Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Design e Arquitetura
Orientador: Prof. Dr. Giorgio Giorgi Jr.

LIVRO-ATIVO:

A MATERIALIDADE DO OBJETO COMO FUNDAMENTO
PARA O PROJETO DO LIVRO INFANTIL EM FORMA DE CÓDICE

Laura Teixeira
SÃO PAULO, MARÇO DE 2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail: laura@laurateixeira.com

Preparação e revisão: Daniela Baudouin

Composição: Jussara Fino e Thaís Oyola

Fotos: Marcelo Dacosta

Impressão: Ibep Digital

Teixeira, Laura

T266m A materialidade do objeto como fundamento para o
projeto do livro infantil em forma de códice / Laura Teixeira.
– São Paulo, 2010.
416 p. : il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Design e
Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Giorgio Giorgi Junior

1.Design gráfico 2.Desenho 3.Artes 4.Imagem (Artes)
5.Ilustração 6.Livros 7.Livros de artistas 8.Livros ilustrados
9.Livros infantis I.Título

CDU 76

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

DATA

Agradecimentos

A Giorgio Giorgi Jr., por me receber como sua orientanda e pelas preciosas sugestões durante o desenvolvimento deste trabalho.

Aos membros da banca de qualificação, pelas observações que muito contribuíram para o direcionamento da dissertação.

À fundamental atenção dos críticos, artistas e instituições: Suzy Lee, Atto Belloli, Giorgio Maffei, Elisabeth Lortic, Paulo Silveira, Corraini Edizioni, Editora Cosac Naify e Itabashi Museum.

E a três pessoas que se tornaram amigas durante o processo, com quem tive a oportunidade de aprender e compartilhar grande entusiasmo pelos livros estudados: Dolores Prades, pela bibliografia, pelas dicas, pelo incentivo, pela confiança, pelo jantar, pelas risadas; Istvan Schritter, por todas as indicações, pelo pacote de livros, pela leitura encenada via Skype, pelos longos emails, pela consideração; e Valquíria Prates, pelos almoços cheios de trocas, pelo material emprestado, por toda a atenção, carinho, generosidade e suporte.

Agradeço também aos amigos que estiveram por perto de alguma forma durante o desenvolvimento deste trabalho, seja porque me ajudaram com livros e outros materiais, ou porque me apoiaram de qualquer outra maneira, ‘trocando figurinhas’, opinando, dando sugestões, ouvindo... : Beatriz Tone, Carla Schiavetto, Carlo Gandolfi, Celso Longo, Cristine Zancaine, Daniela Baudouin, Diego Bianchi, Edith Derdyk, Eduarda Rocha, Eduardo Chalabi, Elaine Ramos, Estúdio Risco, Fernando de Almeida, Fernando Vilela, Flávio Moura, Guilherme Petrella, Harumi Tanabe, Isabel Coelho, Isidro Ferrer, Jaca, Jimson Vilela, João Sodré, Jordi Pastor, José Paulo Gouvêa, Kaoru Ito, Luciana Facchini, Madalena Elek, Manu Vasconcelos, Marcelo Dacosta, Marcelo Pontes, Mariana Zanetti, Neusa vaz Macia, Paula Zemel, Ral Veroni, Reginaldo Pereira, Sara Goldchmit, Silvia Amstalden, Thyago Nogueira e – especialmente – a Jussara Fino, Letícia Mendes, Vicente Ferrer, Begoña Lobo, Daniel Bueno, Andrés Sandoval, Rodrigo Villela, Fabio Zimbres, Daniel Trench, Edu Marin, Cristina Fino e aos companheiros de estúdio.

Obrigada, Thaís, pela paciência, pelas noites em claro, pelos fins de semana, por toda a ajuda.

Obrigada, minha mãe, por todo o carinho e apoio, e meu pai (*in memoriam*), pela motivação presente em cada dia.

Resumo

Ao analisar um conjunto de livros infantis nos quais a materialidade do objeto atua como fundamento para o projeto das imagens, pretende-se sublinhá-los como representantes de uma tipologia, a dos *livros-ativos*, na qual uma ou mais imagens incorporam o próprio objeto em sua significação, sem que com isso o formato tradicional do códice seja modificado.

PALAVRAS-CHAVE artes, ilustração, imagem (artes), livros, livros de artistas, livros ilustrados, livros infantis, desenho, *design* gráfico.

Abstract

By analysing a group of children's books in which the materiality of the object is crucial for the images design, the aim is to show they are able to represent a typology, the *active-books* one, in which one or more images include the object itself in its meaning, without any changes in the traditional codex format.

KEY-WORDS arts, illustration, image (arts), books, artists' books, illustrated books, childrens' books, drawing, graphic design.

SUMÁRIO

11	INTRODUÇÃO
19	1. REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE ILUSTRAÇÃO
31	2. DO ESPAÇO SENSORIAL AO <i>LIVRO-ATIVO</i>
43	3. EM DIREÇÃO ÀS ORIGENS – O LIVRO E SUA MATERIALIDADE
85	4. SOBRE O LIVRO INFANTIL
129	5. ALGUNS <i>LIVROS-ATIVOS</i>
293	6. O <i>LIVRO-ATIVO</i>
401	7. CONSIDERAÇÕES FINAIS
405	ANEXO 1
409	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
415	IMAGENS

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu devido a indagações sobre o livro enquanto objeto, a partir da atividade como ilustradora e *designer*. A intenção é contribuir para a discussão sobre o projeto de livros de imagens.

Pretendo, ao analisar um conjunto de livros infantis nos quais a materialidade do objeto atua como fundamento para o projeto das imagens, sublinhá-los como representantes de uma tipologia.

Nos *livros-ativos* – este foi o termo que me pareceu mais adequado para denominar o grupo, ainda que provisoriamente¹ –, uma ou mais imagens incorporam o próprio objeto em sua significação, sem que com isso o formato tradicional do códice seja modificado pelo uso de facas, abas, páginas em folder, etc.

Entende-se que um livro tenha a forma de códice se suas páginas forem retangulares, de papel e encadernadas.² Isso nada tem a ver, portanto, com a hierarquia texto-imagem estabelecida tradicionalmente, pois, no *livro-ativo*, as imagens – sejam elas ilustrações ou não³ – e o projeto gráfico são tão autorais quanto o próprio texto (que inclusive pode não existir).

Veremos também que o *livro-ativo* pode ser ou não um livro-álbum – cujo conceito será comentado no capítulo 4 –, pois nele a relação entre o texto e as imagens não é sempre de interdependência.

É importante notar que o formato do códice deve ser ‘fundamental’ para a concepção das imagens, de modo que estas não funcionem

em outro suporte similar como, por exemplo, um livro sanfonado ou com páginas soltas.

Destaco a palavra ‘fundamental’ porque seu uso torna evidente que não considero que os limites da categoria sejam claros, já que o que é imprescindível no meu modo de ver pode não ser para outros autores.

O que tento demonstrar, no entanto, é que mesmo assim é possível enxergar diferenças entre os livros mais representativos do grupo e demais livros de imagens. Casos limítrofes serão considerados também, tanto para reafirmar os critérios na definição do grupo quanto para enfatizar, mais uma vez, que estamos num território cheio de ambiguidades, típicas da linguagem não verbal.

Por exemplo, no livro *Na noite escura*, de Bruno Munari (2007), o desenho de um personagem que ‘espia’ do outro lado do papel demonstra que características intrínsecas à página foram incorporadas na concepção da imagem, já que a sua materialidade é considerada no espaço, de maneira similar a um muro.

[1-2]

Já no livro *Cena de Rua*, de Ângela Lago (1994), o ângulo formado pela encadernação das páginas é aproveitado para enfatizar a espacialidade dos desenhos, que apresentam distorções na perspectiva.

[3]

Ainda, em *Onda*, de Suzy Lee (2008), a espinha do livro funciona como ‘barreira’ para o fluxo da água do mar.

[4]

O capítulo 1 é dedicado ao uso do termo ‘ilustração’, já que as diversas acepções para a palavra podem causar certa confusão ao leitor neste contexto.

Em seguida, no capítulo 2, explico que o objeto de estudo foi sendo delimitado gradativamente durante uma contínua observação de casos nos quais ficava clara alguma preocupação com o livro como espaço físico de pesquisa, e que os critérios para a eleição do tema se configuraram pouco a pouco à medida que afirmava meu próprio interesse em cada exemplo encontrado.

No capítulo 3, procuro me cercar de algumas referências na história do livro que possam ser úteis na reflexão acerca do *livro-ativo* e suas origens.

No quarto, a proposta é similar, porém com foco no livro infantil.

O capítulo 5 contém análises de quatro *livros-ativos*, com o intuito de identificar recorrências nos projetos, tais como o uso da espinha do livro, ou de transparências, do verso da página, etc. na concepção das imagens. Funcionou como base para o capítulo 6, no qual a pro-

posta é o inverso, ou seja, partir desses recursos de projeto identificados para comentar outros exemplos em que são utilizados, a fim de investigar as diferentes abordagens possíveis de cada um.

Por fim, no capítulo 7, algumas considerações finais a respeito do conceito de *livro-ativo*, a partir de questões levantadas durante o desenvolvimento do trabalho.

NOTAS

- 1 O problema de sua denominação será retomado nas considerações finais.
- 2 Como afirma Bettley (2001), “o livro como o conhecemos nos dias de hoje é tecnicamente chamado de códice”. Veremos no capítulo 3 que esta definição se baseia na de Haslam para a palavra ‘livro’ (2007).
- 3 Sobre o uso da palavra ‘ilustração’, veja capítulo 2.

| 1-2 | Detalhe de *Na Noite Escura*, de Bruno Munari. Foto de Marcelo DaCosta.

| 3 | *Cena de Rua*, de Angela Lago. Foto de Marcelo DaCosta.

| 4 | *Onda*, de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

1

REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE ILUSTRAÇÃO

Antes de falar sobre o processo de delimitação do tema escolhido, é importante levantar algumas questões sobre o conceito de ilustração no contexto do livro infantil de ficção, pois o uso do termo me parece um tanto controverso.

Seguem os verbetes de dois grandes dicionários da língua portuguesa:

A. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (versão *online*, disponível para assinantes da Uol, consultado em 2008):

Ilustração

Substantivo feminino: 1 **ato ou efeito de ilustrar(-se)**; 1.1 qualidade do que é ilustre; renome. Ex.: mestres citados por sua i.; 1.2 conjunto de conhecimentos (científicos, artísticos etc.); instrução, saber. Ex.: professor de reconhecida i. 2 Derivação: por metonímia: pessoa ilustre por seu conhecimento. Ex.: uma das maiores i. do século passado; 3 ato de esclarecer, de ilustrar por meio de explicações; esclarecimento, **comentário**. Ex.: sempre usa um exemplo como recurso de i.; 4 adorno ou **elucidação** de texto por meio de estampa, figura etc.; 5 Derivação: por metonímia (rubrica: editoração): publicação que contém estampas, gravuras, desenhos etc.; 6 Derivação: por metonímia (rubrica: artes gráficas): **desenho, gravura, imagem que acompanha um texto**. Ex.: **um livro com belas i.**; 7 Rubrica: filosofia. m.q. iluminismo. Obs.: inicial maiúsc.; Locuções: i. divina: iluminação, inspiração. Etimologia: lat. *illustratio*, *ónis* ‘ação de esclarecer’, p.ext. ‘descrição viva e energética,

brilho’; ver lu(c); f. hist. 1619 ilustrações. Sinônimos: ver sinonímia de sapiência. Antônimos: ver antonímia de prática e sinonímia de ignorância. Uso: na acp. 7 ocorre tb. com inicial maiúsc.

B. Michaelis – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa (versão *online*, disponível para assinantes da Uol, consultado em 2008):

i.lus.tra.ção. sf (lat *illustratione*) 1 **Ato ou efeito de ilustrar.** 2 Esclarecimento, explicação. 3 **Breve narrativa, verídica ou imaginária, com que se realça e enfatiza** algum ensinamento. 4 Conjunto pessoal de conhecimentos históricos, científicos, artísticos etc. 5 Publicação periódica com estampas. 6 **Desenho, gravura ou imagem que acompanha o texto de livro, jornal, revista etc., ilustrando-o.** I. divina: inspiração.

Foram grifadas as acepções mais pertinentes para este estudo. Note-se que em sua etimologia encontramos a palavra “brilho”, o que leva à afirmação de que um de seus objetivos seria fazer “brilhar” o texto (finalidade totalmente distinta à de esclarecer o significado do mesmo). Para que isso ocorra, deve-se aportar formas de complementação do que já está sendo dito, ou mais que isso, estabelecer um diálogo com as palavras. Como na acepção 3 do Dicionário Houaiss, é preciso entender a ilustração antes de tudo como *comentário*. Mais como elucidação, menos como adorno.

Procuremos entender melhor o desenvolvimento desse conceito na história.

A imagem e a escrita compartilham a mesma origem. De acordo com Phillip Meggs (2006):

As primeiras pictografias evoluíram em dois sentidos: primeiro, foram o começo da arte figurativa – os objetos e eventos do mundo eram registrados com crescente fidelidade e exatidão no decurso dos séculos; segundo, formaram a base da escrita. As imagens, retida ou não a forma figurativa original, em última instância se tornaram símbolos de sons da língua falada.¹

Enquanto no oriente o ideograma manteve traços de parentesco com a representação imagética original, no ocidente essa relação foi-se esgarçando, sendo substituída por um sistema de signos que mantinham relação arbitrária com a coisa representada, até caracterizar um código preponderantemente simbólico (arbitrário e generalizável, ao mesmo tempo).

A habilidade de ler e escrever foi durante muito tempo restrita a poucos. Esteve desde muito cedo associada ao acesso ao poder. No Egito e na Suméria, os escribas conquistaram considerável autoridade.

Na Idade Média, era dominada em geral pelos homens do clero, e as ilustrações medievais, denominadas ‘iluminuras’ – tinham esse nome porque eram feitas com reluzentes folhas de ouro – passaram a ser destinadas a ‘embelezar’ os manuscritos e também a catequizar os iletrados (Meggs, 2006).

Assim, desde seu início, ao mesmo tempo que a ilustração se presta a conferir qualidades ritualísticas² bem como o de *status* de objeto de luxo ao livro (Araújo, 2008), faz parte de um contexto onde o texto é elemento fundador; como afirma Meggs (2006), “a palavra era suprema e o *scrittore* controlava o *scriptorium*”.

Após o surgimento da imprensa, muitos livros continham ilustrações que redundavam em relação ao texto, restringindo seus significados. Devido à sua falta de elaboração e ao já comentado contexto ocidental, essas ilustrações estavam de fato subordinadas a ele. Mesmo assim, como é impossível que uma imagem reproduza exatamente o que diz um texto – e vice-versa – é claro que acrescentavam informações.

Esta maneira de enxergar a ilustração é comum até os dias de hoje, não só no mercado de livros infantis. É preciso reconhecer que cumpre seu papel em diversos setores da sociedade, mas também assinalar que não é o foco de interesse desta abordagem. Considero importante, neste contexto, que as imagens ampliem os significados das palavras, proporcionando uma leitura diferenciada do texto sem pretender explicá-lo. Desta forma, estabelecendo narrativas visuais que dialoguem com ele, serão capazes de conceder-lhe mais força. A trama de relações faz com que o resultado seja superior à soma das partes.

É importante observar, no entanto, que nem sempre as imagens podem ser consideradas como ilustrações em livros infantis. Se admitirmos que uma ilustração deve ser uma imagem concebida pela interdependência entre códigos (não necessariamente implicando em subordinação de uma das partes), é preciso que tenha sido pensada em função de um texto (*a posteriori* ou em paralelo) ou de alguma outra linguagem (por exemplo, de uma linguagem não verbal, como a música, por que não?).

O território da ilustração pode muitas vezes estar indissociado da linguagem do *design*. Referindo-se ao cartaz de Ziraldo para o filme *Os Fuzis*, Francisco Homem de Melo observa que nesse caso, “a

[5]

ilustração é *design* gráfico [grifo meu]” (Melo, 2006), pois desenha também o espaço da peça onde está inserida.

Em *I Libri*, de Maffei (2007a), sobre a produção editorial de Bruno Munari, a legenda sobre uma imagem do livro *Il poema del vestito di latte* (1937) – comentado no capítulo 3 –, diz o seguinte: “Ilustrado com fotocomposições, intervenções gráficas e pranchas transparentes”.³ Pela construção da frase, a página transparente parece ser um elemento da ilustração, ou seja, parece fazer parte dela.

No universo da ficção, considero fundamental pensar nas diversas sensações que as imagens podem presentificar, ao funcionarem como metáforas visuais,⁴ por exemplo, ou ao estarem relacionadas também a outros sentidos, como propõe Bruno Munari em seus livros. Como esse tipo de comunicação ocorre de maneira menos direta e precisa, implica em uma postura ativa do espectador.

Sendo assim, que cores e materiais seriam mais adequados para desenhar determinada situação? Que textura pode ser usada para transmitir uma sensação específica? Em que lugar da página estará o personagem? Qual a sua dimensão? Qual é o enquadramento da cena? Que tipo de luz terá? Serão usadas distorções na perspectiva? Será usada perspectiva?

Saul Steinberg, em seus desenhos, demonstra de maneira ímpar como é possível transmitir determinados sentimentos somente com o uso da linha (1956). Em outros dois exemplos selecionados, de Isidro Ferrer e de Francisca Biermann, respectivamente, um grafismo vermelho no rosto de um lobo dá a sensação de raiva (Rubio, 2002) e o tom do verde, que lembra algo apodrecendo, é usado para transmitir um cheiro ruim (Biermann, 2004). Em todos os casos, os artistas fogem dos clichês.

Por fim, cito mais duas figuras de linguagem além da metáfora que, ironicamente, porque originárias da linguagem verbal, funcionam muito bem no território da ilustração. O trocadilho visual é uma delas, no qual, como na poesia (Pignatari, 1967), dois elementos (que podem ser dois desenhos, um desenho e uma letra, um conjunto de desenhos e uma frase, etc.) são conectados de maneira estrutural. Também a metonímia pode ser muito útil (tomar a parte pelo todo) para expressar qualidades de sentimentos.

Mesmo após estas reflexões sobre as diversas maneiras de tirar partido de imagens concebidas em função de outras linguagens, é possível observar que ainda é frequente que o adjetivo *ilustrativo* seja utilizado para referir-se a uma imagem necessariamente subordinada. Diversas

[6-8]

[9]

[10]

[11-13]

[14]

interpretações do conceito de ilustração acabam gerando uma certa confusão no meio.

Para concluir o capítulo, gostaria de citar a definição de Yone Lima, que me parece adequada para situar o leitor devidamente em relação ao meu ponto de vista enquanto profissional da área, e podermos seguir adiante nesta proposta:

O vocábulo ‘ilustrar’ sugere um conceito e predispõe a ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita. No entanto, o relacionamento entre ambos é bem mais amplo e complexo e uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual é, antes de mais nada, circunstancial e tanto cada uma pode atuar como expressão autônoma e suficiente como, no momento seguinte, ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra (Goldchmit, 2008).

NOTAS

- 1 Mesmo servindo para simbolizar determinados sons, os caracteres continuaram a ser tratados como imagem, de diversas maneiras, ao longo da história.
- 2 “Os líderes monásticos tinham consciência da capacidade do ornamento para criar nuances místicas e espirituais” (Meggs, 2006).
- 3 As citações de autores estrangeiros foram traduzidas sem o auxílio de um especialista.
- 4 Expressão utilizada por Ferreira Gullar ao se referir ao *Livro da Criação*, de Lygia Pape (Gullar apud Amaral, 1977).

| 5 | Cartaz do filme *Os fuzis*, de Ziraldo (1964).

| 6 | Desenho de Steinberg.

| 7 | Desenho de Steinberg.

| 8 | Desenho de Steinberg.

| 11 | Grundat 1835, de O. Eksell.

| 12 | Cartaz de Paul Rand (1982).

| 13 | Capa de *Le mot*, por Paul Iribe (1915).

| 14 | *Blind mice and other numbers*, de Ivan Chermayeff (1961).

