrita. Eu tentei pegar o desenho de algumas letras, tentava fazer algumas letras, emendava com algumas coisas, alguma garatuja qualquer e perguntava para minha mãe se estava escrito alguma coisa. Eu me lembro de perguntar para minha mãe: “mãe, está escrito isso aqui?”, aí ela falava: “ah, filho, está sim”, brincava, falava que estava escrito tal coisa, que não estava escrito nada, enfim. Mas eu me lembro de perguntar sobre isso para minha mãe, como se fosse acessar um mundo mágico de uma hora para outra ou como se fosse jogar na loteria, misturava as palavras aleatoriamente para ver se saía alguma coisa com sentido dali. Então, o gosto pela leitura, talvez, o fascínio, tenha surgido ao ver os outros, uma inveja do mundo que os outros acessavam e eu não.

---

<sup>40</sup> Esta foi a única das entrevistas concedida por meio de áudio. Embora tenha sido transcrita de forma a evitar o excesso de marcas de oralidade, estas não poderiam ser eliminadas de todo sem comprometer a autenticidade do depoimento do autor. As respostas foram concedidas durante a pesquisa encerrando a transferência de dados em janeiro de 2018.

## **2. Quando se deu conta de que era ilustrador? Já ilustrou produtos além de livros, se sim, qual seria a diferença no momento de ilustrar?**

Fazer imagens para livros fez com que eu mudasse a ideia sobre o que eu criava e também a minha identidade como autor de imagens. Fazendo ilustrações para outros produtos, para publicidade, por exemplo, eu me via muito como um prestador de serviço. Poderia até me ver como autor, mas eu trabalhava como prestador de serviço. Eu estava sempre pensando na necessidade daquele que me encomendou a imagem. Mas ao fazer livros eu comecei a mergulhar no meu próprio discurso, na minha mente e comecei a questionar o que eu fazia. E isso ainda é um processo que acontece hoje. Eu questiono as imagens que eu faço desde a técnica, o estilo, a composição, tudo que eu utilizo para me comunicar. É um processo de mergulho interior, porque sou responsável por aquilo que vai levar minha assinatura, aquela pintura, aquele desenho, aquela colagem, aquela fotografia vai levar minha assinatura.

Eu me percebi responsável pela eleição da forma como ia me comunicar e, também, pelo controle do discurso explícito. A técnica, a forma, tudo carrega um discurso que, às vezes, está implícito. Então, comecei a assumir uma postura autoral e de responsabilidade sobre o explícito, o que está sendo dito. Não faço mais apenas as imagens, quando eu faço os livros, eu sei que ali é o meu discurso que está presente, é a minha voz que está presente. Eu a levanto, eu aumento a minha voz o máximo possível, para que percebam que aquele é o meu discurso, mesmo quando se trata de um texto que não fui eu quem criou, um texto que não é meu. A imagem deixa explícita que aquela é a leitura que eu fiz daquele texto, diferentemente de outro produto, como eu falei da publicidade, eu era apenas um braço a serviço de uma cabeça ou de diversas cabeças que não refletiam o que eu pensava.

Agora, se for para me identificar de alguma maneira, eu gosto muito mais da palavra “artista”, porque, ao contrário da palavra “ilustração”, que a meu ver tem uma definição mais clara, a palavra “arte” não tem tanta definição. Tudo pode ser arte. Desde uma pintura, de uma escultura até um porco empalhado como do Nelson Leirner. Não há limite claro neste território. E quando se trabalha com essa ideia de artista é o artista que se impõe sobre o trabalho que faz. Ele impõe sua identidade sobre o objeto que é fruto do seu trabalho, seja manual, seja trabalho intelectual, mas ele se impõe sobre aquele objeto, sobre aquela obra. Então aquela obra se torna uma obra artística, porque aquele autor sendo um artista transformou aquele objeto em arte. Isso é comum no trabalho

também de Paulo Bruscky, outro artista brasileiro que pode pegar um objeto na rua e o seu olhar sobre aquele objeto vai ressignificá-lo. Então é o artista se impondo sobre o objeto do cotidiano que transforma aquele objeto em arte, nesse ponto eu acho que a palavra artista assume essa fluidez da arte, então eu prefiro muito mais essa palavra à palavra “ilustrador”.

**5. Existem algumas nomenclaturas para definir o livro em que a imagem tem um caráter de maior importância, tais como: “livro de imagens”; “livro-álbum”; “livro-imagem”, dentre outros. Qual termo você adota e por quê?**

Eu gosto muito da palavra livro-imagem para falar do tipo de livro em que a imagem assume maior importância, que está na sua potência máxima; e o objeto em si também, a arquitetura. É, por isso, que eu acho interessante a palavra livro com hífen imagem, porque uma está ligada à outra. A imagem não está separada da arquitetura do livro e vice-versa, então é uma arquitetura construída para aquela imagem; e a imagem fora dali não funciona e a arquitetura também não funciona senão para aquela imagem. Há um casamento perfeito, por isso, o hífen é importantíssimo ali. E eu acho que, diferentemente do *picturebook*, em que há uma relação com a palavra talvez igual... É difícil medir, não tem como medir isso, se é uma relação igual de um discurso, diálogo. Na questão espacial, a imagem no *picturebook* ocupa um espaço bem maior, a relevância espacial é bem maior. Mas com relação ao que está sendo dito, ao discurso, à narrativa, é difícil definir isso; com relação ao livro-imagem, não há dúvida, a palavra fica restrita à condição de título, como se fosse um título de uma tela. É por isso que eu acho que o livro-imagem não está sob o guarda-chuva do *picturebook*, está fora disso, se relaciona muito mais com o mundo das artes plásticas, até a palavra quando aparece tem características parecidas com essa que eu te disse, de um título de uma pintura, de uma fotografia, exposta numa galeria ou num museu, ela não está ali. A palavra ali não existe como condição narrativa, como força narrativa, a palavra ali é simplesmente um direcionamento da leitura da obra, da imagem.

A questão que eu falei da imagem e da arquitetura, de novo, há uma referência muito direta e clara a essa ideia do mundo das artes plásticas. É uma obra que é criada para um lugar específico, uma obra que é colocada naquele local e fora dali não funciona. Além disso, é uma obra, é uma imagem que foi colocada naquela arquitetura e que ativa aquela arquitetura, que faz com que aquela arquitetura, aquele ambiente seja percebido.

Isso é muito comum nos chamados livros-imagem. Eu acho que eu gosto muito desse termo, livro-imagem, com hífen, quando se refere à potencialidade da imagem no livro.