2

DO ESPAÇO SENSORIAL AO *LIVRO-ATIVO*

Como já mencionado, os critérios para a definição do objeto de estudo foram se configurando lentamente, de acordo com meu interesse pessoal em cada exemplo encontrado e a verificação da relevância de cada um em relação à produção internacional, comprovada pela busca paralela de referências históricas (veja capítulos 3 e 4).

Depois disso, tive acesso a algumas bases teóricas¹ que me ajudaram a fundamentar meu ponto de vista. No início, este processo se deu de forma um tanto caótica, e por isso não é tarefa simples a de esclarecê-lo. Cheguei à conclusão de que deveria seguir meu próprio percurso de formação profissional, no esforço de trazer à tona os questionamentos que me fizeram encontrar uma determinada maneira de selecionar este grupo de livros.

Ao rever o caminho que me conduziu até esta etapa, é possível observar que minha ‘estratégia metodológica’ para a realização deste estudo sempre esteve (mesmo que inconscientemente no início) baseada no seguinte ciclo: a partir da observação de um conjunto de livros, chegava a uma definição do grupo que me interessava, a partir da qual ia em busca de novos exemplos, que podiam tanto confirmar o que tinha em mente como conduzir a uma redefinição, que me fazia procurar mais exemplos, e assim por diante. Quanto maior o número de livros levados em consideração, mais restrito se tornava o meu campo.

Posso afirmar que meu ponto de partida foi o livro como espaço sensorial, quando tive contato com o *Livro da Criação* (Pape, 2000), de Lygia Pape, em 1996. A partir de então, minha pesquisa (informal) foi em direção a outros livros de artista e outras experiências envolvendo os sentidos. Apesar de não discernir nesse momento por que alguns livros de artista me chamavam mais a atenção do que outros, uma coisa era certa: este universo era imenso.

[15-17]

Depois de trabalhar durante um período na área do *design* gráfico editorial e de identidade corporativa, decidi voltar meu foco de atenção ao território da ilustração.

Assim, deliberadamente passei a investigar sobre os diversos modos de relacionar imagens a narrativas verbais. Concentrei-me no universo dos livros infantis.

Os projetos que se destacavam eram aqueles com ilustrações que potencializassem o conteúdo do texto, de acordo com o conceito discutido no capítulo anterior.

Em determinado momento, tive acesso a dois livros nos quais a sintaxe das ilustrações rompia os limites do material impresso e englobava aspectos do suporte da impressão, ou seja, o próprio livro enquanto objeto. No livro *Nella nebbia di Milano*, de Bruno Munari, o papel vegetal evocava qualidades que se assemelhavam às da neblina; e em *Mirror*, de Suzy Lee, o espelhamento das páginas presentificava qualidades de um espelho real.

[18]

[19]

Esses livros me chamaram tanto a atenção que comecei a procurar outros similares, apesar de não ser muito claro para mim ainda por que se diferenciavam dos demais.

O que conseguia perceber então era que, nesses livros, os limites entre as ilustrações e o projeto gráfico (incluindo a parte gráfica propriamente dita e a tridimensional, como a escolha do tipo de papel ou da encadernação, por exemplo) tinham sido dissolvidos, isto é, não ficavam claros. Eram objetos tão coesos que se tornava impossível identificar claramente o que pertencia ao território de uma linguagem ou de outra.

Com um pequeno grupo de livros nas mãos, decidi iniciar a pesquisa acadêmica partindo dos livros de Bruno Munari, o autor pioneiro na área, conforme os dados colhidos na época,² internacionalmente reconhecido pela revolução que seus trabalhos haviam provocado no mercado de livros infantis. Em sua extensa pesquisa sobre o livro enquanto objeto comunicante, utilizava frequentemente recursos gráficos não convencionais – tais como papéis diferenciados, facas, etc.

[20]
[21-22]

Durante o desenvolvimento da investigação, observando *Nella nebbia di Milano* e outros livros de Munari, como *Nella notte buia*, *Il merlo ha perso il becco* e *Più o Meno*³, ficou claro que quando Munari se restringia aos limites do livro em forma de códice, uma certa tensão se formava, pois era como se com isso o livro apontasse com mais força para sua própria natureza. Concluí que essa era a abordagem que mais me interessava.

Mesmo com foco nos livros deste autor, pretendia analisar outros projetos ainda que superficialmente para contextualizar seu trabalho. O que aconteceu foi que alguns desses outros livros, de autores variados, começaram a se destacar muito também, porque se mantinham justo nesse limiar. Por outro lado, percebi que Munari em muitos projetos havia abandonado o formato de códice em função de seu objetivo principal: as possibilidades de comunicação através de diversos elementos físicos do livro enquanto objeto.

Este foi um momento determinante, pois sem deixar de reconhecer o papel crucial de Munari no desenvolvimento dos livros que pretendia estudar, me vi obrigada a mudar o foco do estudo, mesmo sabendo que sua pesquisa tinha muito em comum com o meu primeiro ponto de partida, o *Livro da Criação*. Assim, decidi não me deter no trabalho de nenhum autor em especial, mas sim investigar o que estas experiências tinham em comum, a ponto de ter condições para configurar um grupo diferenciado nas estantes de uma livraria.

Nessa etapa, os critérios para a delimitação do meu campo foram pré-definidos uma vez mais: livros que tivessem imagens incorporando a materialidade do livro em sua própria significação sem, no entanto, abrir mão da forma de códice. A partir daí, cada vez que encontrava um novo livro que me deixasse em dúvida, fazia um teste: imaginava seus desenhos/fotografias/colagens fora desse formato, em páginas soltas ou lado a lado numa parede. Caso continuassem funcionando, estava comprovado que aquele suporte não era fundamental e que, portanto, não deveriam ser incluídos como foco de atenção.

A dúvida que veio em seguida foi justamente sobre esse limite entre o livro em forma de códice e o livro escultórico, que pode em muitos casos ser impreciso. Afinal, como já foi dito, não se pode perder de vista que estamos o tempo todo tateando num terreno cheio de ambiguidades, inerentes a qualquer linguagem não-verbal.

Mesmo sem pretender, de maneira alguma, formular uma ‘categorização’ estanque, estabeleci ao menos que iria me restringir aos

livros que preservassem exatamente a forma e o material das páginas de um livro convencional. Sendo assim, foram excluídos os livros perfurados, com páginas em *folder*, páginas cortadas, dobradas, etc. Também os livros que não tenham formato retangular⁴ ou que sejam sanfonados, e ainda os livros com páginas de qualquer material que não o papel.⁵

Variações como o tipo de papel utilizado, o tipo de encadernação (costurada, com grampos, colada, etc.) e o tipo de impressão foram aceitas, pois não representam o afastamento do livro de sua própria natureza.

A expressão *livro-ativo* – pela participação ativa do suporte na significação das ilustrações – não me parece, até o momento, precisa o suficiente para denominar o objeto de estudo. No entanto, adotei-a na falta de outra melhor a tempo. Gostaria de considerá-la, portanto, como provisória.

De qualquer modo, também me parece apropriado tratar essa ‘delimitação’ como um esboço permanente, pois os casos limítrofes vão continuar aparecendo a cada instante (e é extremamente desejável que isso aconteça), ocasionando uma revisão constante do que está sendo estudado.

Após esse processo, tive contato com o livro *La Otra Lectura. La ilustración en los libros para niños*, escrito pelo ilustrador, *designer* e crítico argentino Istvan Schritter (2005), e descobri o respaldo de um ponto de vista que muito tem a ver com minhas observações.

No capítulo 2.5, ele diz o seguinte:

O papel da brincadeira.[sobre o tema que será abordado]

[...] Livro-álbum e objeto lúdico. O jogo de significações não só fala dos discursos que o livro engloba, como também do livro como ser.

Sem necessidade de mudar de suporte, mantendo seu formato tradicional, um jogo gráfico nos delata o livro enquanto corpo manipulável, constituído por partes reconhecíveis: capa e folhas, papel colado ou costurado. Uma coisa.

[...] Álbuns que não saem do formato de livro tradicional, mas que aproveitam suas partes (folha, gancho, capa, quarta-capa, tipografia) para estabelecer uma relação física com o leitor; este se verá obrigado a explorar uma maneira alternativa de leitura, que colocará o livro em evidência como objeto manipulável, ultrapassando o ato de folhear.

E dá exemplos de vários livros que, pelas descrições, em sua maioria podem ser considerados como *livros-ativos*. Alguns desses títulos serão comentados no capítulo 6.

NOTAS

- 1 Veja Schritter (2005), Van der Linden (2006), Lorant-Jolly e Van der Linden (2006), Díaz (2007), Dehò, V., Nesticò, B., Corraini, M., Pissard, A; Maffei, G. (2007b), Evans (2008), AAVV (1999), revista *Le mook* – Quand les artistes creent pour les enfants: des objets livres pour imaginer (2008), revista *Hors Cadres* números 1 a 4 (2008, 2009).
- 2 Que até a conclusão deste trabalho se confirma, considerando as fontes pesquisadas.
- 3 Tive acesso naquele momento a essas obras através de fotografias em livros e artigos de revistas sobre Munari.
- 4 Estou incluindo o formato quadrado, por se tratar de um retângulo particular.
- 5 Esses livros, no entanto, podem ser referências preciosas nas análises das obras selecionadas, já que se aproximam muito delas.

| 15-17 | *Livro da criação*, de Lygia Pape (1959/60).

| 18 | *Nella nebbia de Milano*, de Bruno Munari. Foto de Marcelo DaCosta.

3

EM DIREÇÃO ÀS ORIGENS – O LIVRO E SUA MATERIALIDADE

Paralelamente à delimitação do objeto de estudo, aos poucos tomei contato com outras experiências sobre a materialidade do livro ao longo da história.

Essa busca de possíveis origens do *livro-ativo* constitui um passo muito importante para solidificar os critérios utilizados nesta definição e também será fundamental para as análises.

Em que momento terá surgido o primeiro livro que possa ser considerado como tal? Que outras experiências contemporâneas no campo das artes e do *design* podem ser relacionadas a esse campo de discussão?

Questões como estas me motivaram a fazer esta investigação. Desde o ponto de vista de ilustradora, procurei seguir algumas pistas em direção a algum esclarecimento.

A principal fonte de informações para este capítulo foi o livro *History of Graphic Design*, de Phillip Meggs (2006). Na parte final, sobre livros de artista, refiro-me constantemente a dados extraídos da dissertação de mestrado de Paulo Silveira, publicada sob o título *A página violada – Da ternúria à injúria na construção do livro de artista* (2001).

Portanto, para não tornar a leitura cansativa, preferi não citar estes autores constantemente, e sim apenas quando houver aspas. Nos momentos pontuais, onde as informações forem extraídas de outras fontes, ao contrário, faço a devida citação para que o leitor possa se orientar de maneira adequada.

O livro

Em *Creación, diseño y producción de libros* (2007), A. Haslam propõe uma definição interessante para a palavra ‘livro’, na qual não leva em consideração a existência de uma hierarquia texto/imagem:

“Livro: recipiente portátil que consiste em uma série de páginas impressas e costuradas, e que conserva, anuncia, expõe e transmite conhecimentos aos leitores através do tempo e do espaço.”

Para que seja mais apropriada ao objeto deste estudo, eu acrescentaria que suas páginas devem ser de papel, com formato retangular.

Entretanto, no seu surgimento, o livro não tinha essas características, ou seja, não foi concebido neste formato. Sua origem está associada à história da escrita e do *design* gráfico (portanto, à história das técnicas de impressão, da encadernação, da ilustração e da fotografia).

Como vimos no capítulo anterior, texto e imagem têm a mesma origem. Isso deve ser levado em conta na reflexão sobre o conceito de ilustração, pois pode ajudar a pensar sobre modos de estabelecer relações entre ambas linguagens.

A história da comunicação visual remonta à pré-história. Os desenhos de animais pintados nas cavernas são chamados de pictografias. Outros sinais geométricos abstratos, como pontos, quadrados e outras configurações, se misturavam entre eles, o que sugere uma possibilidade de que já se tratasse de uma forma de proto-escrita.

A invenção da escrita “provocou uma revolução intelectual que produziu vasto impacto sobre a ordem social, o progresso econômico e a evolução tecnológica e futura expansão cultural.” (Meggs, 2006)

Desde muito cedo, era feita em um plano, seguindo uma estrutura com divisões horizontais e verticais. Por volta de 2800 a.C., os escribas começaram a seguir a ordem que conhecemos: linhas horizontais, da esquerda para a direita, de cima para baixo.

Portanto, observo que o espaço destinado a ilustrações usualmente retangular no decorrer dos séculos remonta a uma época muito distante da invenção do códice.

Os egípcios foram os primeiros a produzir “manuscritos ilustrados nos quais palavras e figuras se combinavam para comunicar informações” (Meggs, 2006). Escribas e artistas eram contratados para preparar papiros fúnebres, chamados no século XIX de ‘Livro dos Mortos’,

onde eram retratadas narrativas cronológicas sobre a jornada após a morte. Este livro era formado por rolos de papiro medindo 30 a 45 centímetros de altura com 5 a 30 metros de comprimento aproximadamente, na época áurea da cultura egípcia.

Nas versões mais antigas do Livro dos Mortos, era o escriba quem projetava o *layout* do manuscrito. Se devia ser ilustrado, áreas vazias eram reservadas para que o artista as preenchesse da melhor forma possível. As vinhetas foram se tornando cada vez mais importantes.

Ao contrário do naturalmente esperado, primeiro o artista desenhava as ilustrações, e só depois o escriba escrevia o manuscrito.

Na época do império de Alexandre, o Grande (356-323 a.C.), a leitura e a escrita já haviam se tornado muito importantes na cultura grega. Ele fundou a Biblioteca de Alexandria. Meggs (2006) explica:

Placares e placas com imagens eram executados por letristas profissionais. Marcas registradas eram amplamente usadas na identificação da firma ou lugar de origem de produtos artesanais. Registros comerciais, documentos de Estado e literatura eram escritos em múltiplos suportes. O papiro do Egito era complementado por madeira, argila, chapas de metal e plaquetas de cera presas em armações de madeira.

O *pergaminho* popularizou-se como suporte para a escrita por volta de 190 a.C. Os rolos começaram a ser substituídos por códices aproximadamente no início do Cristianismo. Como afirma A. Haslam (2007), “As origens do códice de pergaminho costurado remontam às antigas práticas gregas e romanas que consistiam em atar por um extremo tabuetas de madeira recobertas de cera”.

O processo de desenrolar e enrolar os manuscritos para consultar informações era lento e incômodo e o espaço para armazenagem e os gastos com material eram muito maiores. Além disso, as propriedades do novo material incentivaram o desenvolvimento do códice, pois suas lâminas podiam ser dobradas sem dano algum, ter grandes dimensões e eram mais resistentes que as de papiro, que, segundo Souza (1999), não permitia a escrita em ambas faces.

Haslam também explica que o vocábulo ‘página’ deriva do latim *pagina*, que se refere a algo ‘unido’. Isso indica que sua origem remonta já aos livros em forma de códice, não aos rolos.

O formato gráfico se tornou um símbolo de convicção religiosa durante as últimas décadas do Império Romano, e isso parece ter ajudado a predominância do códice. Sua durabilidade e a permanência

eram importantes para a manutenção dos escritos sagrados dos cristãos, e além disso, se adequava muito melhor ao estudo comparativo de diferentes textos, prática comum dos clérigos. Os pagãos por sua vez se apegaram aos rolos em resistência ao cristianismo.

Conforme Araújo (2008), já no manuscrito medieval, sequências de iluminuras explorando composições entre texto e imagens eram utilizadas nos *scriptoria* monacais, e a simetria da página dupla do códice já era levada em consideração.

O autor também afirma que era comum que ilustrações de página inteira ou várias menores ocupassem a área total da mancha, sem acompanhar nenhum texto.

O trabalho do miniaturista ou rubricador era o de desenhar as capitulares e outros motivos decorativos, que tinham um papel importante na integração visual do texto e ilustrações. A origem do vocábulo *miniatura* está no termo hispânico vulgarizado pelo latim *minium*, “vermelhão, cinábrio”, de onde vem *minius*, que significa “vermelho encarnado”, já que esta era a cor da tinta normalmente utilizada para obtenção de um maior destaque (Araújo, 2008).

Uma vez terminada a escrita, as miniaturas e a iluminação do códice, este deveria ser encadernado.

Uma prática desenvolvida especialmente dos séculos VIII a X, era a do reaproveitamento do pergaminho devido à sua escassez, raspando a informação contida em códices antigos para serem utilizados para cópias de obras. Eram os chamados *códices rescripti* ou *palimpsestos*, que significa “raspados de novo” (Souza, 1999).

É interessante estabelecer relações desta prática com alguns recursos utilizados em *livros-ativos*, como o uso de transparências, proporcionando a leitura transversal do livro enquanto objeto (ver capítulo 6).

A produção de manuscritos durante a era medieval criou um amplo repertório gráfico. Durante o século XIII, a ascensão das universidades gerou um mercado crescente para os livros e a produção de manuscritos iluminados para uso privado tornou-se cada vez maior.

Com o desenvolvimento da arte da encadernação, as pranchas de madeira passaram a ser envolvidas com couro para proteger os cordões utilizados na costura das páginas (Johnson, 1963). Os livros também começaram a ser protegidos na lombada, que antes ficava aparente, e no século XIV, muitos eram decorados suntuosamente com metais preciosos.

A invenção do papel pelos chineses foi fundamental para a popularização do livro. O processo utilizado para sua produção continuou quase inalterado até a sua mecanização no século XIX, na Inglaterra. “Fibras naturais, entre elas a casca de amoreira, redes de cânhamo e trapos, eram embebidas em uma cuba d’água e socadas até virarem polpa” (Meggs, 2006).

A impressão também foi inventada pelos chineses. A primeira forma foi a relevográfica. Entretanto, já na Mesopotâmia, muito antes da invenção do papel e do livro impresso, eram utilizados sinetes cilíndricos com imagens e caracteres entalhados para lacrar e autenticar documentos, que eram rolados sobre uma tabuleta de argila úmida, formando uma impressão em alto-relevo que era uma espécie de “marca registrada” do proprietário.

O mais antigo manuscrito impresso encontrado na China é o Sutra do Diamante, de cerca de 868 d.C. Pouco antes do ano 1000, iniciou-se a impressão de papel-moeda, de modo que esta foi a primeira sociedade na qual a população tinha contato direto com imagens impressas, também através de baralhos e folhetos religiosos que eram amplamente distribuídos nessa época.

“A revolução silenciosa que a impressão operou na vida intelectual chinesa provocou um renascimento do aprendizado e da cultura tal como o que certamente provocou no Ocidente a invenção do tipo móvel por Johann Gutenberg mais de quatrocentos anos depois”. (Meggs, 2006). A xilogravura foi um passo em direção à invenção dos tipos móveis, por volta de 1045, também creditada aos chineses. No entanto, não foram amplamente utilizados nem desenvolvidos por eles devido ao seu sistema de linguagem, com milhares de caracteres.

Em 1438, Gutenberg produziu tipos móveis de metal, e foi na Europa que este ofício realmente se desenvolveu a fundo. No entanto, os primeiros impressores procuravam imitar o trabalho dos calígrafos, ao acreditar que essa era a melhor maneira de competir com eles.

No século XIV, a impressão em relevo chegou à Alemanha na tripla do papel, depois das Cruzadas. As primeiras ilustrações em papel começaram a ser impressas em cartas de baralho e volantes com imagens sacras. Já no século XV, a xilogravura passou a ser utilizada na produção dos primeiros livros impressos, os ‘livros tabulares’ ou ‘xilográficos’, nos quais o texto (que era reduzido) e as imagens eram entalhados numa mesma prancha de madeira e transferidos para uma folha de papel como um carimbo (Goldchmit, 2008).

Algumas tiragens dos livros xilografados eram coloridas à mão. Ocasionalmente eram usados estênceis para aplicar áreas de cor plana a tecidos, cartas de jogo e posteriormente xilogravuras de livros.

No mesmo período e na mesma região em que Johann Gutenberg fazia suas descobertas, um artista identificado como Mestre do Baralho criou as primeiras gravuras em cobre. Mas a xilogravura foi mais popularizada.

O primeiro ilustrador a ser creditado num livro foi Erhard Reuwich, em *Peregrinationes in Montem Syon* (Peregrinações ao monte Sião), impresso em 1486. É interessante observar que esse livro também foi o primeiro a ter ilustrações em pranchas desdobráveis, isto é, o livro “animado”¹ surge na mesma época em que os ilustradores começam a ser reconhecidos.

Era frequente que as mesmas gravuras fossem usadas para imprimir vários livros, e por isso nem sempre havia correspondência entre texto e imagem. Esse é um fato curioso, importante para refletir sobre a função da ilustração na época.

Segundo J. M. Souza (1999), o número de ilustrações cresceu com rapidez com o advento da prensa de imprimir. A xilogravura “alcançou efetivamente seu maior desenvolvimento artístico unicamente no século XVI quando o desenho esteve a cargo de artistas importantes como Dürer, Holbein e Cranach”.

No final do período incunabular (dos primeiros impressos), havia imprensas por toda a Europa, mas a inovação no campo do *design* ocorreu ainda na Alemanha. No mesmo período das inovações gráficas e tipográficas desenvolvidas por eles, o Renascimento surgia na Itália, levando rapidamente o *design* gráfico a novos direcionamentos.

A partir do século XVI, a gravura em metal passou a ser a principal técnica empregada na reprodução das imagens nos livros, o que foi determinante para a evolução da linguagem da ilustração. Era possível uma maior nitidez do traço e as matrizes eram mais duráveis do que as de madeira, podendo ser usadas para tiragens maiores sem alteração do resultado impresso. Dentre os artistas que trabalhavam com este material, destaca-se a figura de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

A precisão do entalhe na placa de metal possibilitou também outra opção: a gravação do texto (manuscrito) e da imagem diretamente na mesma matriz, o que levou à maior integração do texto e das

imagens, como é possível observar em *Songs of Innocence*, do inglês William Blake (1757-1827).

O entalhe a cores se tornou popular a partir das experiências de Jacques-Christophe Le Blon (1667-1741), em Londres, de 1720 a 1735, seguindo depois a Paris. O princípio de superposição de matrizes foi a base da quadricomia (Araújo, 2008).

No final do século XVIII, a xilogravura finalmente recobrou seu antigo esplendor graças a Thomas Bewick (1753-1828), que iniciou o uso de madeira de topo, ou seja, cortada transversalmente ao fio. Com uma superfície mais resistente, foi possível trabalhar a fundo os detalhes, através do uso de traços finos.

Durante o século XIX, com a Revolução Industrial, Meggs relata que

a especialização do sistema fabril fragmentou as artes gráficas em projeto e produção. [...] Não era mais suficiente que as letras do alfabeto funcionassem apenas como símbolos fonéticos. A era industrial transformou esses sinais em formas visuais abstratas, projetando poderosas figuras de forte contraste e grandes dimensões.

Imagino que o autor esteja se referindo a uma maior exploração das diversas possibilidades do tipo como imagem a partir desse momento, pensando principalmente no meio publicitário e na sinalização urbana.

A litografia, que havia sido inventada em 1796, foi aprimorada e ocorreram muitos avanços técnicos na impressão tipográfica, como o uso de cilindros para entintar, e os adventos da prensa a vapor e do linotipo. Em 1803, a primeira máquina de produção de papel entrou em operação na Inglaterra. A era da comunicação de massas havia chegado, com uma grande disseminação de palavras e imagens em nível mundial.

A xilogravura dominava a ilustração de livros, pois, como a tipografia, se tratava de impressão relevográfica e, portanto, as matrizes podiam ser usadas simultaneamente ao texto, ao contrário do que acontecia com a gravura em metal e a litografia.

Em 1871, o americano John Calvin Moss foi pioneiro ao usar um processo de fotogração viável comercialmente, no qual era possível transferir figuras a traço para lâminas de metal para impressão tipográfica.

Aproximadamente no final do século XIX, a encadernação passou a ser feita mecanicamente. Há informações de que o advento da sobre-

capa nos livros é contemporâneo ao uso de encadernações em tecido. Nessa época, com a sua popularização, começaram a conter ilustrações e anúncios publicitários dos editores (Bettley, 2001).

Os impressores alemães dominavam a técnica da litografia em cores e, em 1837, o francês Godefroy Engelmann patenteou um processo chamado *cromolitografia*.

Este novo método ainda não funcionava sob o princípio da quadricromia, mas as diversas cores contidas numa imagem já eram impressas em pranchas separadas. O desenho base, frequentemente, era impresso em preto.

A cromolitografia se tornou o meio de produção utilizado para a profusão de imagens populares no período vitoriano. Permitiu novas formas de integração de texto e imagem, principalmente nos cartazes e rótulos.

Apesar de todos esses avanços, no final do século XIX, a qualidade do *design* e da produção de livros decaiu muito, até a revitalização iniciada com o movimento *Arts and Crafts*, que começou na Inglaterra no final do século XIX, em reação aos problemas sociais e estéticos originados da Revolução Industrial, liderado por William Morris, com a participação de A.H. Mackmurdo, W.R. Lethaby, C.R. Ashbee e Walter Crane, entre outros *designers*, poetas e artistas.

Este movimento foi um marco na história do livro, pois propunha considerá-lo um objeto de arte com edição limitada, o que representava uma forma de resistência à banalização do projeto gráfico dos livros produzidos em grande escala.

Os *designers* se dispunham a pesquisar papéis, tintas e tipos. A grande atenção às características físicas do livro e à integração do texto com as imagens era outra preocupação que muito tem a ver com o universo pesquisado neste trabalho. Os livros eram produzidos artesanalmente, utilizando os melhores materiais.

A Kelmscott Press, fundada por Morris, tinha o propósito de recuperar a beleza dos livros incunabulares. Estimulou a criação de pequenas editoras de qualidade no mundo inteiro, principalmente na Grã-Bretanha, Estados Unidos e Alemanha (Cardoso, 2004).

Entretanto, essa tendência, que recebeu o nome de “movimento da imprensa particular”, não deve ser confundido com a proliferação das gráficas de amadores ou aficionados, porque era antes de mais nada um movimento que advogava uma grande preocupação estética no campo do *design* e da impressão de livros.

Posteriormente, todos esses esforços influenciaram a própria produção industrial, contribuindo enormemente para a melhoria da qualidade dos impressos em geral. O *Arts and Crafts* obteve repercussão mundial entre o final do século XIX e o início do século XX. A ilustração ganhou maior autonomia em relação ao texto a partir de então.

De acordo com Bettley (2001), a encadernação em brochura é um fenômeno do século XX com antecedentes nos envoltórios utilizados para recobrir livros e panfletos desde o princípio da impressão. Além de ser um campo propício para diversas inovações gráficas, tornou-se um importante veículo para a ilustração e para a publicidade, da mesma forma que a sobrecapa.

A fotografia se tornava uma ferramenta cada vez mais importante. Aos poucos, passou a monopolizar a documentação factual, impelindo o ilustrador para o território da fantasia e da ficção. A linguagem da ilustração foi drasticamente transformada no início do século. A página impressa ganhou nova aparência com as texturas e os meios-tons, possibilitados pela imagem reticulada.

Artistas japoneses como Hokusai e Hiroshige “desenvolveram uma magnífica sensibilidade para o ritmo cinético do livro, usando escala, densidade, textura e ação dramática para obter uma sequência dinâmica de imagens” (Meggs, 2006) e influenciaram muitos artistas e *designers* ocidentais na época do *art nouveau*.

A partir deste momento, houve um sem-número de inovações na linguagem do *design* e da ilustração do cartaz, rumo a uma crescente integração de texto e imagem.

Integrantes da Secessão Vienense fizeram muitos experimentos editoriais envolvendo, por exemplo, impressões em tinta dourada sobre papel translúcido, fotos em tinta escarlate e relevo-seco.

Por outro lado, no campo da literatura, em 1866, o escritor Lewis Carroll usou pontualmente tipos de tamanho decrescente, em forma de um rabo de rato, em seu livro *Alice no país das maravilhas*. Suas ilustrações denotavam um tipo de ocupação da página diferenciado em relação à produção da época.

Anos depois, em 1897, o poeta simbolista francês Stephane Mallarmé (1842-1898) publicou o poema *Un Coup de dés (Um lance de dados)* em vinte páginas, com uma gama variada de tipos: versais, caixa-baixa, romano e itálico. Com isso, de acordo com Roberto Pontual,

colocou-se como ponto-encruzilhada em todo o longo processo de desenvolvimento da linguagem verbal, situando-se também como desafiador dos sistemas tradicionais de ler e da concepção secularmente inamovível do livro. [...] *Un coup de dés*, além de aproveitar os recursos da diversidade tipográfica e da disposição de cada unidade-linha no branco da página, rompe, mais importantemente, com o esquema de leitura linha a linha ao incorporar como elemento de fundamental significação para a totalidade do poema o próprio movimento de transpor e aglutinar suas páginas.

O crítico atenta igualmente para a grande importância dada aos espaços brancos (apud Araújo, 2008), que são parte fundamental do poema.

Para Octavio Paz, *Un Coup de dés* é o apogeu da página como espaço literário, ao mesmo tempo que inauguraria um espaço não linear (apud Araújo, 2008). Jacques Damase considera que o poema foi o primeiro “ tiro de canhão ” a despertar o espírito do livro moderno (Mc Lean apud Silveira, 2001).

Guillaume Apollinaire (1880-1918) também realizou grandes inovações visuais na poesia. Observou certa vez: “catálogos, cartazes, anúncios de todos os tipos, acreditem, contêm a poesia da nossa época”. (Meggs, 2006). Para o poeta, o trabalho de arte moderna devia refletir uma consciência urbana contemporânea, caracterizada por uma multiplicidade de sensações e percepções fragmentadas, mas relacionadas.

Em 1918, publica sua contribuição ímpar ao *design* gráfico: um livro com o título de *Calligrammes* (Caligramas), com poemas nos quais as letras formam desenhos na página. No poema *Il Pleut* (Está chovendo), por exemplo, os tipos realmente transmitem a sensação de chuva, isto é, é como se realmente estivessem ‘chovendo’. Este exemplo é significativo para o entendimento do conceito de *livro-ativo*, pois a ligação entre o suporte e as imagens, na grande maioria dos casos, está relacionada a esse desejo de presentificação de algum aspecto.

Segundo Emanuel Araújo (2008), na virada do século houve uma frequente colaboração entre artistas das vanguardas e escritores, sobretudo a convite de editores franceses (entre eles Ambroise Vollard). Utilizando as mais variadas técnicas, grandes artistas como Toulouse-Lautrec, Miró, Chagall, Rouault e Max Ernst passaram a trabalhar o livro, e assim foi inaugurado o *livre d’art* ou o *livre d’artiste*,² no qual a hierarquia texto-imagem era dissolvida. “Picasso era um dos maiores entusiastas dessa nova forma de divulgação de imagens em que o texto quase se tornava ‘ornamento’ das ilustrações”, diz o autor.

Alguns dos movimentos da arte moderna, como o cubismo, o futurismo, o Dadá, o surrealismo, o *De Stijl*, o suprematismo, o construtivismo e o expressionismo influenciaram diretamente a linguagem do *design* gráfico.

Em 1913, os futuristas começaram a produzir uma poesia “explosiva e emocionalmente carregada que desafiava a sintaxe e gramática corretas” (Meggs, 2006). Subverteram com ela o *design* tipográfico, rejeitando a harmonia da tradição clássica. Em uma só página, através de recursos visuais como a mistura de várias cores e tipos distintos (usando *itálicos* para transmitir a sensação de velocidade, ou **negritos** para ruídos e sons violentos), redobravam a expressividade das palavras.

Meggs (2006) explica que

desde a invenção dos tipos móveis de Gutenberg, a maioria dos projetos gráficos usava uma rigorosa estrutura horizontal e vertical, mas os poetas futuristas deixaram de lado essas restrições. Livres da tradição, passaram a animar suas páginas com uma composição dinâmica, não-linear, obtida pela colagem de palavras e letras dispostas para reprodução por meio de lâminas de impressão fotogravadas.

Saliento aqui que a malha ortogonal de Gutenberg abandonada pelos futuristas remonta não menos que à origem da própria escrita, como vimos no início deste capítulo.

Fortunato Depero (1892-1960), que projetou um grande número de cartazes publicitários, publicou seu *Depero futurista*, uma compilação de experiências tipográficas, anúncios, projetos de tapeçaria e outros trabalhos, considerado por Meggs como um precursor do livro de artista.

O futurismo se tornou uma influência importante para outros movimentos artísticos, e suas técnicas violentas, revolucionárias foram adotadas pelos movimentos Dadá, construtivista e *De Stijl*. Nesses movimentos, assim como no cubismo, as letras também foram exploradas enquanto imagens.

As colagens surrealistas de Max Ernst (1891-1965) tiveram grande impacto na linguagem da ilustração. O artista usou várias técnicas que foram adotadas nas artes gráficas. Entre elas a *frottage*, na qual fazia uso de decalques para compor diretamente sobre o papel.³

No início dos anos 1920, o construtivismo se tornou uma influência adicional no trabalho de Kurt Schwitters, após seu contato com El Lissitzki (1890-1941) e Theo van Doesburg (1883-1931). Schwitters

e Van Doesburg colaboraram no livro infantil *Die Scheuche* (1925), no qual as letras foram retratadas como personagens.

El Lissitzki usava como base para sua arte as propriedades matemáticas e estruturais da arquitetura. Ele construía seus livros “programando visualmente o objeto total”, (Meggs, 2006) sem nenhum elemento decorativo. Em *Dlia golosa* (Para a voz) – também traduzido como Para ler em voz alta –, um livro de poemas de Maiakóvski, de 1923, trabalhou com tipos de metal compostos por um tipógrafo alemão que não falava russo. Segundo o artista, sua intenção era interpretar os poemas como “um violino acompanha um piano”. A dupla de abertura de cada poema “era ilustrada com elementos abstratos simbolizando seu conteúdo” (Meggs, 2006).

Entre os trabalhos mais conhecidos de El Lissitzki está o livro infantil *A história de dois quadrados*. Esta obra, assim como *Die Scheuche* e o trabalho de Vladímir Lebiediév (1891-1967) serão comentados no capítulo 4.⁴

A nova linguagem visual dos movimentos modernistas começou a influenciar a fotografia, conforme é possível observar no trabalho de Aleksandr Ródtchenko, que tinha grande interesse pela fotomontagem, considerando-a “uma técnica de ilustração apropriada para o século xx”, como afirma Meggs.

Man Ray e outros artistas também aprofundaram pesquisas nesta área, através do uso de recursos como a solarização e a distorção, por exemplo.

Moholy-Nagy usava a câmara como ferramenta do *design*. É possível observar que os limites entre as linguagens se dissolviam cada vez mais.

Expressionistas como Vassíli Kandinski (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940) contribuíram enormemente para a comunicação visual, através de suas explorações sobre problemas de forma e cor.

Os artistas de *De Stijl* defendiam que a arte pura fosse absorvida pela arte aplicada. A cor era um importante elemento estrutural. Buscavam uma arte baseada em relações estritamente visuais.

Uma das principais orientações no campo do *design* gráfico foi a organização da página impressa através do uso da construção geométrica.

Por fim, é necessário sublinhar a importância da Bauhaus, ligada a todos esses movimentos, que era “a consequência lógica de um interesse alemão pelo *design* na sociedade industrial” (Meggs, 2006), onde não era feita nenhuma distinção entre as belas-artes e artes aplicadas.

O cerne da formação da escola foi um curso criado por Johannes Itten (1888-1967), cujos objetivos eram liberar a capacidade criativa de cada aluno, desenvolver uma compreensão da natureza física dos materiais e ensinar os princípios fundamentais do *design* subjacentes a toda arte visual.

A influente revista *Bauhaus*, que começou a ser publicada em 1926, bem como a série de quatorze *Bauhausbücher* (livros da Bauhaus), constituíam espaços de inúmeras experimentações gráficas e tipográficas, através do uso de materiais como, por exemplo, o papel vegetal.

Por volta de 1930, a máxima “menos é mais”, de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), tornou-se um princípio central no *design* moderno.

O livro animado

[23-25] De maneira análoga ao que acontece nos *livros-ativos*, as imagens contidas nos livros animados também incorporam seu suporte em sua significação. Entretanto, a diferença principal entre ambas as denominações é que na segunda esse suporte extrapola os limites do códice. Estas constatações foram fundamentais para a solidificação dos critérios utilizados na delimitação do objeto deste estudo.

Para Fanuel Díaz (2007), “livros animados” são livros com mecanismos e artifícios que produzem uma grande variedade de efeitos, que vão desde um simples movimento (não usual) até a completa transformação de cenas e aparições repentinas de elementos.

Segundo o autor, “Um livro animado deve ter uma vitalidade física, uma dimensão adicionada através da qual se torna ‘vivo’ nas mãos do leitor”.

No artigo “Eccentric Books”, de Gay Walker, publicado na revista *Print* (1992), são definidos como *livros excêntricos*⁵ aqueles contendo “elementos não usuais que tanto distinguem o formato como fazem parte da mensagem”. Ele faz a ressalva, no entanto, que sua excêntrica deve estar em suas características internas, isto é, presença de partes móveis, formas estranhas, perfurações, acessórios personalizados, etc. São livros cujas páginas se desdobram, fazem barulho e/ou mudam de dimensão. “Sua natureza interativa envolve o leitor em uma maneira mais direta que as palavras podem fazer por si só”. Podem ser livros de artista, livros de poesia, livros infantis; ou mesmo guias de projeto arquitetônico, livros sobre matemática, astronomia, medicina; e, até, sobre etiqueta.

| 23 | Five-fold Thinking Circle of the German Language, de G. H. Harsdorffer (1648).

| 24 | Anatomical Fugitive Sheets (1573).

Em seguida, subdivide a categoria em dois grupos principais – os com partes móveis e os sem. Os *movable books* incluem os livros com discos giratórios, abas, páginas dobradas; também os *pop-up* e os com mecanismos *pull-tab*; e, ainda, os que contém imagens planas em 3D vistas através de lentes coloridas (não fica claro por que ele inclui este último tipo neste primeiro grupo).

Os que não possuem partes móveis são os livros mais “inertes”, com formatos não usuais, perfurações, recortes (bonecas de papel, maquetes, ou páginas feitas com o uso de facas ou figuras espaciais); e os livros-objeto, os quais define como aqueles com elementos texturados, audíveis ou aromatizados.

De acordo com Díaz (2007), não se sabe exatamente quando este tipo de material começou a ser produzido. Tampouco se conhece quem idealizou o primeiro artifício mecânico para um livro. O autor explica:

A *volvelle* ou disco giratório é sem dúvida o primeiro mecanismo que se utilizou no manuscrito e depois no livro impresso. Geralmente vários desses discos eram colocados um sobre o outro, permitindo revelar através de pequenas aberturas ou cortes as combinações de números, letras e palavras que resultavam quando aqueles se moviam. Num primeiro momento este mecanismo foi utilizado por astrólogos, astrônomos e advinhos para projetar códigos e escrituras secretas para emblemas, loterias e rodas da fortuna. Em maior medida se utilizou para o ensino de algumas ciências como a astrologia e a anatomia.

Para Walker (1992), o exemplo documentado mais antigo de *movable book* está na British Library. É o *Ars Generalis*, um manuscrito de 1306, com autoria do catalão Ramón Llull, que contém dois discos giratórios de pergaminho fixados pelo centro por um barbante.

Díaz menciona também, como um dos primeiros exemplos conhecidos *El Equatorial*, inventado no século XIII, pelo mesmo autor, para calcular a posição do Sol e estrelas.