## **6 Como você considera a relação do livro-imagem com outras linguagens (literatura, livro de artista, poema visual, cinema, histórias em quadrinhos, dentre outros)?**

O livro-imagem, a meu ver, é a expressão máxima da visualidade do livro, da potência visual que um livro pode ter. Então, tradicionalmente, um livro- imagem é um livro que não rejeitou por completo a palavra. Eu digo, “tradicionalmente”, porque o livro não eliminou o livro que a gente conhece, que está inserido nessa tradição de mercado e tudo mais, não eliminou o título. Você tem o título que dá um direcionamento para a leitura, para a questão mercadológica. Ele vai facilitar a catalogação e identificação na venda e tudo mais, mas pensando o livro-imagem, o título pode ser eliminado, e o livro vai ainda ter a sua força [...] o que ele talvez perca se eliminar o título é um tipo de direcionamento da leitura, que é uma discussão muito cara, por exemplo, ao mundo das artes, da pintura.

Então, por exemplo, uma pintura com título ou sem título, é discutida por um teórico, que é o Roberto Mangelsdorf, no seu livro *Lendo imagens*, em um dos capítulos ele vai discutir essa relação de uma pintura com o seu título. Porque alguns artistas optam em eliminar o título e tudo mais. Mas o título no livro-imagem funciona como um direcionador de leitura e não tem força alguma na narrativa em si. Ele pode ser substituído, pode ser eliminado, ao contrário do formato, ou da imagem, que se você substituir ou eliminar vai fazer toda a diferença para aquela obra. Já o título, a palavra pode ficar ali no banco de reservas tranquilamente. E, por conta disso, eu tenho certa dificuldade em pensar o livro-imagem como uma categoria de literatura, para mim não faz o menor sentido. Todas as discussões do livro-imagem, a meu ver, e o que eu tenho acompanhado, elas são discussões que estão relacionadas ao mundo das artes plásticas. Por exemplo, a questão de *site specific*, de uma obra nas artes plásticas que se chama *site specific*, um tipo de trabalho que é um trabalho que é executado em um lugar específico, em uma arquitetura específica, em um ambiente específico. Aquele trabalho que ele, seja lá uma escultura, uma *performance*, uma pintura que ativou aquele ambiente, em outro lugar, quando eu digo que ativou o ambiente, ele colocou o objeto naquele lugar para que aquele ambiente fosse parte daquele objeto, fizesse parte daquele objeto. Ele, em outro lugar, mudaria de sentido ou deixaria de ter sentido. No caso do

livro imagem, é a mesma coisa. Uma imagem tirada daquele livro e colocada numa parede perde o sentido narrativo, perde a força que ela tem ali. E o mesmo acontece com a arquitetura, com o ambiente. O ambiente daquela imagem é o formato, é a arquitetura, é o projeto gráfico. Então, tudo isso me faz crer e me faz relacionar mais e relaciona mais esse tipo de livro com as artes plásticas, ou mesmo com cinema, discussões sobre tempo, sobre enquadramento, sobre o espaço, tudo isso tem a ver com cinema, tem a ver com os quadrinhos.

Está certo que, tanto as artes plásticas, como a literatura, o mundo da poesia, perdeu essa rigidez dos seus campos específicos, não há “isso é somente literatura” ou “isso é uma perversão da literatura”. Então, as artes se misturaram. Na contemporaneidade, as artes plásticas estão cheias de manifestações que vêm do campo do teatro, que é o caso da *performance*, vêm do campo da palavra, mas eu acho que, mesmo tendo palavra, mesmo nesse tipo de manifestação chamada livro-imagem, o mundo ao qual eu faço referência e que alguns dos colegas que eu conheço fazem referência também é o [campo] do mundo das artes visuais.

E eu acho que é um pouco por aí. O livro-imagem, ele é um pensamento, a criação dele é pelo pensamento da imagem. Não necessariamente precisa ser feito somente por um artista visual que trabalha com pintura e tudo mais, pode ser um poeta que teve um *insight* visual, da mesma maneira como um artista visual, que trabalha tradicionalmente com imagens, vai ter algumas experiências e quer se expressar, muitas vezes, pela escrita. Acho que há um problema, às vezes, também, nessa categorização, que é um pouco colocar essas obras numa caixinha das profissões, ou das especialidades de cada um. Então, por exemplo, o sujeito é escritor e faz algo visual, faz uma comunicação, sua comunicação naquela obra foi estritamente visual, pelo fato dele ser escritor, aquela obra vai ser literatura? Ou porque, tradicionalmente, aquele objeto, o livro, tradicionalmente um objeto que está relacionado ao mundo da palavra, daí, de repente, ele elimina a palavra e só tem a imagem. Por conta da tradição, vamos chamar aquele objeto de literatura? Eu acho que são questões que eu sempre me coloco. Então, não sei, eu não vejo dessa maneira, eu acho que, no livro imagem, ele está muito mais próximo das artes plásticas e muito, muito, muito distante da literatura.

**7) *Telefone sem fio* foi realizado em parceria com Ilan Brenman, assim como *Bocejo*. Este último, porém, ressalta a sua autoria também na disposição dos nomes. Nas obras *E a mosca foi pro espaço* e *Bárbaro*, você tem autoria exclusiva.**

**Você ainda atua como capista e *designer*. Como você percebe essa questão da autoria no livro-imagem e o acúmulo de funções no processo do livro?**