A aba, outro recurso de aparição precoce, permitia revelar imagens quando levantada. Era uma prática comum, nos livros sobre anatomia, superpor partes do corpo humano em várias camadas. “Em 1583, um oculista publicou em Dresde um estudo anatômico da mão e olho com cinco ou seis camadas distintas sobrepostas” (Díaz, 2007).

Conforme a descrição de Meggs (2006), Erhard Ratdolt editou em 1476, quando estava trabalhando em Veneza, o livro *Calenda-*

rium, de Regiomontano, que continha um disco matemático tripartido para calcular os ciclos solares, no qual duas partes impressas em papel rígido recortado eram agregadas com uma fita adesiva e um cordão.

Dez anos mais tarde, Erhard Reuwich, no já citado *Peregrinationes in Montem Syon* (Peregrinações ao monte Sião) – uma mistura de narrativa ilustrada de viagem com guia de romeiro e compêndio geográfico – concebeu e entalhou matrizes para ilustrações em pranchas desdobráveis que mediam até 1,80 m (Araújo, 2008).

A estes exemplos somam-se uma infinidade de outros textos contemporâneos.

Os livros animados infantis foram desde muito cedo amplamente difundidos, começando com o trabalho do livreiro e editor Robert Sayer, como veremos no capítulo 4.

O livro de artista

[26-31] Giorgio Maffei afirma que “o ‘livro de artista’ define uma ‘obra projetada e realizada em completa autonomia criativa como trabalho de arte em forma de livro” (2008).

Segundo a definição da Art Libraries Society of the United Kingdom and Ireland (ARLIS/UK & IRELAND), o livro de artista (*artist's Book*) é uma ampla categoria que engloba experiências de naturezas muito distintas:

um livro ou objeto livro-referente no qual um artista tem um maior aporte além da ilustração ou autoria: onde a aparência final do livro se deve muito à interferência/participação de um artista: quando o livro é a manifestação da criatividade do artista: onde o livro é ele próprio uma obra de arte⁶.
(Bettley, 2001)

Para Silveira (2002), é necessário atentar que o livro de artista não é livro de arte; é o livro como obra e não como suporte, por mais luxuosa que seja a edição. Entretanto, considero que muitas edições contêm um projeto gráfico tão elaborado que adquirem *status* de obra de arte. O próprio *design* é a obra.⁷

Podem ser feitos para adultos ou para crianças (embora essa diferenciação nem sempre faça sentido), conter texto ou não, e adquirir inúmeras formas. Podem ter o aspecto de um livro ‘comum’, perma-

| 26 | *Hard light*, de E. Ruscha e L. Weiner (1978).

| 27 | *A beginner's guide to art deconstruction*, de Norman Conquest (1995).

| 28 | *Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, de Antonio Dias.

| 29 | *Markischer Sand V*, de Anselm Kiefer (1977).

| 30 | *Bonpiet beau neulle*, de Jean Dubuffet (1985).

| 31 | *The crisis of democracy*, de Richard Minsky (1980).

necendo dentro dos limites do códice, apontando para os mesmos ou não,⁸ ou extravasá-los, pendendo mais para o terreno da escultura – os chamados livros-objeto (Silveira, 2002).

Em artigo de 1993, Mirella Bentivoglio define que os livros-objeto “são livros que submeteram-se a transformações na forma, estrutura ou material” (apud Silveira, 2001).

Podem ser únicos, produzidos artesanalmente, ou múltiplos, como os livros-poema de Gullar, por exemplo. Podem ser livros animados, como vários de Bruno Munari, Kveta Pakovská e Katsumi Komagata. É mais frequente que o livro-objeto múltiplo seja destinado *a priori* ao público infantil (o que não impede que sejam, ao mesmo tempo, dedicados a adultos). Nem todo livro-objeto (múltiplo ou único) pode ser considerado livro de artista.

Também as revistas, “quando sensibilizadas” (Silveira, 2001), ingressam nesse espaço entre arte e comunicação. Bem como fanzines e livros de histórias em quadrinhos.

Como afirma Silveira, o termo *bookwork* no Brasil gerará a denominação *livro-obra*, agora já em desuso. Mas na língua inglesa, *bookwork* é usado também para trabalhos artesanais dentro do campo de atuação da encadernação e do que denominamos a “arte do livro” (Silveira, 2001).

Devem ser consideradas também as intervenções pontuais em publicações geralmente seriadas (*page art*) (Silveira, 2001) – como, por exemplo, a *Escultura de viagem* de Munari inserida num dos boletins do Movimento Arte Concreta italiano.

Há muitas divergências a respeito destas definições entre os críticos.

Anne Moeglin-Delcroix “considera a recusa à multiplicação e à difusão como um despropósito à finalidade básica do livro. [...] Também devem ser identificados, segundo ela, para evitar o rigor dos limites entre livro ilustrado, livro-objeto e livro de artista, os livros híbridos.” (apud Silveira, 2001).

Joana Drucker critica a mostra do MoMA com curadoria de Riva Castleman, em 1994, por argumentar que “não era uma mostra de livros de artista, mas de livros ilustrados, principalmente *livres d’artistes*”.⁹ Mas observo que, se nem todo livro feito por um artista é um “livro de artista”, por outro lado, um “livro de artista” pode sim ser um livro ilustrado, desde que não se perca de vista que o foco é ele mesmo. (apud Silveira, 2001).

Para Clive Phillpot, o livro de artista é um livro em que um artista é o autor (livro-obra [*bookwork*] seria uma obra de arte dependente da estrutura de um livro). “O livro de artista pode ser apenas um livro convencional, pode ser um livro-objeto, ou pode ser um livro-obra, pertencendo tanto à arte como à bibliofilia. Em todos os casos eles podem ser únicos ou múltiplos”. O crítico elogia as edições ilimitadas, acessíveis ao público também em livrarias (apud Silveira, 2001).

Na opinião de Silveira, é possível retroceder no tempo quase indefinidamente à procura da origem do livro de artista. O autor cita *Os caprichos*, Goya (Madrid, 1799), e *Fausto*, de Goethe, com litografias de Eugene Delacroix (Paris, 1828), como uma reação às edições especiais ilustradas da época, porque constituíram uma mudança de atitude que seria definitiva dos artistas, no que diz respeito ao trabalho com o livro.

Enquanto Annateresa Fabris localiza o primórdio do livro de artista na união entre a arte e a literatura, em William Blake, Joana

considera temerário o clichê de outros comentaristas de estabelecer arbitrariamente um marco de origem do livro de artista. [...] Para ela, o livro de artista precisa ser compreendido como uma “forma altamente mutável”. Portanto, não se deveria balizar um julgamento a partir de critérios formais simples ou reducionistas. (Drucker apud Silveira, 2001)

Ela prefere entender o livro de artista como um campo “que emerge com muitos pontos espontâneos de origem e originalidade [...] que dá a ideia falsa de uma noção linear de uma história com um único ponto de origem”.

Os livros futuristas

Como vimos, as vanguardas artísticas influenciaram enormemente as linguagens da ilustração e do *design*, não só especificamente pela sua produção editorial, mas por toda a reviravolta em termos da linguagem da arte e da comunicação. Segundo Maffei, o livro enquanto objeto foi “profanado e dissolvido” (2007b).

O livro futurista é um marco não só pela integração de texto e imagem que promove, causada pelo tratamento visual dado às palavras, e pela destruição do *grid* ortogonal, mas também por muitas

vezes convidar o leitor a experiências sinestésicas, como ocorre em *Zang Tumb Tumb*, de Marinetti (1912).

[32]

Neste livro,

as palavras em liberdade são declamadas e acompanhadas por desenhos *não-pensados*. O livro manifesta essa complexidade com grandes páginas em *folder*, que escondem os sons e implicam que o leitor tenha atos físicos para sua leitura. Apesar de suas palavras dessacralizadas serem em si um objeto significativo, o livro é uma máquina e não um contentor. (Maffei, 2007b)

O mais famoso exemplar do livro mecânico futurista é *L'Anguria Lirica*, de Tullio d'Albisola e Marinetti (1934), feito com quinze lâminas de lata. Este livro foi ilustrado por Bruno Munari – que, como observo no capítulo 2, teria sido o primeiro autor a conceber um *livro-ativo*. Isso comprova a influência direta do livro futurista no campo que estamos estudando.

[33-34]

Anos depois, Munari projetou a capa e as ilustrações do já citado *Il poema del vestito di latte*, escrito também por Marinetti em 1937, no qual trabalha com fotocomposições, facas e pranchas transparentes (Maffei, 2007b).

[35-36]

É preciso mencionar também *La Prose du Transsibérien* (1913), de Sonia Delaunay e Blaise Cendrars, pois foi considerado por seus autores como o primeiro livro simultâneo, no qual uma variedade de fontes e experimentações no *layout* da página foram utilizadas. Como afirma Bettley (2001), o efeito atingido demonstra uma completa ruptura com a forma tradicional de se produzir texto e ilustração.

Os “livros ilegíveis”

Além de seu papel enquanto futurista, é importante sublinhar a importância da atuação de Munari como protagonista do Movimento Arte Concreta, iniciado em 1948. Nesse contexto, ele projeta objetos feitos de diversos materiais, para todos os sentidos (Munari, 2002).

De acordo com o mesmo princípio, os boletins do M.A.C. e os quatro cadernos *Documenti d'arte d'oggi*, publicados entre 1954 e 1958, tornam-se espaços para experimentações sensoriais com diversas técnicas, como a gravura, a colagem, o uso de facas, sobreposições, etc., em diferentes tipos de materiais, como papéis transparentes, coloridos e outros. (Maffei, 2007b).

Em 1950, o artista escancara o objeto-livro como informação, através da eliminação de sua característica essencial: a legibilidade. (Maffei, 2007a).

[37-40]

Seus “livros ilegíveis” – experiências desenvolvidas ao longo de toda sua carreira a partir de então, em paralelo com a sua produção editorial destinada ao público infantil – “definitivamente renunciavam à comunicação textual a favor da exclusiva função estética”. (Maffei, 2007a).

Na abertura da primeira exposição sobre o assunto, na livraria Salto em Milão, Alberto Mondadori, o primeiro curador das obras editoriais de Munari, faz uma apresentação usando – como observa Maffei, com grande intuito crítico – palavras adaptadas de um espetáculo de música e dança:

Um grande e opressor quadrado preto, algumas folhas transparentes que desfazem um grupo de linhas brancas enquanto o fundo se torna vermelho sempre mais vivo e amarelo, são personagens que não precisam de nome, sobrenome ou domicílio. Cores alegres, cores tristes, dramáticas, pensantes, vaporosas, formas leves, frágeis, decididas, ou alusivas, angulares ou macias, páginas levíssimas, páginas rígidas, moles ou duras, opacas ou transparentes, intactas ou rasgadas, podem se tornar uma linguagem comum a cada ser humano [...]. (Mondadori apud Maffei, 2007)

Segundo Munari,

normalmente o papel é usado como suporte do texto e das ilustrações e não como ‘comunicante’ de alguma coisa. [...] O objetivo dessa experimentação foi verificar se é possível utilizar como linguagem visual o material com que se faz um livro (excluindo o texto). O problema, portanto, é: o livro como objeto, independentemente das palavras impressas, pode comunicar alguma coisa, em termos visuais e táteis? O quê? [...] Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequência de formas (de folhas), papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas. (2002)

Estes primeiros experimentos tinham exemplares únicos, ainda comprometidos com a ideia do objeto artístico mais de que com o produto editorial. Posteriormente, Munari faz algumas edições em tiragem que já continham características da obra serial, mas somente

nos anos 90 sua invenção se torna objeto da cultura de massas. (Maffei, 2007b).

Veremos no capítulo 5, de acordo com Maffei (2007b), como esses livros serviram de modelo para outros de sua autoria – como, por exemplo, *Nella notte buia e Nella nebbia di Milano*.

Outros exemplos de livros de artista

Segundo Keith Smith (2005), o livro *The Medium is the Message: An Inventory of effects*, de Marshall McLuhan e Quentin Fiore (1967), “é um dos mais importantes livros dos anos 1960”. As mãos do leitor são impressas nas páginas – assim como em *Cover to Cover*, de Michael Snow (1975), comentado em seguida. O autor afirma que poderia escrever um capítulo inteiro sobre livros com mãos impressas nas páginas, como se estivessem abrindo o livro. No capítulo 6, veremos que este tema também é bastante explorado no universo dos livros infantis (por exemplo, em *Alice in Wonderland*, de Suzy Lee).

O livro *Cover to Cover* é constituído por uma sequência fotográfica que mostra a jornada do autor de casa para o estúdio. Segundo Silveira, nas capas há fotos de portas que se abrem junto com o livro (2008). Este livro é um exemplo no qual o autor “subverte o código pelo comentário de sua estrutura” (Silveira, 2001), assim como acontece nos *livros-ativos* (e em *The medium is the message*), pois nele também o formato de código é transfigurado. Keith Smith afirma que se trata de um livro “sobre livros, sobre o ato de ver livros” (2005).

O artista foi fotografado duas vezes em cada ponto eleito do percurso: pela frente e pelas costas, e em seguida imprimiu os resultados sangrando as fotos alternadamente em páginas pares e ímpares (www.frieze.com/issue/review/michael_snow/), até onde pude visualizar, de maneira análoga a Istvan Banyai em *O outro lado* (ver capítulo 5).

No livro *A change in dimension*, Book 2, de Smith (1967) (em Smith, 2005), páginas transparentes possibilitam a formação de sombras, utilizadas como um elemento importante na concepção do projeto. O autor também tira partido do espelhamento propiciado pela articulação das páginas através da espinha.

Algumas experiências no Brasil

Anne Moeglin-Delcroix, em entrevista a Silveira (2001), afirma que principalmente Ulisses Carrión teria difundido a ideia de que a poesia concreta é a origem do livro de artista. Em seguida, argumenta,

Ora, tento mostrar que não, pois os poetas concretos utilizaram o livro como uma coletânea de páginas poéticas, como o fazem os poetas comuns, e não como um suporte cujas propriedades específicas era preciso utilizar.

Entretanto, no livro-objeto *Poemobiles*, de Augusto de Campos e Júlio Plaza (1974), ocorre claramente a inclusão do suporte na significação do poema.

[44] Assim como em algumas experiências dos neoconcretos. Os *Livros-poema*, de Ferreira Gullar, 1959 (Gullar, 2007). Como afirma o autor, “o passar das páginas seria um ato de construção do poema cuja forma final nasceria dessa ação do leitor, pela acumulação gradativa das palavras” (Gullar apud Amaral, 1977).

O autor explica sobre seu surgimento que, após fazer um teste com um poema publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, percebeu que precisava de alguma forma garantir que cada palavra fosse lida separadamente, caso contrário não atingiria seu objetivo. Isso porque, como se tratava da mesma palavra repetida várias vezes, a tendência era que só fosse lida nas primeiras repetições. Resolveu este problema recortando as páginas de um livreto branco em diversos tamanhos para assim mostrar ou esconder melhor uma a uma conforme o folhear.

O livro *infinito*, de Reynaldo Jardim, da mesma época, “é um prolongamento e um aprofundamento do livro-poema [...] resultando numa das contribuições mais importantes no contexto neoconcreto.” – afirma Gullar (apud Amaral, 1977). Ele explica que era um livro cíclico, com duas capas.¹⁰ Ao terminar a primeira parte, retomava-se a leitura que levaria o leitor de novo ao primeiro dorso, e tudo se iniciaria novamente (Gullar, 2007).

A manipulação deste objeto seria de extrema importância neste estudo, já que pode ser relacionado a vários exemplos de *livros-ativos*, como *O cachorro, o menino, O menino, o cachorro*; *Dall'altra parte del mondo*; *Graine de bébé* e *El trapito feliz* (ver capítulo 6). Lamentavelmente, foi destruído pelo próprio autor, como declara Lygia Pape, devido à sua mudança de postura política, ao entrar para o CPC (Centro Popular de Cultura) (apud Cocchiarale e Geiger, 1987).

| 32 | *Zang Tumb Tumb*, de Filippo Marinetti (1914).

| 33-34 | *L'anguria lirica*, de Bruno Munari e Tullio D'Albisola (1934).

| 35-36 | *Il poema del vestito di latte*, de Filippo Marinetti (1937).

| 37-40 | *Livros ilegíveis*, de Bruno Munari.

| 41 | *The medium is the message*, de Marshall McLuhan e Quentin Fiore (1967).

| 42 | *Cover to Cover*, de Michael Snow (1975).

| 43 | *A Change in Dimension*, de Keith Smith (1967).

| 45 | *A ave*, de Wladimir Dias Pino (1956).

| 46 | *Ode*, de Ariano Suassuna.

| 48 | *Livro carbono*, de Waltercio Caldas.

| 49 | *O fio*, de Lucila Machado Assumpção (1990).

O já citado *Livro da Criação*, de Lygia Pape, 1959/60, “era a concepção de uma artista plástica que, em páginas de grande formato e usando cartolina e papel japonês colorido, criava metáforas visuais¹¹ da aurora, da noite, etc.” (Gullar, 2007). Neste projeto, a artista utiliza as próprias páginas do livro-objeto para contar uma narrativa. Para Guy Brett (apud Pape, 2000), “o Livro da criação de Pape fundiu as convenções do livro de história narrativo e discursivo e o *éclat* não-verbal da pintura concreta. [...] O título incorporava dois significados: a criação da terra e o ato criativo do espectador ao manipular a forma e a construção em cor de cada página” – explica.

É interessante observar que os neoconcretos apresentam afinidades com o percurso de Munari, já que além de ter igualmente participação na história da arte concreta e considerar o livro enquanto objeto como parte estrutural na formação de sua narrativa, caminhou cada vez mais em direção a experiências sensoriais, propondo a participação ativa do espectador. O *Livro da Criação*, por exemplo, apesar de conter uma narrativa verbal, muito tem a ver com os *Livros ilegíveis*.

Em *A ave*, de Wlademir Dias Pino (1956) – assim como acontece nos *Livros-poema* –, a materialidade do livro é parte integrante do poema, pois ele só passa a existir a partir da manipulação do leitor (Annateresa Fabris apud Silveira, 2001). Este livro é, segundo Silveira (2001), “um dos mais relevantes e pouco conhecidos livros de artista editados no país”.

[45]

Detenho-me também nas realizações do movimento pernambucano O Gráfico Amador, que teve início em 1954, reunindo um grupo de *designers* e poetas interessados na arte do livro (Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira), com influência de Mallarmé, da poesia concreta e de seus antecedentes na literatura (Lima, 1997).

A integração do texto com as imagens era uma preocupação que pode ser observada principalmente em *Ode*, de Ariano Suassuna, no qual letras caligráficas se fundem a um desenho, formando uma composição de pinceladas homogêneas.

[46]

Devo mencionar que em alguns livros da editora Cosac Naify, o *designer* tem um papel tão importante que também pode ser considerado autor. Em *Bartleby, o escrivão*, por exemplo, Elaine Ramos opta por não refilar o livro na lateral, ‘escondendo’ o texto dentro das páginas fechadas. As páginas expostas mostram uma textura fotográfica de concreto, como se representassem uma barreira física que ajuda a impedir o ato da leitura das palavras. Como afirma

[47]

Marilda Castanha, “[...] no decorrer da leitura do livro, encontrar a imagem cinza a cada virada de página descontextualiza e reforça a sensação de se estar no próprio universo denso da personagem e do escritório onde se passa a história” (Castanha, 2005). O livro é vendido com uma pequena régua para ser ‘desvendado’ materialmente pelo leitor.

[48] É claro que existem muitos outros trabalhos de artistas brasileiros que apresentam afinidades com o *livro-ativo*. Em *Balada*, de Nuno Ramos (1995), o artista chama a atenção para a leitura transversal do objeto (Silveira, 2001); em *Livro Carbono*, de Waltercio Caldas (1981), as páginas vão sendo sensibilizadas com o uso (Caldas, 2002); em [49] *O Fio*, de Lucila Machado Assumpção (1990), a artista utiliza a linha da encadernação para formar desenhos nas páginas (Smith, 2005).