É interessante pensar que a questão da disposição gráfica do *layout* da página é informação, às vezes, subjetiva, mas é uma informação, uma hierarquização dos papéis, tem a ver com os papéis sociais. Então, por exemplo, quem aparece em cima, em primeiro lugar, com letra maior, é o autor e, geralmente, o autor no mundo do livro é o escritor. O ilustrador quando vai aparecer, o artista visual, aparece com uma função de ilustrador, que vem a iluminar, vem a esclarecer ou vem a ornamentar o que o texto diz, embora já tenhamos avançado nesses papéis de cada artista no livro. Eu digo o artista do texto, o artista da imagem. Mas ainda há um resquício disso, o linguajar do mundo da literatura, ainda existe esse negócio de falar “o autor e o ilustrador”, o autor e o ilustrador. Mesmo no livro-imagem muitas vezes as próprias editoras que os publicam, as publicações de referência, que fazem prêmios, que vão fazer alguma crítica, eles colocam, mesmo que haja, no caso do livro-imagem, um autor somente, eles colocam lá “autor” e “ilustrador”, para mesma pessoa, repetem o nome, inclusive. Como se fosse sempre colocar a ideia da imagem como ilustração e ela é uma função, não é reduzindo a ideia de ilustração, mas ela tradicionalmente está ligada a algo que vem a reboque da ideia ou ela é separada da ideia. Parece que, assim, se fosse um livro somente de texto, você não ia ver “autor e escritor”, porque, parece que se tem na palavra, na escrita, a ideia de que ela já carrega a imagem, o conteúdo, mas quando você tem aí um livro só de imagem, você tem que reforçar de quem que é aquela imagem. Por quê? Não está dizendo lá “autor” e por que isso, não é? Se já está dizendo autor você diz: “olha, quem criou essa imagem é autor e a ideia de imagem é uma ideia de autoria também” vamos acabar com essa ideia de separar o que é a autoria e a autoria de imagem. Bom, enfim, mas quando eu fiz *O telefone sem fio*, consegui naquele *layout* eliminar um pouco do que é tradicionalmente o *layout* de um livro ilustrado ou de um livro tradicional, um livro, entre aspas, comum. Que é o escritor aparecer em cima, sem a descrição da sua função, e embaixo, em corpo menor, geralmente com a função que ele teve no livro, que é de ilustrador, aparece o nome do autor das imagens. Isso eu estou dizendo não somente no livro tradicional, no livro chamado *picturebook*, álbum ilustrado, que é um livro cuja parceria e o diálogo são fundamentais; é explícito. Então, por isso, no *Bocejo*, eu alterei os locais de posicionamento dos nomes, para reforçar um pouco essa ideia. Apesar de que isso já está escrito no *Telefone*, já estava escrito um pouco a minha função no trabalho, de maneira poética, e a ideia do poético ficou um pouco dúbio ali.

Quando eu digo “poético”, é que eu não quis explicitar tanto ali. Porque se eu pusesse também, quisesse ser literal, ia ficar muito mais claro meu papel no livro, porém, eu ia, talvez, soar um pouco defensor da minha parte e excluir a parte do outro.

Uma editora, quando eu estava falando sobre esse caso, mencionou que a CBL<sup>41</sup> cataloga da seguinte maneira, não sei se todos os livros ou somente os álbuns ilustrados, a chamada literatura infantil, mas ela cataloga assim: o que aparece em primeiro, o primeiro registro, vai ser do chamado “autor”, que está relacionado ao texto, e o segundo, eles vão assumir que é o ilustrador. Fica muito claro que o mundo do livro é um mundo que tem os seus vícios e os vícios são uma maneira viciada, um olhar viciado, a ponto de não perceber o papel de autoria, por mais que fale que está reconhecido, que estamos em um momento diferente, de reconhecimento maior da autoria da imagem, mas ainda é um mundo que é voltado para o mundo da palavra, para exaltação da palavra, é um mundo que a imagem entra como imigrante, como estrangeiro ali. Então, parece que toda hora preciso marcar território e levantar uma bandeira e fincá-la para marcar território, é necessário que se levante a bandeira e a finque no território, dizendo, “Aqui é meu, eu também faço parte disso aqui”.

Então, é um pouco isso, acho que o *Bocejo* é um pouco essa ideia de um livro [em] que o *layout* é um livro que fincou uma bandeira para mim, e nessa trilogia são só dois [...] são três livros nesse mesmo formato, com essa brincadeira do retrato, mas desses três, só dois são livro-imagem, que é o *Bocejo* e o *Telefone*; ambos tiveram as narrativas totalmente desenvolvidas e calcadas na imagem e a narrativa baseada na imagem. Foi a imagem que determinou o rumo dos dois, do caminho dos dois, então, esse *layout* da capa, ele é um registro, é uma bandeira fincada, do papel da imagem no livro, nesse mundo da chamada “literatura infantil”.

E essa ideia de função, acho que, talvez, a palavra “função”, é que gostaria de eliminá-la aqui desse vocabulário, porque ela é, na verdade, parte da autoria e não da função, porque – lembrando só que – a ideia de função parece estar relacionada à uma prestação de serviço. Não, na verdade, eu sou autor do livro-imagem e autor do texto inteiro.

O que penso de um livro-imagem tem muito a ver com o que o Ulises Carrión falou lá, da ideia de [que] o autor de livro faz livro, não faz o texto. E quando eu cito o que ele

---

<sup>41</sup> Conforme constatamos a Agência Brasileira do ISBN aponta Ilan Brenman como “ilustrador” e Renato Moriconi como “autor” de *Bocejo*, o que ratifica o depoimento de Moriconi. (Os dados podem ser consultados no site < <http://www.isbn.bn.br> > a partir dos números de identificação da obra (978 85 7406 574 8).

fala, é que a ideia de fazer livro, é de fazer de capa a capa, é o livro como um todo. Então, eu criei os desenhos de uma narrativa, e pronto, agora vou dar para um *designer*, ele vai fazer o resto, ele pode fazer o projeto gráfico e tudo mais, mas a ideia que eu tenho de um livro-imagem é a construção da sua totalidade.

Se eu pegasse um livro tradicional de um texto clássico, com um formato estabelecido, iria ter uma participação muito menor na criação de uma narrativa visual e de ornamentação de uma arquitetura que me foi dada. No caso do livro-imagem, não. Eu vou criar a arquitetura e todos os espaços para aquela imagem dialogar; se comunicar a própria arquitetura, dialogar com o leitor e se comunicar nos espaços preenchidos e nos espaços vazios, tudo isso é relevante.

Então, é impossível, a meu ver, criar-se um bom livro-imagem sem pensar no livro. Tanto que a ideia da palavra “livro-imagem”, com hífen, eu acho maravilhoso esse termo, “livro-imagem” com hífen, porque está ligado e não tem como separar um do outro, o livro está ligado à imagem e a imagem está ligada ao livro. Então, é um pouco isso que eu penso, não como acúmulo de função, mas como função nesse sentido mais amplo da autoria. O livro-imagem é uma criação de um livro como um todo, não somente da imagem, mas da arquitetura, do projeto gráfico em si.