[50] Este campo é muito vasto e extremamente interessante. Gostaria de destacar também o livro *Rubber book*, de Paulo Bruscky (1978), feito com carimbos, onde baratas estampadas ‘comem’ e ‘cospem’ a mancha de texto e outras imagens (Silveira, 2001).

Para terminar o capítulo, antes de passarmos a algumas considerações sobre o território do livro infantil, é importante registrar que um campo merecedor de investigação à parte é o das histórias em quadrinhos. Há experiências metalinguísticas, como em *Animal Man*, de Grant Morrison, quando um personagem conversa olhando diretamente para o leitor, por exemplo, que podem enriquecer muito a discussão sobre o livro de imagens enquanto objeto.

NOTAS

1 Falaremos adiante mais sobre a origem desses livros.

2 Também denominados como *livres de peintre* (Silveira, 2002).

3 Essa técnica me parece muito adequada ao universo dos *livros-ativos*, já que através do decalque é possível enfatizar a superfície do papel. Entretanto, não encontrei nenhum exemplo nos títulos reunidos.

4 Os livros infantis aos quais faço breve menção neste capítulo são os que Phillip Meggs cita, inseridos como referências na história do *design*.

5 Apesar da definição deste autor incluir livros de artista, não tratarei especificamente deste assunto neste momento (o que não impede, no entanto, que algum exemplo seja citado, já que estas não são classificações estanques, ou seja, frequentemente se entrecruzam e seus limites não são absolutos).

- 6 Independente do que se entenda por ilustração, essa me parece uma boa definição, já que o livro de artista deve ter a si mesmo como foco.
- 7 “Um produto visual despojado, como um logotipo, pode ser dotado da mesma força de um haikai. Ikko Tanaka que o diga. Supor que ele tenha uma importância menor pelo fato de, por exemplo, representar uma empresa é um raciocínio tão absconso quanto supor que a Sistina não deveria ter a importância que tem por haver sido encomendada pela Igreja. [...] Arte [...] não é uma questão de assunto, mas de tratamento formal de um determinado assunto. Vai daí que discutir se *design* gráfico é arte ou não é perder-se em uma falsa questão. Discute-se a pertinência de um rótulo e, em contrapartida, perde-se de vista a densidade da dimensão estética de um determinado produto, uma dimensão que jamais poderá ser reduzida às demandas funcionais, sob pena de perder seu interesse no âmbito da cultura” (Farias, 1999).
- 8 A partir das considerações de Silveira, suponho que muitos livros de artista conceituais dos anos 70 não contenham uma relevante preocupação com sua materialidade.
- 9 *Livre d'artiste* quando grafado em francês significa livro ilustrado, devido aos empreendimentos editoriais do já citado Ambroise Vollard e Daniel-Henry Kahnweiler na década de 1890 (Silveira, 2001).
- 10 Como os pré-livros de Munari que serão comentados no capítulo 4.
- 11 Expressão utilizada no capítulo 1.

4

SOBRE O LIVRO INFANTIL

O propósito deste capítulo é reunir alguns indícios na história da ilustração dos livros infantis – que por enquanto ainda está muito pouco sistematizada – de maneira análoga ao capítulo 3, num esforço de compreender melhor o contexto dos livros que estou estudando.

É importante registrar que senti dificuldade de encontrar bibliografia sobre a história da ilustração infanto-juvenil no Brasil, pois as abordagens costumam ser a partir da literatura. Deliberadamente, me ative ao ponto de vista do ilustrador e não do escritor e, portanto, optei por deixar uma grande lacuna neste âmbito. Felizmente, encontrei alguns *livros-ativos* de Ângela Lago, Ziraldo, Juarez Machado, Roger Mello, entre outros autores, que comento no capítulo 6, mesmo tendo sentido falta de melhores condições para contextualizá-los adequadamente no país.

As principais bases utilizadas foram o livro *Leer y mirar el libro álbum: un género en construcción?*, de Fanuel Díaz (2007) e *Lire l'album*, de Sophie van der Linden (2006).

De acordo com Fanuel Díaz, “não existe uma ‘história oficial’ da ilustração nos livros infantis. Do ponto de vista geográfico, Inglaterra, Alemanha e França disputam a origem deste gênero editorial” – que tem ligações estreitas com o surgimento da imprensa no Ocidente. Além disso, completa o autor,

Os novos paradigmas no pensamento pedagógico, as idéias de Locke, Rousseau e as correntes iluministas, assim como as mudanças sociais que determinaram o surgimento de um novo conceito de infância, serviram de motores para a produção e concepção de livros infantis.

Sophie van der Linden também afirma que a história do livro-álbum “ainda precisa ser escrita”. No entanto, explica que na França teóricos como Michel Defourny, Segolene Le Men, Michel Manson, Isabelle Nieres-Chevrel, Claude-Anne Parmegiani e Annie Renonciat já escreveram algo a respeito do assunto, referências que ela considera em sua abordagem.

A importância de *Orbis Sensualium Pictus*, de Comenius (ca. 1657) – um pequeno livro impresso com tipologia gótica com xilogravuras grosseiras, uma espécie de enciclopédia e manual de latim, considerado o primeiro livro preparado intencionalmente para crianças – se justifica porque iniciou uma nova maneira de pensar a formação da criança e também a própria concepção da infância, que muitas vezes não era diferenciada da da idade adulta (Díaz, 2007).

Mesmo tomando este livro como ponto de referência, não se pode ignorar toda uma tradição anterior de relatos populares, livros morais e fábulas que não deixou muitos registros enquanto precursores (Díaz, 2007).

Muito antes de *Orbis Pictus*, existiam também os *Bilderbogen* ou *scrapbooks* (livros-recorte), também chamados no início de folhas volantes, *broadsheets*, *Fliegenden Blätter* ou *imageries*. Esses *folders* ou periódicos ilustrados, que circulavam entre as pessoas de menor poder aquisitivo (lembrando que as imagens eram usadas para informar os iletrados), não eram destinados especificamente ao público infantil. A discordância entre textos e ilustrações era constante. Eram folhas soltas, vendidas a preços irrisórios, que misturavam informação e entretenimento, onde havia cenas bíblicas, chistes, recordatórios e curiosidades (Díaz, 2007). Bettina Hürlimann afirma que essas publicações nasceram na mesma época que a imprensa (apud Díaz, 2007).

Há informações sobre o que teria sido o primeiro ‘material’ escrito para crianças: um papiro egípcio pertencente à Pierpoint Morgan Collection de Nova York (Díaz, 2007).

No decorrer da história (até os dias de hoje) existem várias obras que não podem ser classificadas nem como exclusivamente para adultos nem para crianças, como o já citado *Songs of Innocence*, do

inglês William Blake (1757-1827). Como já foi mencionado, este livro apresenta grande integração gráfica do texto com as imagens.

No século XVIII, havia livros infantis suntuosos, com encadernações de luxo, e também livros muito baratos. John Newbery (1713-1767) foi um dos primeiros livreiros a incentivar o mercado infantil, que até então era restrito (Díaz, 2007). Muitas capas de livros continham gravuras, o que comprova a importância dada à imagem nesse setor, considerando o contexto da época.

Os abecedários não eram feitos sob a forma de códice. Os chamados *hornbooks* eram impressos numa folha avulsa que era fixada numa espécie de raquete de madeira, e revestida com uma camada transparente de chifre de algum animal, para proteção (daí a origem do nome). Essa ‘raquete’ podia ser usada como tal, e era pendurada na cintura dos aprendizes. Quando pintados diretamente na madeira, recebiam o nome de *battledore* (Díaz, 2007).

Em 1780, haviam ocorrido avanços nas técnicas de gravura em metal, em cobre ou aço (combinações de água-forte, *mezzotinta* e água-tinta), e já era possível a obtenção de efeitos de esfumados, sombras e zonas de luz difusa, com uma maior delicadeza das linhas e uma trama mais minuciosa (Díaz, 2007).

Entretanto, somente alguns poucos livros eram coloridos e, mesmo assim, manualmente, em geral por crianças ou mulheres. As imagens eram divididas por zonas e cada operário aplicava uma cor distinta, com a ajuda de uma máscara de cartão rígido chamada *cha-blon* ou de um molde (Díaz, 2007).

Como afirma Van der Linden, a imagem foi adquirindo cada vez maior importância nos livros produzidos, como se pode ver nos trabalhos de Rodolphe Topffer (1835) e em *Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann (1845). *The book of Nonsense*, de Edward Lear, foi publicado em 1846, e *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch, em 1865 (Díaz, 2007).

Apenas na segunda metade do século XIX a reprodução mecânica a cores floresceu na Inglaterra. A litografia já havia sido inventada, o que multiplicava as formas de conferir um melhor acabamento ao impresso. A cromolitografia, onde eram usados até vinte blocos de pedras distintos também já havia sido patenteada, em 1837 (Díaz, 2007).

Então, foi por volta de 1860 que esse método foi aperfeiçoado pelo editor inglês Edmund Evans, reconhecido como o ‘pai do livro infantil a cores’. Segundo Díaz, ele foi o gestor do que se considera como “Idade do Ouro” do livro infantil (aproximadamente da segunda metade até o final do século XIX).

Nos últimos anos desse período, a quadricromia já havia superado a litografia, principalmente para reproduzir desenhos feitos com aquarela e outras técnicas que exigiam mais matizes. A partir de então, o mercado dos livros infantis foi dominado pela impressão em cores. O advento da cor marcou o nascimento do livro-presente (*gift-book*) e do livro brinquedo (*toy-book*), “legítimo predecessor do álbum contemporâneo” (Díaz, 2007).

De acordo com Van der Linden (2006),

graças à grande contribuição do impressor Evans, nos anos 1870, na Inglaterra, os *toy-books* de Walter Crane e Kate Greenaway demonstravam um interesse particular pelo suporte e seus recursos visuais [...] Randolph Caldecott, considerado por Maurice Sendak o inventor do livro-álbum moderno, relacionava textos e imagens de maneira que os sentidos de ambos fossem complementares.

O livro álbum

Para seguir adiante, torna-se necessário um breve comentário sobre o conceito de livro-álbum.

Como afirma Díaz, no livro-álbum, o texto, as imagens e o projeto gráfico devem manter uma relação de interdependência a ponto de não serem entendidos separadamente.

Istvan Schritter também enfatiza que

para falar sobre livro-álbum é imprescindível introduzir o conceito de projeto gráfico [...] que não só se presta como nexos articuladores entre texto e imagem, como também atua como um olhar que abarca todas e cada uma das partes do livro a partir do conceito [...] gerando e fundando novas leituras (2005).

De acordo com Sophie van der Linden, os álbuns são as “obras nas quais a imagem se encontra espacialmente preponderante pela relação com o texto, que inclusive pode não existir. A narração se realiza

na articulação entre texto e imagens”. Ela concorda com Díaz, ao dizer que “o álbum ultrapassa a questão de co-presença para uma necessária interação do texto e das imagens; que o sentido não é veiculado pela imagem e/ou pelo texto, mas emerge de suas referências recíprocas”. Também enfatiza a importância do projeto gráfico do livro (Van der Linden, 2006).

Entretanto, considerando estas definições, bem como as reflexões sobre o conceito de ilustração no capítulo 1, é possível concluir que nem todo *livro-ativo* seja um livro-álbum, já que o texto de um *livro-ativo* pode ser ou não compreendido fora do contexto.

Os livros-animados

[51-56]

Antes de passar a algumas considerações sobre experiências desenvolvidas pelos artistas das vanguardas do início do século xx, é interessante fazer um aparte sobre a produção infantil incluída no grupo dos livros animados que, como já vimos no capítulo 3, apresentam afinidades específicas com o *livro-ativo*, devido à participação estrutural do suporte na construção de suas ilustrações.

Retomemos a sua definição: os livros animados são os que contém diversos tipos de mecanismos tais como abas, discos giratórios, facas, linguetas, páginas dobradas, perfurações, etc.

Há muitas subcategorias de livros-animados, que por sua vez são um subgrupo dos livros-objeto. A nomenclatura é um tanto confusa, porque os limites entre cada tipo não são estanques e, na verdade, se interseccionam de diversas maneiras.

Livros-jogo, *movable books*, *mechanical books*,¹ *pop-up books*, *libri scenario*, *livros gadget* e *turn-up books* são alguns termos citados por Díaz para designar cada um dos tipos desta “caleidoscópica” produção.

Entretanto, ele inclui em suas considerações exemplos que a meu ver estariam localizados já no território dos demais livros-objeto, como os *bath* ou *flotty books*, os pré-livros de Bruno Munari (sobre os quais falaremos adiante), os *scratch e sniff books*, entre outros.

É preciso esclarecer que, apesar desses tipos de mecanismos serem muito utilizados com propósitos prioritariamente comerciais, não são esses os casos que pretendo colocar em discussão.

Ao entender que para Díaz é a ‘ideia de movimento’ o principal fator comum entre esses diversos tipos de livros animados, me parece curioso que o autor tenha considerado num subgrupo especial

| 51 | *ABC - Alphabet*, autor desconhecido.

| 52 | *Robinson Crusoe*, autor desconhecido (1892).

| 53 | Voyages et aventures extraordinaires de Mr Raphael de Rubensmouche, l'illustre artiste! de Lothar Meggendorfer (1900).

| 55 | *Un loup gros comme ça*, de Nathalie Louis-Lucas, Kristien Aertssen (2005).

| 56 | *Thomas, Change Yourself*, de Alexander Samokhvalov (1929).

os livros impressos com tintas fluorescentes (chamados de livros recarregáveis ou lumínicos). Primeiro porque, a meu ver, o movimento que esses livros implicam não é muito diferente do simples ato de folhear. E, em segundo lugar, porque já estariam na fronteira dos *livros-ativos*, já que o “mecanismo” utilizado para torná-lo animado nada mais é do que o seu método de impressão, o que não o afastaria da sua própria natureza de livro (em forma de códice).

Entretanto, não discordo de Walker (1992) que considera os *flip-books* como um tipo de livro animado, apesar de observar que não apresentam nenhuma modificação quanto ao formato de códice. Esses livros, portanto, são um caso à parte.

O próprio *Orbis Pictus* (citado no início do capítulo) pode ser considerado um livro animado, pois continha um disco giratório que podia ser movido livremente pelo leitor, indicando o movimento da Terra (Díaz, 2007).

Desde muito cedo, esses livros foram amplamente difundidos, começando com a contribuição do livreiro e editor Robert Sayer, em meados do século XVII.

Ele criou as *Harlequinades*, chamadas também de ‘metamorfoses’, que continham releituras de espetáculos teatrais e de mímica, sobretudo dos arlequins. Esses livros com páginas dobradas eram chamados popularmente de *turn-up* devido ao seu sistema de manejo (Díaz, 2007). A infinidade de mecanismos móveis desenvolvidos posteriormente deram origem a uma disciplina que atualmente é chamada de engenharia do papel (Díaz, 2007).

The toilet, de Stacey Grimaldi, publicado em 1821, está entre os primeiros livros com abas. Esse autor foi o primeiro a projetar e aperfeiçoar mecanismos móveis em livros infantis (Díaz, 2007).

Por essa época, foram criados os *panoramas* (livros sanfonados como os orientais) e os *peep show* (que podiam ser vistos através de um orifício) de Thomas Dean (Díaz, 2007).

A este autor se atribui também a introdução do mecanismo chamado *persiana veneziana*, no qual, de acordo com Díaz,

as ilustrações eram desenhadas num espaço horizontal ou quadrado dividido em quatro ou cinco seções iguais que correspondiam a cortes horizontais ou verticais. Quando se empurrava uma dobra, colocada ao lado ou debaixo da ilustração, o desenho se transformava em outro.

Em concorrência a Dean, um alemão estabelecido em Londres, Raphael Tuck conseguiu criar mecanismos de maior complexidade e especializou-se em cenas tridimensionais.

Outras inovações entre os livros dessa época foram o *pull tab* (movimento realizado por meio da manipulação de uma tira grossa de papel), e o *stand up* (com cenas que ficavam em pé).

A partir de então, um salto no desenvolvimento desses livros foi dado com a entrada de dois outros alemães no mercado. Já no final do século XIX, Lothar Meggendorfer (1847-1925), considerado o mestre da animação de livros ilustrados, incorporou a precisão das engrenagens do relógio na criação de livros móveis, experimentando dispositivos delicados e ao mesmo tempo de grande complexidade. Conseguiu acentuar o elemento surpresa, adicionando boa dose de humor a seus projetos. Frequentemente, fazia com que até cinco partes da ilustração se movessem ao mesmo tempo em várias direções distintas.

Ernest Nister foi o primeiro a usar o *dissolving slat*, mecanismo no qual duas imagens se fundiam através de uma tira que devia ser empurrada (Díaz, 2007).

De acordo com Aleksandra Shatskikh, em *Russian Children's Picture Books in the 1920s & 1930s*, 2004, no início do século, também foram produzidos muitos livros animados na Rússia. Entre outras formas de animação desenvolvidas posteriormente estão os livros do tipo *heads-bodies-legs* e os *flipbooks* – populares entre os anos 1930 e 1940, os quais, como já foi dito, considero um caso à parte. (Walker, 1992).

Peter Newell

[57-58] Em meados do século XIX, de acordo com Newell (1992), eram muito comuns livros de formatos não-retangulares. Já no início do século XX, o ilustrador americano Peter Newell se destaca nessa área explorando de maneira ímpar o refile oblíquo de seu *Livro inclinado* (1910) ao construir toda a narrativa do livro baseada nessa característica,

[59-64] além de conceber os *Topsys and Turvys* (1893), com imagens duplas que implicavam numa manipulação não usual do livro enquanto objeto (www.nonsenselit.org/newell, 2004).

Sobre o *Livro inclinado*, de acordo com o especialista em quadri-nhos português Pedro Moura (2008),

| 57-58 | *O livro inclinado*, de Peter Newell.

While fierce, mustached Conspirators in cars went riding by.

Behind each station window there stood a watchful Spy.

That Clarence Cowles leaned over the edge and hoisted Bertram out.

When Bertram Bowles fell off the dock, so loudly did he shout,

And Santa Claus, with pack, slips down the chimney without knocking.

Before the fire, on Christmas Eve, Miranda hangs her stocking,

And Santa Claus, with pack, slips down the chimney without knocking.

Before the fire, on Christmas Eve, Miranda hangs her stocking,

That Clarence Cowles leaned over the edge and hoisted Bertram out.

When Bertram Bowles fell off the dock, so loudly did he shout,

Peter Newell não foi o primeiro a pensar na alteração do formato e fisicalidade dos livros, ação que já existia muito antes dele, inclusive aplicada à produção de livros para crianças. No entanto, se bem que fosse necessária uma investigação mais cabal desta afirmação, poderemos vê-lo como o primeiro autor cujas construções das histórias estão intimamente relacionadas com esses formatos inusitados escolhidos. Isto é, a forma estranha do livro [...] não é apenas um fogo-de-artifício externo à diegese mas é sua parte integrante, senão mesmo seu fundamento.

Ele conta a história de um carrinho de bebê desgovernado que dispara ladeira abaixo. Como afirma Walker (1992), “o ângulo formado entre o texto, as ilustrações e o layout – todos inclinados para corresponder ao formato do livro – contribui para a sensação de velocidade do carrinho de bebê [...]”.

Citando mais uma vez Moura (2008), nota-se “o aspecto também curioso de a queda ser feita da direita para a esquerda, direção contrária à leitura ocidental, mas que nos obriga a entender a queda na direção do centro do livro enquanto objeto”.

Este livro, apesar de ser um livro-objeto, por não apresentar o formato tradicional do códice, a meu ver permanece no limite dos *livros-ativos*, já que esse refile não usual se apresenta como uma intervenção bastante sutil.

Os *Topsys and Turvys 1 e 2* são livros nos quais os desenhos têm duplo sentido, um de cabeça para baixo e outro de cabeça para cima.² Tive acesso virtual ao número 1 (Newell, 2004), e, apesar de se apresentar sob o formato estrito do códice, também não foi considerado como um *livro-ativo* já que a narrativa visual não era amarrada página a página, portanto esse mecanismo funcionaria da mesma forma caso o livro tivesse páginas soltas, não fosse o texto. Ou seja, a constituição do suporte (em forma de códice) não é determinante para a construção das ilustrações.

É preciso atentar para um desenho específico que me parece mais interessante que os demais, na abertura do número 1, no qual mostra-se uma ampulheta. Ele se diferencia dos outros porque presentifica a sensação de gravidade, como se a areia pudesse escoar conforme a posição em que o livro é colocado.

Esse conjunto de descobertas do autor é de grande importância para a investigação do universo dos *livros-ativos*. Seria muito proveitoso, numa continuação deste estudo, o contato direto com seus bo-

necos de livros não-publicados, que podem ser encontrados, segundo Walker (1992), nos Peter Newell Archives na Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Yale University.

O entre-guerras

Como afirma Kenneth Marantz, em *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, 1999, mesmo que seja difícil precisar o ano exato, o livro infantil retomou a vitalidade da Época de Ouro do final do século xx entre as duas Guerras Mundiais.

Segundo Michel Defourny (apud Van der Linden, 2006), por mais que para muitos leitores as experiências dos artistas das vanguardas não pareçam direcionadas ao público infantil, são os próprios autores que deixam sua intenção explícita, da mesma forma que fez William Blake, em *Songs of Innocence*.

Já no final do século xix e início do século xx, afirma o teórico,

o livro infantil é inteiramente repensado por artistas da Secessão austríaca e do Wiener Werkstätte: formato, estilo de ilustração, paginação, tipografia, relação entre texto e imagens. Os *Nibelungen* de Carl Otto Czeschka, publicado em 1909 na célebre coleção “Gerlach’s Jugendbücherei”, condensa e concretiza as orientações dos “Ateliês vienenses”. (Defourny apud Van der Linden, 2006)

- [65] No já citado *A história de dois quadrados* (1922), El Lissitzki convida a todos – adultos e crianças – a investir na leitura construtiva do álbum (apud Van der Linden). Segundo Defourny (*Le Mook – Quand les artistes creent pour les enfants: des objets livres pour imaginer*, 2008), este livro-manifesto é um conto suprematista em seis construções, no qual o autor “realiza segundo um processo de estilização cubo-futurista visualmente bastante eficaz o qual é impossível descrever como ‘escrito’ ou ‘desenhado’ ”.

O artista explica:

Nesse conto, tentei dar forma a uma ideia elementar utilizando meios elementares para incitar as crianças a brincar ativamente e proporcionar aos adultos um espetáculo. A ação se desenvolve como num filme. As palavras se movem no interior de campos de força que desejam as figuras em ação – os

quadrados. Era preciso encarnar tipograficamente forças plásticas universais e específicas (El Lissitzki apud Belkeddar, 2008).

Die Scheuche (O espantalho), de Kurt Schwitters, Käte Steinitz e Theo Van Doesburg, foi publicado em 1925. [66]

Neste livro, Schwitters usou sílabas, palavras e frases como se fossem qualquer outro material para construir ilustrações, que são o próprio projeto gráfico, numa narrativa visual e sonora ao mesmo tempo.

Bettley (2001) explica que os elementos tipográficos foram escolhidos por sua expressividade: um “b” para fazer o pé de um personagem, e um “B” anguloso com peso *black* para o corpo do fazendeiro zangado. O tipógrafo Paul Vogt entrou no espírito do livro, e resolveu cortar um grande “O” especialmente para o Sr. Le Coq.

A União Soviética foi o primeiro país onde o estado exerceu o controle da produção de livros, com uma política de contratar os mais conceituados artistas gráficos. Depois da Revolução, houve um período de grandes realizações no território do livro infantil. Esses livros soviéticos produzidos em massa foram empreendimentos muito bem sucedidos e influenciaram bastante a produção francesa principalmente (Bettley, 2001). O projeto gráfico, a capa e as ilustrações dessas obras eram em geral muito bem integrados.

De acordo com Meggs, Vladímir Lebiediev, considerado “o pai do livro ilustrado russo do século xx”, usou a mesma linguagem da colagem de seus cartazes para o Telégrafo Russo em livros infantis, como em *Tsirk* (Circo). Esses desenhos geométricos evoluíram para composições mais plásticas e pictóricas, especialmente depois da Segunda Guerra. Como seus contemporâneos franceses, o autor cultivou o “infantilismo” em seu trabalho, usando técnicas espontâneas e ingênuas dos desenhos das crianças. “Quando eu faço desenhos para crianças”, explicou certa vez, “tento evocar minha própria consciência de quando era criança” (apud Meggs, 2006). [67]

Segundo Aleksandra Shatskikh (2004), uma das principais características do livro *The Elephant's Child* é a representação bidimensional com planos de cor chapada, enfatizando a folha de papel como meio no qual a ação acontece.

Mais um livro a ser destacado é o *Le Coeur de Pic*, de 1937, com poemas de Lise Deharme e fotografias de Claude Cahun, que encantou os surrealistas, de André Breton a Man Ray e Robert Desnos. As ilustrações eram montagens com flores, folhas, pequenos galhos, penas

de pássaros e outros objetos bizarros que compunham verdadeiros murais em miniatura numa atmosfera maravilhosa, misteriosa, com humor, confusão e crueldade (Defourny apud Van der Linden, 2006).

As vanguardas trouxeram inúmeros aportes para o universo dos livros infantis, que estão muito relacionados à concepção do *livro-ativo*.

Em primeiro lugar, foram descobertas novas maneiras para a presentificação de sentimentos/sensações, através de aspectos sintáticos dos elementos utilizados, como é possível observar, por exemplo, em *Die Scheuche*.

Além disso, houve a valorização de procedimentos utilizados nos desenhos infantis, e demais artes consideradas ‘ingênuas’, antes vistos como pouco elaborados. Novas técnicas foram utilizadas, como a colagem com fotografias e tipos. O conceito tradicional do que deve conter um bom livro infantil estava sendo contestado por todos os lados. Abria-se território para novas experiências interdisciplinares.

O livro infantil enquanto objeto coeso fora posto em evidência com a crescente integração gráfica de texto e imagem.

Ainda, os artistas promoveram a desierarquização texto-imagem, ao propor narrativas nas quais as imagens e os textos têm discursos interdependentes, dentro do conceito de livro álbum.

De acordo com Van der Linden (2006), em 1919, o livro *Macao et Cosmage*, de Edy-Legrand, consagrou a inversão da predominância do texto sobre a imagem nos livros ilustrados. “Na década seguinte, as obras publicadas por Alfred Tolmer conferem orientação artística do álbum”, afirma a autora.

[68] Imigrantes russos criaram muitos dos melhores livros infantis litografados dos anos 1930 na França, especialmente os álbuns de Père Castor (Bettley, 2001).

Dentro de uma conduta globalizante, Père Castor integra à sua reflexão também as temáticas humanistas, que lhe são tão caras quanto os aspectos formais: o formato, a tipografia, a diagramação, a paginação ou a legibilidade... A imagem, a seu modo de ver, não deveria mais ser considerada como servente do texto (Defourny apud Lorant-Jolly e Van der Linden, 2006).

Graças ao relativo baixo custo da impressão litográfica, foram produzidos muitos títulos em grande formato, predominantemente coloridos nos anos 1930 e 1940 (Bettley, 2001).

Э. Лисицкий

**SPECTACLE UNIQUE ! DYNAMIQUE !
RRAN ! UN COLOSSE ATHLÉTIQUE**

**JETTE EN L'AIR L'HOMME AUX HALTÈRES
COMME UN PETIT VER DE TERRE.**

| 68 | *Michka*, de Marie Colmont (1941).

Histoire De Babar Le Petit Elephant, de Jean Brunhoff, (1931) está entre os livros que mais se destacaram no período. De acordo com Van der Linden (2006), [69]

a página dupla se apresenta verdadeiramente como um espaço narrativo, onde textos e imagens, conduzindo a narração em conjunto, tornam-se indissociáveis. As diagramações servem à expressão, manifestam-se por uma grande flexibilidade, e são concebidas de maneira coerente em função do encadeamento das páginas.

Em seguida, como afirma Lago, “o encanto e o sucesso de *Babar* e outros títulos franceses influenciaram o editor Noel Carrington, na Inglaterra”. A autora Kathleen Hale, então, lhe apresentou o projeto de *Orlando, o gato laranja*, cujos livros, continua Lago, “produzidos antes e depois da guerra em formato deliberadamente semelhante aos livros de Babar, eram impressos a partir da separação de cores feita pela própria autora [...]”. Ela enfatiza também a grande preocupação gráfica de Hale em relação à organização da página (Lago, s/d). [70]

Segundo Defourny, a partir dos anos 1950, dois designers italianos vão marcar a história do livro infantil: Bruno Munari e Enzo Mari (Van der Linden, 2006).

Munari produz ainda nos anos 1940 a coleção *Libri di Munari*, que inclui *Toc Toc chi è? apri la porta* (1945), o provável primeiro livro-ativo, comentado no capítulo 6. [71-76]

Todos os títulos da série são livros animados que, como afirma Maffei (2007a), remetem às *boîtes* surrealistas e conduzem a criança a mais do que um simples divertimento, mas a um processo de aprendizado, dentro do triângulo livro-jogo-educação, base de toda sua obra pedagógica. As histórias são deixadas em aberto, oferecendo espaço para a imaginação do pequeno leitor.

Após a criação de seus primeiros livros ilegíveis, ele concebe *Il merlo ha perso il becco* (citado no capítulo 2), um livro-jogo com páginas de acetato, no qual o desenho de um pássaro vai sendo “descontruído” conforme o ato de folhear; o título só será publicado, no entanto, em 1987. Em 1956, publica *Nella notte buia* – que será analisado no capítulo 5 –, no qual explora três características do códice que o fazem pertencer ao grupo dos *livros-ativos*: os limites entre as páginas duplas, a leitura transversal do objeto através da [77-79]

transparência do papel e correspondências entre a frente e o verso da página por espelhamento. Além disso, nesse livro, ainda faz uso de facas, recurso que o torna simultaneamente além de *livro-ativo*, um livro-objeto, como veremos adiante. Em *Nella Nebbia di Milano*, de 1968 (também citado no capítulo 2), o autor leva o uso do papel vegetal às últimas consequências: passa a trabalhar praticamente só com a luminosidade, desenhando silhuetas negras nas diversas ‘camadas’ de neblina (este também é um caso de *livro-ativo* que também é um livro-objeto, porque contém um caderno colorido no qual o autor explora o uso de facas).

[80-81] Os livros da coleção Tantibambini da Einaudi, coordenada pelo autor (1972), não eram livros-objeto, mas demonstram também uma preocupação de Munari com a materialidade do código: a história sempre começava na capa (Maffei, 2007b), como em *Na noite escura*. Seria importante numa continuação desta pesquisa o manuseio de todos eles em busca de algum provável *livro-ativo*.

[82-84] A pesquisa de Munari, como veremos, centrada na percepção do livro enquanto objeto através de todos os sentidos, culmina na criação dos Pré-livros (1980), que são uma coleção de doze pequenos livros quadrados (Munari, 2002) – com dois dorsos como o *Livro Infinito* de Reynaldo Jardim – feitos com diversos tipos de materiais, considerados, como afirma Defourny, verdadeiras “aventuras táteis, visuais, inclusive ruidosas” propostas às crianças menores (Van der Linden, 2006).

O que é possível observar em comum no trabalho de vários *designers* contemporâneos a Munari e Mari, que os aproxima do território estudado – alguns deles inclusive são também autores de *livros-ativos* comentados no capítulo 6, como Leo Lionni e Remy Charlip, por exemplo – é que todos abordam o livro enquanto objeto coeso, com imagens e projeto gráfico perfeitamente integrados, mantendo-se atentos às suas características físicas e a seu funcionamento no espaço.

[85-86] Com o intuito de manter o foco desta investigação, me limitarei a
[87-91] citar mais alguns autores bastante reconhecidos e cujo trabalho é im-
[92-94] portante para este contexto, tais como Tove Jansson, André François,
Ivan Chermayeff, Milton Glaser, Paul Rand, Saul Bass, Luigi Veronesi,
Kveta Pakovska, Warja Lavater e Katsumi Komagata³.

É preciso mencionar, por fim, o livro *Where the wild things are?* [95-98] (1963), traduzido para o português como *Onde as coisas selvagens estão* (*Companhia das Letrinhas*, 2001) e *Ondem vivem os monstros* (Cosac Naify, 2009), pois é considerado um marco na história do livro-álbum. Segundo Ângela Lago,

em *Onde as coisas selvagens estão*, de Maurice Sendak, a consciência da estrutura do livro como um código ganha virulência. Tudo no livro faz parte da narrativa. As margens se estreitam, até desaparecerem, à medida que a narração e a emoção chegam a seu ápice. Como a diagramação faz parte do desenho, a paginação é usada como um recurso. A frase é interrompida propositadamente, para ser completada depois da pausa que representa uma passagem de folha, e esta suspensão enfatiza a narração, funcionando como um ‘gancho’ de leitura. [...] Em Sendak texto e imagem não só se mesclam, como se substituem. O texto desaparece completamente por três páginas, quando acontece a ‘bagunça selvagem’ e, portanto, não-verbal (Lago, s/d).

E para encerrar, gostaria de destacar ainda um livro brasileiro, *Flicts* [99] (1969), de Ziraldo, que para Silveira (2001), “inovou profundamente a literatura infantil brasileira ao propor, além de uma nova relação entre texto e imagem, o autor como construtor de um projeto gráfico narrativo”.

Este projeto, em meu modo de ver, fica no limiar do *livro-ativo* por causa da primeira parte, na qual o autor faz com que as próprias páginas sejam as cores (e, portanto, os personagens).

NOTAS

- 1 De acordo com Paulo Moura (<http://lerbd.blogspot.com>, 2008), “os livros mecânicos obrigam a uma ação do corpo, a uma participação ativa no ato do revelar da matéria a ler”. A palavra em sua etimologia está relacionada a algo que é desencadeado pelas mãos.
- 2 Esta técnica foi utilizada em seguida por Gustave Verbeek na sua tira mais conhecida, *The Upside-Downs* (1904) (Arrouye in *Hors Cadre[s]*, 2009).
- 3 O elenco desses nomes é baseado numa consulta aos seguintes livros: Cummins (1992), Van der Linden (2006), Lorant-Jolly & Van der Linden (2006), Díaz (2007), Dehò, V., Nesticò, B., Corraini, M., Pissard, A; Maffei, G. (2007b), Evans (2008), *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños* (1999), Powers (2008), *Book*

design of graphic designers in the wolrd (sem data), revista *Le mook – Quand les artistes creent pour les enfants: des objets livres pour imaginer* (2008) e revista *Hors Cadres* números 1 a 4 (2008, 2009).

| 82-84 | *Prelibri*, de Bruno Munari (1980).

| 85 | *The Book about Moomin, Mymble and Little My*, de Tove Jansson (2001).

| 86 | *Krokodiltarar*, de Andre François (1958).

| 87 | *The Thinking Book*, de Sandol Warburg e ilustrado por Ivan Chermayeff (1960).

| 88 | *The Alphazeds*, de Shirley e Milton Glaser.

| 90 | *I fiori*, de Luigi Veronesi.

| 91 | *Henri's walk to Paris*, de Saul Bass (1962).

| 94 | *Pacu Pacu*, de Katsumi Komagata (2000).

uma atrás da outra

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

não
tinha
a
fôrça
do
Vermelho

5

ALGUNS *LIVROS-ATIVOS*

Para iniciar meu estudo propriamente dito sobre os *livros-ativos*, selecionei quatro títulos entre os encontrados durante a pesquisa¹ para serem analisados um a um, a fim de confirmar certos recursos de projeto recorrentes (tais como o uso da espinha, a exploração da leitura transversal das páginas, do ato de folhear, do ato de se abrir e fechar o livro, etc.).

Entendi que precisava me ‘perder’ deliberadamente por outros territórios de livros não relacionados de forma direta ao foco desta pesquisa se quisesse descobrir novos aspectos relevantes para esta investigação.

Com isso, seria possível também entender um pouco melhor o funcionamento de cada livro como um todo e contextualizar cada um em relação a outros trabalhos produzidos pelo mesmo autor.

Esta seleção foi feita com o propósito de reunir o maior número possível de abordagens distintas, para que obtivesse com isso um conjunto representativo do objeto de estudo.

Foram utilizados os seguintes meios para reunir o material pré-selecionado:

- a. Pesquisas em livrarias.
- b. Leitura de textos críticos sobre ilustração de livros infantis – partindo de indicações de profissionais de editoras como a Cosac Naify e SM, e de outros pesquisadores, como Paulo Silveira e Valquíria Prates.

- c. Banco de dados digital do O. P. L. A. – *Oasi per libri artistici*, arquivo especializado em livros infantis, “reconhecido internacionalmente em universidades, museus e galerias de arte”, com sede na Biblioteca Civica de Merano, Itália (Saretto e Nicolodi, 2007).²
- d. Websites de autores/ilustradores, como por exemplo o de Suzy Lee, Ângela Lago e Serge Bloch.
- e. Outras indicações de profissionais.

A principal base utilizada para estabelecer os critérios para as análises foi a minha própria experiência enquanto ilustradora e *designer*. Entretanto, as considerações de Lucrécia Ferrara em *Leitura sem palavras* (2001) foram muito importantes para que tivesse condições de um maior aprofundamento.³

Além disso, a leitura de textos críticos sobre livros infantis como Schritter (2005), Van der Linden (2006), Lorant-Jolly & Van der Linden (2006), Díaz (2007), Dehò, V., Nesticò, B., Corraini, M., Pissard, A; Maffei, G. (2007b), Evans (2008), *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños* (1999), revista *Le mook – Quand les artistes creent pour les enfants: des objets livres pour imaginer* (2008), revista *Hors Cadres* números 1 a 4 (2008, 2009), citados no capítulo 2, foram fundamentais para me situar melhor neste universo.

Segundo Ferrara:

[...] o texto não-verbal é mudo porque não agride a nossa atenção. O hábito de atuar nos mesmos espaços e ambientes faz com que eles sejam cada vez mais iguais e imperceptíveis. Ora, não se lê o homogêneo. [...] No panorama teórico do formalismo e do futurismo russo, Chklovski definiu a especificidade da obra de arte em geral e da literária em particular como um modo “difícil de organizar a realidade, que deve levar o receptor a estranhá-la⁴ e obrigá-lo a uma reflexão para identificá-la, ou seja, é necessário re-conhecer a realidade, conhecê-la outra vez”.

Sensações e associações despertam a memória das nossas experiências sensíveis e culturais, individuais e coletivas de modo que toda a nossa vivência passada e conservada na memória seja acionada.⁵ [...] O resultado organizado dessas operações constitui a leitura, uma metalinguagem que se produz sobre o não-verbal espacial/ambiental e capaz de revelá-lo, produzi-lo enquanto texto não-verbal.

[...] A leitura não-verbal é uma maneira peculiar de ler: visão/leitura, espécie de olhar tátil, multissensível, sinestésico. Não se ensina como ler o não-verbal. [...] O não-verbal exige uma leitura, se não desorganizada, pelo menos sem ordem pré-estabelecida, convencional ou sistematizada. [...] O modo de ler se refaz ou se completa a cada leitura, visto que o próprio objeto lido sugere, na sua dinâmica, como deve ser visto.

Sobre a importância da contextualização histórica, ela prossegue:

Assim como não é possível ler o homogêneo, não é possível ler/ver/perceber o que não conseguimos estranhar. Entretanto, o absolutamente novo não é passível de conhecimento, porque esta faculdade inicia seu processo a partir de um elemento anterior, já sedimentado na memória informacional.