## **Roteiro para abordagem dos livros-imagem**

1. Como nasceu a ideia da obra? E a articulação com a editora como aconteceu?<sup>42</sup>
2. Relate como aconteceu o processo de criação da obra. Você utilizou algum roteiro ou uma espécie de *storyboard* para realizar o livro? Qual técnica foi utilizada?
3. Como você realizou o planejamento da narrativa visual da história (segundo a noção de tempo, ritmo, espaço etc.) e dos personagens?
4. Como o projeto gráfico foi planejado? Como pensou na virada das páginas? E na disposição das imagens nas páginas duplas?
5. Qual foi a interferência da editora no processo de produção do livro?
6. Como o título, as margens, a dedicatória, o texto de apresentação, o uso do selo da editora, a capa e a quarta capa, o tamanho do livro, o tipo de papel, as cores, enfim, cada parte da obra foi pensada? Como o suporte se articula ao conceito da obra?

### ***TELEFONE SEM FIO***

A ideia de se fazer um livro partiu de um convite que o Ilan me fez. Na época, eu morava em Brasília, nós nos falávamos bastante por Skype. Ele morava em São Paulo, e já fazíamos alguns trabalhos. Ele falou: “Eu tenho um convite, tenho uma ideia de fazer um livro de uma brincadeira de telefone sem fio, mas não tenho palavras para esse livro, não me surgem palavras e eu não sei como que vai ser esse livro”. Ele até comentou que imaginava personagens inusitados, não mencionou quais personagens eram. Lembro-me bem da ideia de sugerir um *punk*, estava em um momento bem embrionário mesmo. E o Ilan imaginava os personagens em uma mesa, até porque também nasce numa brincadeira numa festa, acho que no almoço, ele conta isso no próprio livro. Eu fiquei com aquela ideia na cabeça, fiquei super feliz com o convite, mas não tinha ainda um livro, não sabia como ia se comportar essa narrativa visual, se ia realmente acontecer.

Algum tempo depois peguei um fascículo de uma coleção chamada *Os gênios da pintura* na minha prateleira, que tem livros de arte, de história da arte, história da pintura. Essa coleção é antiga, hoje se acha bastante em sebo, mas era muito comum nas escolas e na minha escola isso fez parte do meu imaginário. Ao ler *Os gênios da*

---

<sup>42</sup> As respostas do autor (de 1 a 6) foram reunidas e separadas por livros, no intuito de oferecer uma visão mais clara ao leitor.

*pintura*, peguei o fascículo do Piero della Francesca e parei em uma imagem de uma dupla que reproduz a disposição de dois retratos, do Duque de Urbino do Montefeltro, e da Sforza, que é a sua esposa, ao seu lado. Essa dupla, um olhando para o outro, para mim foi o *insight*, eu falei: “Isso, eles estão cochichando, eles estão falando um com o outro, eles estão conversando um com o outro, esse é o livro”. E tem uma questão de prazer de fazer a coisa, uma admiração por aquele tipo de reprodução de pintura, de arte e [com] *Os gênios da pintura* foi um dos primeiros contatos que eu tive com trabalhos de pintores do Renascimento. É uma coleção focada bastante na Europa. Assim, surgiu a ideia de fazer um livro de pintura como *Os gênios da pintura*.

Fiquei com a pergunta: “Por que começa o cochicho?” O Piero della Francesca é um pintor do Renascimento, da época, inclusive, de transição, do pensamento medieval para uma coisa que podemos chamar de moderno. É um pintor que está na época em que se relaciona com reis, rainhas. Sobre essa ideia de se relacionar, eu pensei um pouco: quem começava as brincadeiras nesse contexto social? Cheguei ao bobo da corte, por isso que o livro começa a brincadeira com ele. Tanto o começo do livro, quanto o formato do livro, é uma referência direta a *Os gênios da pintura* e a Piero della Francesca. *Os gênios da pintura* tem o mesmo formato do *Telefone sem fio*, por isso, quando eu pensei no livro, já pensei no formato dessa maneira, essa é a maneira como eu queria fazer. Lutei para que esse formato fosse publicado aqui e mantido fora. Essa questão do formato é extremamente relevante, não dá para se adaptar sem perder o conteúdo; por exemplo, no mercado asiático, ele não pode ser vertical, ele tem que ser horizontal? Não. Isso acabaria com a ideia do livro, se o editor fizer isso.

Elegi o pirata para estar na capa, essa era a imagem mais forte, que encaixou muito bem. O selo Companhia das Letrinhas tem um logo de barquinho. Ao ver a tatuagem marrom, da caveira, eu pensei: “Por que não colocar o logo como uma tatuagem também?” Virou uma brincadeira, o logo da empresa é a tatuagem no livro em si. Isso eu só fui perceber na hora que estava trabalhando a imagem no computador, trabalhando com o *designer* de lá.

Eu cochichei o segredo para os pintores e os pintores me mostraram cada personagem que foi surgindo. Pela imagem é que nasce a imagem. Esse é o meu processo de criação, eu preciso ver, enxergar e perguntar para aquela imagem, tal como eu fiz para a imagem do Piero della Francesca, eu fui fazendo perguntas; a partir do

bobo da corte, eu perguntei: “O que você me diz? Quem é o próximo? Para quem você vai cochichar?” E ele me cochichou: “o rei”; o rei me cochichou “o soldado”, e aí vai.

Fiz um boneco, no tamanho que eu queria, que é o tamanho que tem hoje, que está impresso, fiz com uma pintura finalizada e o restante em desenho. Os desenhos mantiveram a estrutura da posição dos personagens. Eu usei esses desenhos, esses rascunhos, como base para pintura. Tinha que ser uma pintura muito precisa, diferentemente do *Bocejo*, porque o personagem de frente tinha que estar proporcional com o personagem que estava de lado, o nariz tem que estar na mesma altura, os olhos e por aí vai. Então, foram personagens que eu criei com certa precisão que eu não costumo fazer nos livros e na maior parte das minhas pinturas.

*Telefone sem fio* não é só um livro que é uma referência a uma publicação que fez parte da minha formação, mas é uma ideia também de trabalhar um livro e reforçar aquilo para mim, o que eu estou fazendo não é para os outros é para mim mesmo. É um prazer de ver o meu trabalho refletir alguma coisa que eu admiro. É um processo de para onde viaja meu pensamento, o que eu gostaria de fazer, o que eu queria ser. É um pouco isso. Então, tenho essa história do formato e a luta por ele por conta disso. Luta que eu digo, luta para que esse formato fosse publicado aqui e mantido fora, em outros países, quando ele foi publicado. Pois, houve sugestões de mudança, mas não concordei, porque o formato, especialmente porque era um livro-imagem (considero o livro-imagem uma categoria dessa ideia de livro de artista, tem alguns teóricos que colocam alguns livros, excluem outros, mas, a meu ver, o livro-imagem, ele está muito próximo da ideia de consciência do objeto, de um livro que quebra um padrão da tradição do livro, ele quebra um pouco aí, é uma ruptura).

*Telefone sem fio* não é somente a brincadeira em si do jogo do cochicho, dessa ideia de “o que será que eles estão falando?”, mas é a brincadeira visual. Ele é um jogo de brincadeira e de perguntas, ele deixa algumas questões para o leitor atento. É uma brincadeira ao longo do tempo, mas que tempo é esse? Onde eles estão? Essas são perguntas que o livro faz, o fundo escuro sugere isso. O fato de ter um fundo preto é relevante, porque você não situa o elemento, ou seja, a personagem no contexto, porque o contexto é o que está em volta daquele objeto; é também informação e o insere no mundo e o congela no mundo, como por exemplo, no *Bocejo*. O *Bocejo* está inserido no mundo, o tempo está acontecendo, em *Telefone sem fio* não. Por isso, o fundo tem relação com o silêncio sobre a questão do tempo.

A técnica utilizada foi óleo sobre madeira. Preparei uma madeira com uma base de gesso e depois, quando essa base já estava seca, eu imprimia as imagens rascunhadas que eu tinha. É interessante ressaltar que fiz digitalmente essas imagens, eu tenho uma caneta digitalizadora, para desenhar direto no computador. No digital, eu economizei tempo, economizei material e sem perder a precisão [...]. Além disso, eu poderia testar no computador, de maneira mais precisa, talvez, a questão do uso das cores. Por exemplo, a roupa da velhinha mudou, a cor da roupa mudou, do rascunho para finalização, a tinta se comportou de uma maneira com que não queria, então, eu falei: “ah, não, acho que essa roupa fica melhor com essa técnica”, no rascunho era verde, na arte final ficou branca, na pintura final ficou branca. Então, no computador eu posso manipular, jogar cor, tirar cor e já fazer alguns testes, coisa que, se eu tivesse feito no papel vegetal, não conseguiria, teria que daí transferir para outro tipo de papel. Eu imprimia a imagem, por exemplo, do personagem de frente e com o suporte já preparado em gesso, colocava um papel carbono e transferia o desenho para a madeira e, a partir disso, eu começava a pintar, pintava em cima daquele registro gráfico do carbono.

Quando pensei em fazer esse tipo de pintura a óleo foi para remeter ao Piero della Francesca e a outros pintores, como Paolo Uccello, o Hans Holbein, portanto, queria seguir a ideia de que eu abro uma pintura dessas e fico 10, 20, 30 minutos em cima de uma dupla aberta. Eu acho que também a questão de pensar, por exemplo, as imagens e de debruçar, é porque alguns detalhes são interessantes para narrativa, então, por exemplo, quando o turista levanta a mão, tem uma aliança na mão dele, o que essa aliança significa, dado que ele está do lado de uma mulher? Então, tudo isso faz parte da narrativa, do ritmo. Por isso, eu tinha uma preocupação de que esse livro fosse lido de maneira muito rápida, porque eu quero que o leitor se debruce por certo período de tempo e tenha o deleite que eu tive quando abri, por exemplo, *Os gênios da pintura*, e entenda o momento de virar a página. Essa era uma das questões desse livro, que eu queria que esse livro tivesse, que era que a virada de página não fosse rápida. Não fosse rápida, por exemplo, como é no *Bárbaro*, o *Bárbaro*, ele requer uma virada de página rápida. Poucos elementos ali, então, fundo branco, a rapidez da pincelada, da aquarela, essa linguagem mais até parecida com um *cartoon*, ela dá um pouco essa ideia de não se debruçar muito tempo sobre ela, sobre a técnica.

Tem um detalhe até interessante que eu nunca falei. O final da primeira sequência terminava com um padre, com a mão de cochicho, só que a mão de oração,

eram as duas mãos juntas, como se ele tivesse cochichando para algo que seria Deus, alguma coisa do além. Essa era uma brincadeira que eu queria fazer. Mas, aí, em conversa com o Ilan, e o Ilan teve um papel um pouco dessa ideia, talvez, do que seria um primeiro editor também, de falar: “Olha, acho que aí não é interessante”. E aí optamos por tirar, ele achou que isso poderia ser uma coisa que causaria um ruído na comunicação, poderia não ser entendido tão claramente.

Outra pintura muito importante na criação da narrativa desse livro é a chamada *Fofoca*, de um artista norte-americano que retratou como ninguém o *The american way of life*, o pintor da América ideal, Norman Rockwell. Essa pintura chamada *The gossip* começa com um personagem e termina com ele, porque o personagem que conta algo, depois se vê alvo daquela fofoca que se espalhou; e é maravilhoso. Essa foi uma das imagens na qual eu me apoiei, e fiz uma referência terminando o livro com o personagem do começo, o bobo da corte.

A relação com o editor, foi basicamente finalizar a pintura, discutir o prazo de quanto tempo eu levaria para fazer o livro todo, então, são 28 pinturas, se eu não me engano, levei três meses para fazer da primeira até a última pintura. Discuti os elementos paratextuais, a capa, a logomarca ou logotipo, a fonte escolhida, onde entraria a quarta capa, tudo isso foi uma coisa que eu também sugeri, porque tudo isso faz parte da criação de um livro. Na verdade, não elemento paratextual, porque não tem texto, mas pensei no livro como um todo.

Quando esse livro foi publicado, não ficou explícito para os leitores, nem para as pessoas que trabalham na área, o papel de cada um, o que cada um fez. Alguns continuaram a insistir na ideia de que mesmo em um livro-imagem, sem texto, o escritor é o autor, então, alguns veículos, inclusive, comunicaram assim: “O autor Ilan e o ilustrador Renato”, e eu cheguei a conversar com um desses veículos de comunicação voltado para as crianças, comecei um diálogo com a editora dessa revista, explicando qual que era minha função, o que eu fiz. Eu senti necessidade de me expor e de expor um pouco do processo do trabalho, por uma questão de justiça com o trabalho e de respeito ao meu próprio trabalho no livro.

Não há dúvida de que há uma autoria a dois, há duas cabeças e há quatro mãos na obra. E, no caso do *layout* do *Telefone sem fio*, aparecem os nomes, ambos alinhados na parte superior, porém, o da esquerda, ou seja, pela leitura de texto ocidental, e eu digo de texto, e não de imagem, pela leitura de texto ocidental, o que vem primeiro é o

que está na esquerda, a gente lê de cima para baixo, da esquerda para direita. E depois vem o meu nome. Essa é uma leitura tradicional.