E sobre o conceito de dominante, cita o linguista Roman Jakobson, que diz o seguinte:

Alerta-se para o fato de que todo texto é organizado a partir de uma dominante, o que lhe garante a coesão estrutural, e hierarquiza os demais constituintes, a partir de sua própria influência sobre eles. [...] Essa eleição é, estrategicamente, fundamental para a leitura, porque dela depende, não só um roteiro, mas, sobretudo, um índice norteador do “por onde começar”.

Critérios estabelecidos:

Em primeiro lugar,

- maneira pela qual a materialidade do livro em forma de códice é incorporada na significação das imagens e seu papel na fundação da narrativa; relação imagem-texto, se houver narrativa verbal; tensões estabelecidas entre o conteúdo verbal e não-verbal; diferentes maneiras de subversão da hierarquia tradicional do livro;

Em segundo lugar,

- recursos utilizados na confecção das imagens para presentificar qualidades de sensações; técnicas e materiais, grafismos, cores, enquadramentos, relações espaciais entre elementos (escala, profundidade), distorções.

- a narrativa visual – número de personagens principais e secundários, desenvolvimento da ação; ênfase na linearidade da leitura através do folhear?
- caracterização dos personagens; expressões.
- o problema da figura-fundo; contrastes; existência de cenários? uso da perspectiva? caracterização dos ambientes.
- peculiaridades da linguagem do ilustrador.
- poder de síntese dos desenhos.
- materiais e recursos utilizados no projeto gráfico, tais como: tipo de papel, tipo de encadernação, método de impressão, etc., e sua capacidade de presentificar qualidades de sensações.
- outros elementos do projeto gráfico tais como tipologia, formato do livro, número de páginas, ritmo, projeto das guardas, uso do branco, etc., e sua capacidade de presentificar qualidades de sensações.
- custos de produção.
- contextualização na obra do autor, reconhecimento internacional.⁶
- o texto necessita das imagens para completar seu sentido ou também funciona isoladamente? (observação: não tive, entretanto, nenhuma pretensão em fazer maiores considerações a respeito dos textos, devido ao foco do trabalho e ao propósito inicial de me manter num território condizente com minha formação.)

Análise 1.

***Nella notte buia*, de Bruno Munari, 1956**

[100-134]

Publicado no Brasil sob o título *Na noite escura* (Cosac Naify, 2007)

Bruno Munari foi artista, *designer*, escritor, ilustrador. Segundo Pièrre Restany, “o Leonardo e o Peter Pan do *design* italiano” (1999). Com uma personalidade investigativa e grande poder de síntese, tinha uma maneira muito própria de projetar, subvertendo “programaticamente” o sentido das coisas e “transformando a ironia num método científico de trabalho”, como afirma Enrico Morteo (in Finessi, 2002).

Como visto no capítulo 3, participou do movimento futurista e do movimento de arte concreta na Itália. Trabalhou para empresas como a Mondadori, Einaudi, Olivetti e Danese. Recebeu diversos prêmios importantes durante a vida, tais como o Compasso d’Oro da Associazione per il Disegno Industriale (1954 e 1955), medalha de ouro

na Triennale di Milano com os *Livros ilegíveis*, Prêmio Hans Christian Andersen como melhor autor para a infância (1974), Prêmio Gráfico Fiera di Bologna per l'Infanzia, entre outros. Considerado por Giulio Carlo Argan como “expoente de ponta da cultura artística italiana”(1992), dedicou-se intensamente a atividades didáticas. Dentre seus livros mais conhecidos no Brasil estão *Design e comunicação visual* (Laterza, 1968), *Artista e designer* (Laterza, 1971) e *Das coisas nascem coisas* (Laterza, 1981).

Na noite escura é o primeiro livro infantil de Munari disponível no mercado brasileiro. Referência fundamental para educadores, designers e ilustradores por vários motivos (além dos que fizeram com que fosse considerado um *livro-ativo*), é um marco na história da ilustração, de acordo com as afirmações de Maffei (2007a). Foi reeditado várias vezes, apesar de, na época, ter sido recusado por diversos editores porque “não tinha texto” (Munari, 2002). Segundo Maffei (2007b).

ao editor é restituído o mérito de ter sabido enfrentar o empreendimento com genial inconsciência, dentro de uma convicção visionária de que só a coragem é capaz de produzir grandes aventuras editoriais. Munari sente o dever de escrever isso claramente no interior de um folheto azul dobrado (seu desejo de invenção o conduz a redesenhar ainda um colofão) no final do livro: “A realização deste livro é devida a Giuseppe Muggiani de Milão que, com afetuoso cuidado, acompanhou pessoalmente o trabalho nos mínimos detalhes”.

A eleição

Como já foi dito no capítulo 2, o livro *Nella nebbia di Milano* foi um dos grandes motivadores desta pesquisa. No entanto, no momento da seleção, vi-me diante de uma escolha um tanto difícil entre esse título e *Na noite escura*. Isto porque são dois livros feitos com papel vegetal, nos quais a leitura transversal das páginas é abordada com muita ênfase.

Apesar de considerar que as possibilidades desse tipo de leitura são exploradas de maneira ímpar em *Nella nebbia di Milano* (veja capítulo 6), optei por *Na noite escura*, neste capítulo, por alguns motivos.

O primeiro é a data de projeto e publicação, que lhe é anterior. Este livro rompeu com padrões da época, e um dos motivos era por ser pioneiro em apresentar cadernos com papéis diversos enquanto

assim se distraíam
o homem das cavernas
quando saía para caçar

e estas eram as suas armas de pedra e madeira

os restos de um animal
pré-histórico
morto após ter comido
um peixe fossilizado

que frio!
será dia ou noite?

há quanto tempo
estamos nesta
gruta misteriosa?

passamos entre as estalactites,
que gotejam sobre estalagmites

finalmente a saída

e noite
talvez os vaga-lumes
já tenham ligado
suas lanterninhas

elementos comunicantes, fazendo assim com que se tornassem ‘parte’ das ilustrações. Como afirma Maffei (2007a), “a vivacidade animal e vegetal se manifesta impressa sobre um papel que não *simula* a transparência, mas *é* transparente [grifo meu]”.

Em segundo lugar, há outros dois recursos explorados em *Nella notte buia* tão relevantes quanto esse para considerar a inclusão do mesmo no grupo dos *livros-ativos*.

O uso da página como se fosse uma parede de verdade (há um gato que espia do outro lado do papel, colocando a cabeça na página seguinte), dissolvendo os limites entre as ilustrações, é um deles. [135-136]

Uma outra maneira de se tirar partido das duas superfícies da página (baseada na articulação das folhas pela espinha) pode ser observada quando uma pedra é repetida primeiro vista de frente e depois por trás, respectivamente numa página ímpar e em seu verso (a página par subsequente), como acontece em *O outro lado*, um livro inteiro sobre esse assunto, sobre o qual falaremos adiante. [137-138]

É preciso observar que neste livro de Munari, o suporte do códice é transfigurado por intervenções como aberturas e orifícios nas páginas (trata-se de um livro-objeto). Entretanto, faz-se necessário enfatizar que esta não é a razão por ter sido considerado ao mesmo tempo como *livro-ativo*, e sim os outros momentos citados acima, nos quais as características do códice não são modificadas para que a materialidade do livro seja incorporada à significação das imagens. No final do capítulo, isso será comentado com mais atenção.

Para Maffei (2007a), o livro é a síntese de pelo menos duas de suas experiências precedentes: a coleção *Libri Munari* e os *Livros Ilegíveis*.

O leitor como personagem principal, dentro do conceito de livro-jogo, uma das principais bases de sua obra. Ele também propõe um processo não usual no mercado de livros infantis – a serigrafia – para a impressão sobre papel escuro (por causa da cobertura da tinta).

É possível observar que tudo foi concebido de maneira coesa: objeto, texto, desenhos, elementos gráficos se relacionam estruturalmente, ou seja, um depende do outro para sua significação. O autor, enquanto *designer*, preocupa-se com o objeto como um todo. Utiliza os próprios materiais como comunicantes, projetando para todos os sentidos (como mencionado no capítulo 3).

O livro, página a página

A narrativa visual já começa na capa, demonstrando uma grande integração desta com o miolo. Ao contrário do que possa ser esperado de um livro infantil, o fundo é preto e o elemento que ocupa mais espaço – e que, portanto, funciona como chamariz – é o título, caligrafado com pinceladas com tratamento semelhante aos desenhos, impresso em azul escuro, com uma tinta levemente acetinada. Um elemento-chave na hierarquização são os olhos do pequeno gato impressos em amarelo. Embora o diferencial do processo serigráfico em relação a outros métodos de impressão seja que a quantidade de tinta depositada sobre o papel é muito maior – o que facilita a obtenção da saturação e da intensidade da cor –, nota-se que a cobertura da tinta não é perfeitamente opaca, pois há uma leve transparência na área de sobreposição com a tinta azul.

O papel preto que recobre a capa dura – que é um tanto delicada demais para um livro infantil, por não apresentar plastificação – se assemelha a um Colorplus, com leve rugosidade, e fica ligeiramente brilhoso com o uso. É possível perceber algum desgaste também pela presença de arranhões, olhando o livro tangencialmente. Parece-me o mesmo papel utilizado no primeiro caderno do miolo e nas guardas (inclusive com a mesma gramatura), o que mais uma vez demonstra a preocupação do autor com a coesão do livro enquanto objeto.

Toda a primeira parte do livro mantém essa atmosfera noturna; inteira com desenhos em silhueta do mesmo azul da capa impressos em serigrafia sobre papel preto. O texto que normalmente seria impresso na folha de rosto está na segunda capa, integrado ao desenho (num outdoor). A folha de rosto em si (a página ímpar, hierarquicamente mais importante) contém um desenho e nenhuma informação verbal, o que enfatiza a subversão da hierarquia tradicional texto-imagem. A noite está como que impregnada no livro, o preto é muito uniforme e denso, o que não teria sido conseguido com nenhuma impressão. De fato, ele está na composição da *massa* do papel.

Logo nas primeiras páginas, o leitor é convidado a passear pelos telhados de uma cidade quando um personagem aparece: um gato, semelhante ao da capa. Pelo seu ponto de vista, é como se ele também fosse um gato. Munari provoca assim uma imersão no mundo dos personagens.

Na página seguinte, novamente outro gato parecido, que espia do outro lado do papel. Basta virar a folha para ver sua cabeça no verso.

Como já mencionado, este é um momento de grande interesse, pois fica claro como a ilustração integra o suporte tridimensional à sua significação. Além disso, pelo uso desse recurso, os limites entre uma ilustração e outra são claramente dissolvidos com a determinação de uma continuidade entre as páginas.

A posição do gato, que está inclinado, transmite movimento. A solução para suas patas é muito boa, pois o autor parece deliberadamente evitar a sangria – que aqui seria difícil de resolver devido à pequena dimensão dos pés. E isso não causa nenhum tipo de confusão na cena, mesmo considerando que a linha de visão está na altura dos telhados e que a página da esquerda é sangrada no pé do livro.

Embora os olhos dos gatos sejam vazados na impressão, eles não ficam nem um pouco amedrontadores, acredito que pelo seu formato. Por outro lado, o preto do papel pode funcionar também como figura – e não como fundo –, como se o preto fosse a tinta e o azul, o papel. Neste caso o leitor tem a impressão de que são opacos: olhos pretos de gatos azuis.

Em paralelo a essa narrativa, é possível identificar uma luzinha amarela através de um pequeno orifício repetido nas páginas seguintes. O texto que a acompanha é tratado como imagem. Esse outro foco de atenção permite a leitura transversal do livro e o vazio do furo faz parte da ilustração. Tudo para estabelecer uma ligação com a segunda parte do livro.

Interessante que a luz seja justamente o vazio. Ela está onde não há matéria: no furo. Um furo em geral é associado com um buraco escuro, algo negativo. De fato, o amarelo do furo perde muito a sua luminosidade por causa da sombra das “paredes pretas” formadas pelas várias páginas pretas perfuradas e sobrepostas. Basta inclinar um pouco o livro e a superfície do papel fica cinza, acentuando a escuridão da pequena abertura, por contraste.

Há imperfeições (resíduos de papel) deixadas pela faca, que atuam como pequenos “ruídos”, mas não comprometem o projeto. Quando o furo passa para a página da esquerda, ele praticamente desaparece. É como se o considerássemos apenas na página ímpar (mesmo atendendo para o fato de Munari usar sempre a dupla para a narrativa dos gatos, ou seja, mesmo sabendo que as páginas pares nunca são consideradas como “versos”). Isso acontece, não só pela hierarquização de leitura da página ímpar sobre a página par que já existe em qualquer livro, mas também pelo fundo amarelo (que está na primeira página da segunda parte do livro) e pela presença do texto sempre na página

[139-140]

da direita. O fato de o texto ser tratado como imagem (o corpo vai ficando cada vez menor, enfatizando a sensação de distância) é mais um atrativo. Vai acentuando a sensação de curiosidade com relação àquele pontinho amarelo. O que será que vai aparecer quando se acabarem as páginas pretas e consequentemente o(s) buraco(s)?

Outro aspecto intrigante é que quanto mais longe fica a luzinha, mais perto está o leitor da segunda parte – e, portanto, do papel amarelo. Num determinado momento, o texto diz: “está brilhando”, com corpo maior, e de fato, como muitas páginas pretas já foram viradas, o amarelo aparece com muito mais intensidade (já que a sombra do papel se tornou quase nula). Isto é, o brilho da luzinha se torna cada vez maior com o ato de folhear.

A narrativa dos gatos e a pequena luz se relacionam uma página antes disso, quando aparece um grande morcego bem na área onde está o furo. Ele, por seu tamanho, parece anunciar o brilho crescente da luz, ao mesmo tempo que, por contraste (é um elemento grande, próximo, que aparece de repente junto a uma luz tão longe, pequena e delicada) funciona como uma quebra no ritmo estabelecido pela repetição do furo. É um elemento-surpresa. Um dos gatos ‘volta’ para a página anterior porque fica com medo. Está de costas (no começo, o desenho pode causar estranheza, pois parece que está de frente e não tem olhos... mas afinal como está voltando, faz todo sentido que ele esteja nessa posição). Tão esticado na diagonal quanto o outro gato que põe a cabeça para o outro lado do muro anteriormente. Esse movimento de ‘volta’ da esquerda para a direita é entendido assim por causa da convenção de leitura ocidental (autor, ano). Essa situação pode parecer à primeira vista a única no livro em que o leitor é induzido a fazer uma leitura não linear (pois ele tende a reler a página anterior ao perceber que o personagem está retornando). No entanto, esse ‘vai e vem’ das páginas acontece em várias outras situações, como por exemplo na primeira vez que o gato espia com a cabeça na página seguinte.

Apesar de os desenhos serem chapados e não apresentarem muitas linhas de fuga evidentes fica claro que o morcego foi embora pelo seu tamanho reduzido.

Os gatos então somem e aparecem novos personagens: um menino e quatro homens que vêm ajudá-lo um a um a descobrir o que afinal é a pequena luz. Eles seguram escadas, apoiando uma na outra, de maneira não muito óbvia. O pequeno arbusto que aparece logo antes disso está atado a um pedaço de pau, que faz menção às escadas,

| 135 | *Na noite escura*, de Bruno Munari. Foto de Marcelo DaCosta.

| 138 | *Na noite escura*, de Bruno Munari. Foto de Marcelo DaCosta.

| 139 | *Na noite escura* [detalhe], de Bruno Munari. Foto de Marcelo DaCosta.

e portanto funciona como elemento de transição entre as narrativas. Os homens são todos muito parecidos entre si, como os gatos. E têm o mesmo tratamento que eles. É como se homens e gatos fossem iguais. O menino parece mais ainda com os felinos: tem rosto oval, olhos vazados e um cabelo que lembra seus bigodes.

Nestas páginas e na do gato que olha para trás, fiquei na dúvida quanto ao truque já comentado dos pés dos gatos em relação à sangria, porque aqui, apesar de os personagens não estarem sangrados, seus pés estão cortados, e o gato que olha para trás não tem os pés cortados, porém está rente ao corte. Pode ser que tenha havido alguma falha na impressão. Isso não fica claro.

O compromisso com a escala realista não é rígido. Os homens e o menino são menores proporcionalmente que os gatos, mas não se sabe se estão mais afastados, embora estejam tentando chegar ao burquinho-luzinha, que está longe.

A cabeça do menino é muito maior que a cabeça dos homens. Os homens não têm nariz (ou não têm queixo) nem olhos nunca, mesmo estando de perfil. E isso não importa, aliás, é algo muito bem-vindo, porque estimula a imaginação. Depois o nariz aparece em todos eles, quando já não estão mais de cartola e todo o conjunto formado por menino, homens e escada vem abaixo, desequilibrado por um dos gatos que reaparece de repente. As cartolas ‘voando’ desordenadas dão movimento à composição, que já é instável devido a uma trama de diagonais composta pelas escadas e pelas pernas longas desorganizadas.

Aqui o livro funciona um pouco como um desenho animado, porque percebe-se que ninguém se machucou gravemente (uma situação que seria bem diferente na vida real). Afinal, criança vive caindo, não? Em geral, quando cai, depois se levanta e continua brincando.

No início da segunda parte – inteira em papel vegetal –, é revelada enfim a origem do pontinho de luz: um vagalume que vai descansar no mato, pois nesse momento já é dia. Ele carrega uma lanterninha. É possível perceber que o livro é costurado com linha preta, o que faz todo sentido por causa do papel escuro do primeiro caderno.

A atmosfera agora é de uma neblina matinal. As páginas possibilitam outro tipo de leitura transversal do livro, diferente daquela proporcionada pelo furo. O papel vegetal por ser translúcido fica com uma aparência acinzentada, pela sobreposição das páginas. A iluminação do local onde o leitor está influi na formação de sombre-ados com o folhear. Os tons de verde têm maior ou menor saturação (por causa das camadas de papel), e se misturam ao cinza-claro

[141] do suporte. O contorno em foco dos desenhos ora existe, ora não, dependendo da distância em relação à página de baixo. É como se os desenhos se desmaterializassem e voltassem a se materializar. É uma atmosfera que revela a profundidade do cenário (pelo grau de transparência do papel), apesar da impenetrabilidade da névoa (metáfora estabelecida pela sequência de ‘superfícies movediças’ das folhas de papel – de menor gramatura e portanto mais flexíveis que os dos outros dois cadernos). O livro funciona como um jogo: o desafio é desvendar coisas novas.

O autor enfatiza a simultaneidade de narrativas visuais e as surpresas continuam ocorrendo cada vez que se vira uma página, com as descobertas sucessivas de insetos escondidos nas plantas.

Estas são feitas com pincel um pouco seco e muito mais grosso, contrastando com os animais, que têm um traço bastante delicado de nanquim. Há diversas espécies de plantas, de formas variadas. As silhuetas e tamanhos dos animaizinhos também variam muito, já que são todos pretos, dando continuidade à brincadeira. Estão em diferentes posições nas páginas, e isso faz com que a sequência seja dinâmica.

Existem algumas plantas mais delicadas também: isso é importante para dar leveza às composições e estabelecer um diálogo com os animaizinhos.

Inicialmente tive a impressão de que o caderno era inteiro impresso em 2 x o (com cores especiais), mas o verde e preto às vezes estão em faces diferentes do papel. Além disso, no começo e no fim há um elemento amarelo (a lanterninha) e um vermelho (um pássaro morto).

O texto está posicionado somente nas páginas ímpares, sobre as plantas verdes. A legibilidade é ligeiramente dificultada, mas não comprometida. É surpreendente que o verde das plantas seja capaz de esconder os insetos pretos mesmo sendo mais claro. Isso justifica o pincel mais espesso para a maior parte da vegetação.

O pássaro morto vermelho está sendo comido por formigas, que irão conduzir a atenção para um lugar diferente. Já prenuncia a narrativa sobre o tempo passado através de pinturas rupestres e fósseis contida na terceira parte do livro.