Essa hierarquia, de [em] cima e embaixo, parece uma bobeira, mas é muito relevante nessa questão de como é lido um paratexto, de como pode ser uma posição na hierarquia do livro, então, quem vem primeiro, quem vem em cima, quem tem maior fonte ou menor fonte. Parece um pouco infantil isso, mas tem uma... Infantil... não me olha usando a palavra “infantil”, de maneira a relacioná-la com algo ruim, dando uma conotação pejorativa a ela, mas parece uma briga de egos, uma coisa de “esse brinquedo é meu, não é seu”, é nesse sentido de “infantil” que eu estava usando, mas ele é um posicionamento diante de como é lido um livro, de como é lida a função de cada um no livro.

E o *Telefone sem fio*, volto a dizer, foi um livro extremamente planejado. Esse livro tem uma série de referências e tem essa coisa de estar ancorado numa estrutura que é de começo, meio e fim, não é simplesmente uma sequência de imagens e pronto, e foi uma brincadeira. Eu acho também, só um último detalhe, que acho interessante em todos os livros: eu deixo espaço para fugir do que é planejado. Então, isso é um caminho que abre possibilidades para se criar no meio do processo de pintura.

### **BOCEJO**

Segui o caminho que foi estabelecido pelo *Telefone sem fio*, mas a logomarca, o logotipo da editora, não teve a brincadeira como no *Telefone*, ele ficou solto, ficou flutuando, então, conceitualmente, não se encaixou ali como parte da imagem. E aí, o restante faz uma referência ao *Telefone sem fio*, ao formato dele e tudo mais, mas ele perde um pouco as margens. Na dedicatória, colocamos a questão do bocejar. Não é somente uma homenagem a quem nós queremos fazer. Além de dedicar o livro a quem a gente quis dedicar, inserimos a dedicatória no contexto, no conteúdo do livro. O *Bocejo* está inserido no mundo, é o tempo acontecendo. A onomatopeia “ooohhhh”, do bocejo, não aparece no começo, na página [à] esquerda à [página] da árvore. Mas vai aparecer na página seguinte ao do retrato da mulher. Quer dizer, a mulher emite o som, é o primeiro som na narrativa do livro. Eu poderia colocar na página esquerda a imagem, e a onomatopeia saindo direto da imagem, porém, na página direita há um peso, uma força, até chamada de página de ouro, no ocidente.

Quando você vira à página, a primeira coisa que vai olhar é a página da direita. A maneira como seguramos o livro também faz com que demos um maior destaque para ela. Por isso, primeiro vemos imagem, depois ouvimos o som. O som vem depois sempre. Ouvimos o som que está reverberando nesse infinito, que é a página preta, até chegar à próxima época de cada cena. O fato de a onomatopeia estar na esquerda e não terminar no canto, no meio da página, dá a sensação de um fundo infinito, de onde reverbera o som e a passagem de tempo. Essa passagem de tempo tem uma relação do vazio inicial. Quanto tempo há de uma imagem para outra, de uma página para outra? Pode ser duas, três, dez décadas ou pode ser mais. O fundo escuro apresenta, a meu ver, uma sensação muito maior do que a página em branco, tem a questão da profundidade de tempo, de você ter uma sensação maior da relação do infinito, do que você não está enxergando. É uma incógnita.

### ***E A MOSCA FOI PRO ESPAÇO***

Este livro foi um convite do Sérgio Alves, que era editor da Escala Educacional na época. A Escala começou a entrar no mercado de literatura e tinha comprado uma coleção de livros-imagem chamada *Histoire sans parole, História sem palavras*, de uma editora francesa. Eu cheguei a ver alguns desses livros, todos tem o mesmo formato. O Sérgio estava convidando alguns autores nacionais para fazer livros de imagem. Foi um desafio, porque tinha um formato já estabelecido e eu acho que trabalhar com livro-imagem é pensar também no livro em si, nessa obra, o formato estava estabelecido, mas não a forma como se relacionar com ele. É um livro em que a narrativa começa desde a capa e também passa pelas guardas.

O livro-imagem não é um livro sem palavras, ele também tem o título, que direciona a leitura. Nesse livro há uma ambiguidade no título, no que vem a ser “ir pro espaço”. No primeiro momento a mosca vai pro espaço, ela entra no foguete por causa de um astronauta que a conduz numa bexiga, por conta da sua solidão. Mas no final a mosca vai pro espaço porque ela morre. As imagens nesse livro fazem muitas perguntas. E é legal lê-lo com as crianças, porque elas dão as respostas mais fantásticas.

Eu faço um “storyboardzinho”, mas junto com *storyboard* eu já começo a fazer um rascunho do formato. É um exercício que aparece sempre ao se criar um livro-imagem, desenhar a arquitetura dele e também os elementos que estão dentro da arquitetura. É lógico que, nesse caso, o que pauta é a arquitetura construída do formato

da coleção, mas, mesmo assim, eu acho interessante desenhar, porque foi nesse exercício que percebi também que poderia acontecer uma mudança. Então, a mosca sai dos Estados Unidos, voa no foguete e volta para uma ilha, quando a gente vira a página, ele para no território do Japão, que a gente percebe pela arquitetura, pois o livro está invertido, está de ponta-cabeça, então, de novo, essa foi uma arquitetura que me foi dada, mas é como se eu tivesse trabalhando numa galeria ou no museu e usasse a arquitetura daquele museu, como informação e pervertesse a arquitetura daquele museu ou em vez de perverter, altero a leitura tradicional que se tem daquela arquitetura.

Nesse livro tive total liberdade, isso é fundamental. É interessante dizer que o papel do editor não é somente falar: “ah, isso está certo, isso está errado” ou “vou alterar isso aqui, porque eu quero mostrar meu serviço”. O papel do editor é saber aonde mexer e aonde não mexer. O papel do editor foi também saber o que era interessante e o que não era no livro; é fazer sugestões, mas também saber quando o livro está pronto. Eu acho que, no caso de *E a mosca foi pro espaço*, foi um pouco isso. O livro já estava fechado ali no rascunho, no boneco. No final, quando a mosca gira em torno da cabeça do samurai que está concentrado, quem mata a mosca é o samurai, mas é também o leitor, de novo, porque como o leitor está inserido na obra, é ele quem vira a página; quando a mosca vai para o Japão, ele vai junto.

Quando eu coloquei uma sequência de tempo usei o formato horizontal – esse é o caso de quando a mosca viaja, por exemplo, ela sai da América do Sul e vai para América do Norte. Desse modo, o formato não representou apenas uma paisagem, mas a passagem do tempo.

Fui construindo os desenhos na página, para ver como as imagens se comportavam. É muito relevante isso, perceber a imagem no tamanho real do livro, no tamanho final do livro, como ela vai se comportar. É realmente um diálogo entre os dois, entre o livro e a imagem, a imagem faz com que o leitor leia o livro de outra maneira, há uma mudança; como ele entrou no Oriente, entrou no Japão, para ele terminar o livro, ele vai ter que ler como um japonês. Na verdade, pode ler como um brasileiro e vai terminar o livro de ponta-cabeça, mas a partir do momento que ele virar de ponta-cabeça, ele vai ler o livro da esquerda para direita, ou seja, ele vai ler um livro como um japonês lê, porque ele está no Japão junto com a mosca.

A história vai se conduzindo, o desenho que eu vou fazendo vai conduzindo à narrativa, para onde ela vai, como ela vai fazer, o que ele vai fazer. E essa história, por exemplo, da mão do leitor que bate na página, não foi no *storyboard* que se construiu,

mas na hora de ver o boneco do livro, no momento de pegar e manusear aquela arquitetura, aquela escultura ali. Nesse caso, o livro se transformou numa escultura que se manipula. Então, a mão que vai bater e vai matar a mosca só foi percebida na construção do boneco. Quando o samurai que está meditando se irrita com a mosca e vai matar a mosca, é você que conduz a mão dele a dar o tapa na mosca, por isso, essa página é dedicada à mão dele batendo na mosca. É você quem bate, é o leitor quem leva a mão do samurai a bater a mão e levá-la ao espaço, levá-la, na verdade, agora é esse segundo sentido do espaço, que ela foi para o espaço mesmo, ela se deu mal, ela se escafedeu, ela morreu. Então, é, de novo, o duplo sentido do título, só faz sentido, só fica evidente, também no final, quando a imagem revela isso.

Em um livro infantil assim como no carnaval é possível se fantasiar e extrapolar tudo que você não fez durante o ano, nesse sentido de voltar a ser infantil. No livro, a mosca vai para o espaço, a lua muito pontuda estoura a bexiga, e a mosca fica perdida no espaço, e a gravidade da terra a atrai de novo, só que a terra girou. O livro infantil é interessante. A ideia de infantil, porque se eu fosse falar isso para um adulto, ele ia falar “nossa, que imbecil, do que você está falando?”. Mas com as crianças eu posso soltar as ideias mais loucas da imaginação e que vai (*sic*) ser muito bem recebida, porque eu estou falando com a minha ideia, com a minha infância. É a minha infância conversando com a infância dos outros. Então, ele todo é informação, é o livro como comunicação, como obra, o livro inteiro como obra.

### ***BÁRBARO***

Todo trabalho, mesmo que parta de um convite, é parte da experiência de quem o cria, do conhecimento de mundo, formado a partir da infância até quando crescemos. Adicionados às experiências atuais, tudo isso, de alguma maneira, estará presente em nossas produções. No *Bárbaro* foi o seguinte: eu estava viajando, fui à Feira de Bologna, sentia-me feliz, encantado, com o que vi na Europa, onde sempre tive desejo de conhecer. É difícil achar carrossel aqui no Brasil, não tem nas cidades, nas praças. Na Europa é bem comum, eu me lembro de ver na França, na Itália, na Alemanha eu não vi, nem na Inglaterra. A imagem do carrossel é fantástica, ela está ligada, atrelada a essa ideia de infância. É uma coisa meio lúdica, carrossel, circo, parque de diversão. Visitei algumas cidades, entre elas, Lucca, a cidade onde meu avô nasceu, e Florença. Em Florença, certa noite, senti saudades de casa, de minha esposa,

enfim, estava meio melancólico. Quando eu parei para pensar em algumas coisas, veio-me uma nostalgia, recordei da minha infância, porque nos dois lugares eu vi carrosséis. Naquela ocasião, fiquei observando aquelas crianças e o carrossel.

Resgatei algumas memórias de infância e fiquei olhando aquelas crianças se divertindo, subindo e descendo, o cavalinho subindo e descendo. E aí pensei: “o que passava nas cabeças daquelas crianças?” E eu me lembrei de quando eu fazia um pouco esse exercício de estar sentado no banco de ônibus, como aquelas crianças estavam sentadas nos cavalinhos. Eu, quando ia daqui de São Paulo até a casa da minha tia, que era em Taboão da Serra, era uma viagem um pouco longa, e eu lembro que eu me imaginava pulando os prédios e pulando por cima dos carros conforme o ônibus se mexia.

Eu andava com o caderninho e fiz uma anotação. O primeiro registro dessa ideia não foi de um personagem só guiando o livro, passando pelo livro inteiro, mas eram vários pensamentos a partir de cada cavalo, ou em cada elemento do carrossel: um cavalo; um personagem em um dinossauro, o outro estava em uma charrete em um carrinho. Comecei a pensar nessa história. Guardei esse registro e depois se desenvolveu a ideia. Depois desse *insight*, desses dois registros, da minha memória de infância e da possível imaginação da criança, do que eu presumia que as crianças estavam pensando, ocorreu a ideia de um guerreiro que sai à luta por algum motivo, sai para buscar algo, que a gente não sabe o quê. Essa é a dúvida, é a proposta do livro.

Mostrei um rascunho para uma editora, o livro já tinha uma sequência, mesmo assim, me sugeriram a ideia de escrever um texto, porque a noção de um bárbaro, de um guerreiro, sair para uma aventura, precisaria de um motivo. Então, me propuseram a história do mito do herói, mas considerei que esse livro não seria para essa editora. Estava claro para mim como o queria.

Levei esse livro para a Editora Companhia das Letras, onde eu já tinha publicado o *Telefone sem fio* e o *Bocejo*, naquela ocasião havia um bom diálogo com a empresa. Anteriormente, trabalhei com a Júlia durante um tempo, então tinha uma confiança e tinha um respeito pelo trabalho dela. Eu levei o boneco do *Bárbaro* para a Júlia. Ela pegou, abriu, leu. Eu estava em sua frente quando leu pela primeira vez; no final, ela sorriu e disse: “Eu adorei o livro”. Mas ela ainda precisava levar para o pessoal do editorial, desde logo, considerava o livro na lista para ser publicado. E foi assim, logo ela falou: “Vamos publicar”. Não houve alteração nenhuma dos personagens do boneco, a única alteração foi no formato, pois precisei incluir, se eu não me engano,

quatro páginas, em que eu precisei aumentar o número de desafios que o Bárbaro ia passar. Eu tinha dúvida se o livro ia ser preto e branco ou seria colorido. Conforme uma das sugestões, inclusive da Companhia das Letras, decidi que seria colorido. Essa era uma dúvida interessante para dialogar com os editores.

*Bárbaro* é um livro diferente no formato. Na capa já tem uma menção à imagem do carrossel, representada por uma haste que atravessa um cavalo. Entretanto, fica a dúvida, uma dubiedade também, porque a imagem que aparece dentro de um retângulo branco, com aquela linha no meio, assemelha-se a página dupla aberta com um cavalo transitando por entre elas, e parece um ornamento, ou fazer parte de um ornamento. Embora eu já esteja mostrando para o leitor que aquele bárbaro está em um carrossel, ele ainda não percebeu, porque não tem informações que [lhe] permita[m] ver isso. O título não tem o artigo “o”, pois o livro não tem foco no guerreiro, no bárbaro. Quando eu elimino o artigo, eu amplio esse entendimento, não fica relacionado a uma referência somente ao guerreiro, mas também à experiência, se torna um adjetivo, ela [a referência] é “o passeio foi bárbaro”. O passeio que esse garoto fez ali, o momento vivido foi bárbaro e ele encerrou.

O espaço de baixo que fica vazio e depois o espaço de cima que fica vazio ficaram muito mais ricos com esse guerreiro. Por isso, também, a ideia de um bárbaro. Primeiro porque o bárbaro é um herói, carrega com ele a ideia de ser destemido. Ele, antes de ser um bárbaro, chegou a ser um soldado medieval, um cavaleiro medieval, com armadura e tudo mais. Mas depois eu vi que era muito mais rico o universo da mitologia nórdica.

O *Bárbaro* é um livro que requer uma passagem de página... muito mais rápida. É como se fosse um *flip-book*, pela questão do ritmo, pela ideia de que está em cima e está embaixo, pelo tempo rápido de passagem de página. O livro, então, é uma sequência de tempo. Os livros infantis ficam entre 32 e 40, 48 páginas. Essa questão do tempo assemelha-se à sessão de cinema.

Eu sabia que esse livro precisava enfatizar a ideia de [em] cima e embaixo, para que, quando chegasse ao final, ficasse muito claro que o que se viu ali foi o caminho, uma brincadeira em um carrossel, de um menino que estava neste carrossel. No entanto, isso jamais funcionaria em um livro quadrado ou horizontal, precisava ser vertical e estreito como é; seu formato parece até de cardápio de restaurante.

O silêncio da página em branco é relevante. Mesmo quando há elementos, como os dragões e [as] águias vindo. O fundo vazio destaca cada imagem; tem essa

função de destacar, mas também, de completar. Fica na cabeça do leitor quanto tempo passou entre um desafio e outro, entre um período e outro. Então, quando eu elimino o fundo, retiro a contagem de tempo, elimino um registro do tempo que para mim, nessa história, é extremamente relevante.

Eu queria muito a história de um bárbaro, pela questão do rústico e desejava simular a questão do tato, de mexer, manusear o papel parecido com o que eu manuseei quando pintei, fiz aquelas pinturas. Eu escolhi o papel mais rústico, próximo de uma linguagem da aquarela; a técnica funciona muito bem no *couché*. Porque esse papel fica muito melhor, muito mais fiel às cores originais, é muito mais vivo na reprodução de uma pintura, fica com muito mais detalhe. O livro não é só lido com os olhos, com a mão também, então, tinha essa questão, por isso, trabalhei nesse livro com aquarela.

Voltando à mitologia judaico-cristã, a questão do pai aparece propositalmente. Aparece a figura do Deus pai, até porque, colocar barba nesse ser que vem de cima é uma imagem muito forte. É um ser gigante, não vemos a roupa dele, só vemos a cabeça e as mãos. Então, algum elemento precisava ficar muito forte, muito claro, para que quando virasse a página o leitor identificasse aquele ser gigante com aquele ser pequeno. Aparece de novo a presença da espiritualidade, [do] Deus judaico-cristão, por mais que eu tivesse trabalhando com uma mitologia que não era judaico-cristã, quando eu pergunto para as crianças e para os leitores o que é aquilo, todos falam que é Deus, e alguns falam que é Jesus. Quase ninguém disse que era outro deus, outro mito. E teve uma criança, uma ou duas, que falaram que era Zeus. Uma, inclusive, no Peru. A narrativa visual foi me conduzindo a isso. Se eu tirasse a barba, ia demorar muito para ser identificado. A barba é um símbolo, tanto do poder como da sabedoria, e está relacionada, muitas vezes à imagem do Deus pai, a divindade como poderosa, sábia. A divindade judaico-cristã também é um elo entre o Deus da imaginação, que é, na verdade, o pai, esse gigante que aparece, e o pai real. É o que liga tudo. E o cavalo também está ali presente, mas aparece para olhares mais atentos à página.

O cavalo aparece no carrossel do lado esquerdo, cercado de outros cavalos; assim, ele se dilui um pouco, ele não está em destaque; [está] sobre um fundo branco; a cor está diluída, misturada a outras cores; [o cavalo] se encontra na página da esquerda e não da direita. Vemos tanto Deus na página da direita, quanto o pai na próxima página direita, o que tem a ver um pouco com a minha relação com a espiritualidade e com a paternidade. Não a paternidade pelo fato de ser pai, mas pelo fato da história do meu pai comigo. Tem a ver um pouco com esse choro da criança, porque foi tirada do lugar, da

brincadeira. Essa é também uma abertura de leitura no final. O que foi? A criança está chorando por quê? Porque acabou? Ou é porque o pai o tirou? Na verdade, isso é também outra dúvida que a imagem deixa aberta, aquele seria o pai? Não se sabe. Há uma relação, uma proximidade entre os dois fisicamente? Sim. Eles são brancos, têm cabelo castanho, crespo, mas poderia ser um tio, poderia ser outra pessoa com o mesmo tipo físico. A imagem deixa uma abertura para outras perguntas. Mas o que tudo direciona a leitura é para isso, porque ele é um pai, e ele é espelho da figura paterna de Deus. Quer dizer, Deus também faz chorar, é isso? É uma pergunta sobre a espiritualidade aí também, não somente sobre a paternidade, mas sobre a espiritualidade. Então, são algumas perguntas que eu acho que eu sugeri ali neste livro.