O leitor chega então à última parte do livro, feita com papel acinzentado com certa rugosidade. Há plantas também como as outras impressas em verde no caderno anterior e, como já comentado, o desenho de uma pedra se repete espelhada no verso da primeira página, fazendo menção à transparência do papel vegetal. A pedra não está espelhada exatamente no mesmo lugar – e isso faz com que a comu-

nicação seja menos direta e, portanto, a ilustração mais aberta (veremos que isso também acontece em *O outro lado*). Trata-se da entrada de uma gruta. O fato de a pedra ser preta remete ao túnel de abertura, que é feito com o uso de facas, com aberturas irregulares deste ponto em diante. Mais uma maneira de proporcionar a leitura transversal do livro. É quase possível sentir a aspereza das paredes (esta ideia parece ter nascido especificamente de alguns Livros Ilegíveis).

[142]

[143-144]

Munari fala do passado longínquo, ao mesmo tempo que induz o visitante a perder a noção de tempo no interior da gruta. Parece que há uma desconexão com o presente lá dentro. Isso lembra muito a sensação real de se estar dentro de uma caverna. O visitante encontra pinturas rupestres e outros achados como, por exemplo, um rio subterrâneo feito de papel vegetal (são páginas menores), e uma caixa de tesouros provavelmente deixada por algum pirata – é uma aba que abre e fecha.

Na saída, um buraco preto, afinal é noite outra vez – mas isso tem que ser explicado pelo texto –, o que demonstra o entrelaçamento das linguagens verbal e não verbal que se complementam sem redundar. Pedras, plantinhas e uma pequena formiga fazem referência a diversos momentos do livro, amarrando todo o conjunto até que o leitor chegue na guarda que marca a volta do céu noturno. Munari convida mais uma vez à reflexão: quem sabe os vagalumes terão “ligado suas lanterninhas”. O livro termina com pequenos orifícios sobre fundo amarelo de um encarte com a biografia do autor. Com o retorno da noite, um gato aparece como se estivesse ao mesmo tempo se despedindo e convidando a começar o livro outra vez. Há um indício de uma narrativa cíclica.

Comentários

Munari entende que os recursos técnicos utilizados no processo de impressão e acabamento de livros infantis – usuais ou alternativos – são meios de expressão. Como observa Odilon Moraes (Oliveira, 2005)

hoje é muito comum, e cada vez mais importante, que o ilustrador faça ou participe da elaboração do projeto gráfico do próprio livro. Feito por diferentes mãos ou por um mesmo profissional, a qualidade de um livro e a condução de sua leitura dependerão sempre da integração entre a palavra e a ilustração dada pelo *design*.

Meggs cita muitos ilustradores que também se preocupavam em acompanhar a impressão de seus livros. Esta prática sem dúvida está relacionada ao movimento *Arts and crafts*, que revolucionou a qualidade da impressão dos livros ingleses e de outros países (2006).

Assim como Munari, alguns outros autores de livros examinados exploram possibilidades de narrativas cíclicas. Isso acontece em *Cena de rua* (citado no capítulo 1), *Ida e volta* e *La mela e la farfalla*, por exemplo. No entanto, os procedimentos utilizados variam bastante, e levam a crer que – apesar de parecer impossível – há muitas maneiras de se fazer um livro infinito (como o de Reynaldo Jardim, citado no capítulo 3).⁷

Em *Nella notte buia*, o ciclo se refere ao mesmo tempo ao passar de um dia, como em *Cena de rua*; a um determinado percurso, como em *Ida e volta*; e à natureza, como em *La mela e la farfalla* (veja capítulo 6).

Os três cadernos têm o mesmo número de páginas, o que não garante uma velocidade constante à do passar das horas. Mas isso não é importante, é ótimo que cada leitor tire suas próprias conclusões, e que se dê conta no final que um dia inteiro se passou.

O traço de Munari tanto nos esboços como nos desenhos finais é fluido, e parece ter sido feito com pincel. Ele preserva a liberdade e o frescor ao finalizar cada elemento, o que não é tarefa muito fácil. São feitos com muita sofisticação, contendo alto poder de síntese – como em toda sua obra – e, ao mesmo tempo, transmitem a simplicidade necessária para que haja a conexão com as crianças.

O uso do preto no imaginário infantil não era comum na época. *Nella notte buia* parece tranquilizar as crianças em relação ao temor ao ‘escuro’. As páginas pretas são ao mesmo tempo ‘leves’, sem perder, é claro, a profundidade.

[145] É interessante comparar com a atmosfera densa, dramática e tea-
[146] tral de *Cena de rua*, no qual o preto também funciona como estrutu-
rador do projeto gráfico, contrastando com as cores extremamente
luminosas e saturadas. O céu noturno em livros infantis é frequen-
tamente azul marinho, como na capa do catálogo *Le Immagini della*
Fantasia (2003/2004). Já no livro *Balanço* (2007), comentado no capítulo
6, a noite vem chegando aos pouquinhos num vai-e-vem, indo de um
azul mais claro até alcançar o negro, que tampouco é ameaçador.

As composições com poucos elementos, bem como grandes áreas escuras homogêneas, além do baixo contraste entre o azul marinho e o preto traduzem um ambiente tranquilo como o de um passeio (afinal, que diferença faz para os gatos, se é dia ou noite? Eles com certeza não têm que se preocupar com a violência das grandes cida-

des... e creio que, mesmo os humanos, na Itália de 1956, não deveriam ter tantas preocupações com a ausência de segurança na escuridão da noite...).

O uso de transparências, como foi dito, ocorre também em *Nella nebbia di Milano*. Neste livro, o autor também utiliza o papel vegetal para transmitir a sensação de neblina, só que dá um passo adiante, ao praticamente excluir a cor, mantendo-se focado em questões relativas especificamente a uma maior ou menor luminosidade (seguindo a lógica das propriedades específicas do papel vegetal).

Nota-se que o papel vegetal é um material que se adequa muito bem a um livro infantil, pois, apesar de ser transparente, é bastante resistente.

O fato de Munari usar em *Nella notte buia* vários tipos diferentes de papel, não usados normalmente em livros infantis, e um método de impressão artesanal é extremamente rico em termos de projeto, mas pode inviabilizar economicamente a produção em determinados contextos. Porém, segundo Letícia Mendes, produtora gráfica da editora Cosac Naify,⁸ alguns recursos alternativos como, por exemplo, o uso de linha preta para a costura do livro são pouco ou nada mais custosos do que o usual (veja capítulo 7).

O artista Wladimir Dias Pino considera a perfuração a “radicalidade da transparência” e a utiliza para conseguir uma simultaneidade de leituras (apud Silveira, 2001). Isso pode ser muito interessante para se pensar o processo de desmaterialização do livro como objeto por Munari (Maffei, 2007a) e ainda para entender as ligações estruturais entre os três cadernos de *Nella notte buia* (assim como acontece também em *Nella nebbia di Milano*, pois neste livro igualmente o autor mistura uma parte transparente e outra com facas).

É possível identificar que o grau de distanciamento do objeto original (o códice) varia dependendo do momento do livro. Poderíamos considerar como o mais distante a aba, já que afinal é um corpo estranho que se ajunta nas páginas. Depois viriam as facas e os furos. E em terceiro, as páginas de tamanhos não usuais, pois apesar de apresentarem formatos diferentes, continuam sendo páginas comuns.

Nesta análise, não tive a necessidade de partir do texto para falar dos aspectos não verbais. Isto porque é muito provável que o livro não tenha nascido das palavras, mas diretamente das experiências de Munari com os diversos papéis nos Livros Ilegíveis.

O texto complementa os desenhos e não faz sentido isoladamente (trata-se de um livro-álbum). Interroga, provoca, estimula. Pergunta

constantemente: o que será? Apresenta – sem redundar – as coisas para as crianças. Coisas que provavelmente ainda não conhecem, mas que são muito interessantes e que têm muito a ver com seu universo por causa da sua simplicidade. O narrador ‘conduz’ o leitor, como se fosse um passeio pelo livro.

O humor sutil está sempre presente: quando fala dos sapatos da centopéia, por exemplo, está provocando diálogos entre o adulto leitor e a criança. Faz a criança que está aprendendo os números pensar provavelmente: mas quantos sapatos ela tem? E depois pode ser que ela queira contar as patinhas... Outro exemplo disso são as palavras ‘difíceis’, como “fossilizado” ou “estalactites” e “estalagmites”: crianças gostam desses desafios. Orgulham-se de saber algo tão ‘complicado’. E assim, o livro estimula o contato entre pais e filhos. Os desenhos ajudam a dar ideias aos pais de como explicar certas coisas de uma maneira divertida e inteligente.

Seria interessante poder observar o *lettering* da capa original e os das traduções nas diversas línguas. Na edição italiana, o título ocupa melhor o espaço se comparado com a brasileira, mas essa ocupação está diretamente relacionada com as palavras de cada língua, e muitas vezes não há como resolver o problema por causa do número de letras de cada uma.

O texto é o tempo todo tratado como imagem e está integrado às composições, seja caligrafado ou não. Na parte do furo fica clara a influência em Munari dos livros futuristas e da poesia concreta e, portanto, indiretamente de Mallarmé e Carroll.

Os balões de texto (como nas histórias em quadrinhos) não são totalmente fechados. Como se assim traduzissem a maneira de operar das ilustrações: elas dão indícios, mas não se fecham em si mesmas, deixam sempre bastante espaço para o leitor completar seu significado.

As palavras que acompanham o furo ajudam a marcar o ritmo estabelecido por sua repetição em cada página. Depois que o grande morcego aparece, o corpo do texto fica bem maior. Assim, a tendência é que seja lido com voz mais alta, grossa e firme. O trecho “bem longe”, ao contrário, parece querer ser fininho e baixinho.

Curioso não haver, na ficha catalográfica, nenhuma menção às imagens. Há somente “poesia” e “literatura”. Nada referente à parte visual, que é o mais marcante na publicação.

a-lume
dormir no mato
o dia raiou

vamos para o mato também

| 142 | *Na noite escura*, de Bruno Munari. Foto de Marcelo DaCosta.

| 143 | *Livro ilegível*, de Bruno Munari.

| 144 | *Livro ilegível*, de Bruno Munari.

Le Immagini della Fantasia

21ª MOSTRA INTERNAZIONALE D'ILLUSTRAZIONE PER L'INFANZIA

SARMEDE, PALAZZO MUNICIPALE 2003 - TREVISO, CASA DEI CARRARESI 2004

Análise 2.

***Moi, j'attends...* , de Davide Cali e Serge Bloch, 2005**

[147-179]

Publicado no Brasil sob o título *Fico à espera...* (Cosac Naify, 2007)

Serge Bloch já fez ilustrações para os jornais *The New York Times*, *Washington Post* e *Chicago Tribune* e foi colaborador da revista *Time*. Seus principais livros são: *Moi, j'ai peur!* (2000), *Les Aventures du Président de la République* (2002), a série *Max et Lili*, com Dominique de Saint Mars (2004), *Comment ça va?* (2006), e *Comment se débarrasser de son petit frère?* (2006). Ilustrou os títulos *Graine de bébé* (2003), *Mon petit roi* (2009) e *O inimigo* (também de Davide Cali, 2009). Recebeu a Medalha de Ouro da Society of Illustrators (EUA). Cria histórias para o herói Samsam, que já virou personagem de desenho animado na França. Também é editor-chefe da revista *Astrapi* e membro da Associação Europeia de Desenho de Humor.

Fico à espera... recebeu o prêmio Baobab – Livro do Ano (Salão de Montreuil, França, 2005), atribuído ao álbum francês mais inovador entre os doze meses precedentes à publicação, em parceria com o jornal *Le Monde* e o Sindicato das Livrarias Francesas. O original em francês foi traduzido para diversas línguas, tais como o espanhol e o inglês.

A eleição

O artista tira partido de facas ilusórias, simulando portas e janelas. Ao trabalhar sempre misturando desenho e fotografia, incorpora a superfície do papel em sua materialidade na construção das imagens. Frequentemente é possível ter a ilusão de ver a página precedente ou subsequente através de ‘aberturas’. A página – e o livro, por consequência – são abordados em sua tridimensionalidade. Tudo isso sem usar nenhum recurso de impressão diverso do padrão do mercado de livros infantis (o livro é inteiro a quatro cores, em papel couché fosco, encadernado com linha branca em capa dura), o que faz com que a editora possa atender grandes demandas de compras por parte do governo, por exemplo, sem ter que alterar suas características.⁹

[180]

O livro narra a trajetória de vida de um homem. Tem momentos felizes e outros, nem tanto: uma guerra, seu casamento, a perda de um parente querido, o crescimento de seus filhos e o nascimento de

um neto. Um fio vermelho dá continuidade à narrativa, que provoca uma reflexão sobre o decorrer de sua vida.

Vejamos um depoimento de David Cali sobre o surgimento do projeto:

estava numa fila nos correios e comecei pensando em todas as coisas pelas quais esperamos na vida. Quando cheguei a casa, percebi que talvez tivesse ali uma ideia para um novo livro, sentei-me ao computador e escrevi uma lista. Em seguida, dei-lhe uma ordem a partir do que se espera na infância, e continuei. Quando cheguei à parte da morte, compreendi que era o livro que sentia necessidade de escrever há muito tempo.

Vê-se que o texto, portanto, foi concebido antes dos desenhos e se retirado do contexto, continua fazendo sentido. É um exemplo de *livro-ativo* que não pode ser considerado como álbum. Entretanto, as ilustrações têm um papel fundamental e estabelecem uma narrativa que dialoga com as palavras, acrescentando-lhes muitos outros significados.

Fica claro que já na criação do texto, o escritor pensou em um discurso aberto o suficiente de modo a deixar bastante espaço para a participação do ilustrador enquanto co-autor. É interessante observar que Cali também é quadrista.

Apesar de falar de coisas pesadas e tristes, o humor sutil está presente o tempo todo, sem que para isso o autor tenha que abrir mão da densidade requerida pelos temas.

Os personagens não têm um nome – mas têm todos.

Muitas vezes ocorre a ausência de pontuação, devido ao próprio ritmo do ato de folhear previsto.

Como já foi dito, o livro tem um fio condutor, literalmente, reproduzido através do uso da fotografia, que dialoga o tempo todo com os personagens e com os cenários, apenas sugeridos. É um fio que interage com um desenho feito por um outro fio (preto). É o elemento central a partir do qual as ilustrações se organizam, e aparece de muitas maneiras, se transforma constantemente. Pode ser o cordão umbilical de um bebê, uma roupa feita de lã, dois lenços de personagens que se despedem, um telefone, etc. Também presentifica a sensação de uma briga de casal quando vira um emaranhado, ou da ligação amorosa do mesmo casal que se fortalece porque a mulher fica doente, por exemplo.

Ele ainda costura a página, interagindo com o desenho de uma árvore de Natal, e, numa das melhores duplas do livro, passa por

| 147-179 | Espelho do livro *Fico à espera...*, de Davide Cali e Serge Bloch

ESPERA...

BRASIL correspondente
0,81

COSACNAIFY

Fico à espera
...de crescer

... de um beijinho antes de dormir

... de que a chuva pare

Fico à espera

... do amor

... do começo do filme

Fico à espera

... da partida do trem

... do fim da guerra

... de que o médico diga: "Não é nada."

... de que ela não sofra mais

...

... de que a primavera volte.

Fico à espera

... de que alguém bata à porta

... de que meus filhos me visitem

Serge Bloch

Nasceu na vila de Colmar, na França, em 1936. Serge estudou desenho na Escola de Artes Decorativas de Strasbourg, onde foi aluno do famoso desenhista e caricaturista Claude Lapointe, que despertou nele a paixão pelos livros infantis. Já ilustrou para os jornais *The New York Times*, *Washington Post*, *Chicago Tribune*, e colaborou durante muitos anos para a revista *Time*. Na literatura, seus principais trabalhos são: *Moi, j'ai peur ! (Eu tenho medo)*, 2000), *Les Aventures du Président de la République (As aventuras do Presidente da República)*, 2002), a série *Max et Lili*, com

Dominique de Saint Mars (2004), *Comment ça va ? (Como vai?)*, 2006) e *Comment se débarrasser de son petit frère ? (Como se livrar do irmãozinho?)*, 2006). Por seus desenhos, recebeu a Medalha de Ouro da Society of Illustrators (EUA).

Hoje, Serge mora em Gênova, com sua esposa e seu filho, e cria histórias para o herói Samsam, que já virou personagem de desenho animado na França. Também é chefe de arte da revista italiana *Asinapi* e membro da Associação Europeia de Desenho de Humor.

... de que, em breve, a família cresça.

Davide Cali

Nasceu em 1972, em Liestal, na Suíça, e hoje vive em Gênova, na Itália. Conhecido pela versatilidade e criatividade, Davide cria histórias em quadrinhos, peças de teatro e livros para crianças com o mesmo humor com que organiza exposições e monta cenários. Entre seus principais títulos estão *Mi piace il cioccolato* (*Meu pedaço de chocolate*, 2001), *Un papà sur mesure* (*Um papai sob medida*, 2004 – a ser publicado pela Cosac Naify), *Juste à ce moment-là* (*Até este momento*, 2004), *Le costume du père*

Noël (*A roupa do Papai Noel*, 2005), *Due eroi sono troppi* (*Dois heróis é demais*, 2006) e *La vie de chapeau* (*A vida do chapéu*, 2006). Além de livros, atualmente escreve uma coluna na revista italiana *L'Espresso*, na qual inventa histórias para o seu personagem Pietra. Davide também se arrisca a desenhar vinhetas e logos, como o do jornal *Corriere della Sera*.

Prêmio Baobab (Salão de Montreuil/2005) de melhor livro do ano

Marcos Siscar

Nasceu em 1964, em Borborema (SP), e hoje mora em São José do Rio Preto (SP). Marcos defendeu tese de doutorado sobre Jacques Derrida na Université de Paris VIII e fez pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Traduziu *Os amores amarelos* (1996), de Tristan Corbière, e poemas de Max Ernst, Eugenio Montale, Guillaume Apollinaire e Nathalie Quintane. Pela Cosac Naify, trabalhou nas tra-

duções de *A rosa das línguas* (2004), de Michel Deguy, e *Os animais de todo mundo* (2006), em parceria com Paula Glenadel, de Jacques Roubaud. *Metade da Arte* (Cosac Naify, 2003) é a reunião de toda sua poesia e foi finalista do prêmio Jabuti. Marcos tem poemas publicados na Argentina, França e Espanha. Entre outros prêmios, recebeu o Goyaz de Poesia pelo livro *O roubo do silêncio* (2006).

© Cosac Naify, 2007
© Éditions Sarbacane, Paris, 2005

Coordenação editorial ISABEL LOPES CORREIA
Edição VANESSA GONÇALVES
Composição JUSARA FIDIO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Campania Brasileira do Livro - CB) - Brasil

Cali, David (1972-)
Oco à espera... / David Cali.
Título original: *Moi, j'attends...*
Ilustrações: Serge Bloch
Tradução: Marcos Siscar
São Paulo: Cosac Naify, 2007.
96 pp., 11 il.
ISBN 978-85-7303-179-9
1. Literatura infanto-juvenil e. Bloch, Serge II. Título.
CDD-083
CDD-083.1

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura infanto-juvenil CDD 8
2. Literatura infanto-juvenil CDD 8

Fontes Adobe Garamond e Helvetica
Papel Couché fosco 150 g/m²
Impressão Geográfica
Tiragem 3.000

... desenrolando o fio da vida...

| 180 | *Fico à espera...* [detalhe], de Davide Cali e Serge Bloch. Foto de Marcelo DaCosta.

| 181-182 | *Fico à espera...* [detalhe], de Davide Cali e Serge Bloch. Foto de Marcelo DaCosta.

dentro de pseudo-janelas, numa composição em que, com pouquíssimos elementos, aproveitando a espinha do livro, obtém-se uma igreja vista ao mesmo tempo por dentro e por fora – e, ainda, sem a presença de nenhuma cruz.

A materialidade da página é enfatizada no miolo assim como acontece na capa, através do uso dos inúmeros tons de branco do papel presentes nas simulações de facas.

É interessante comentar a ausência de pontuação do texto em diversos momentos, já que as pausas são dadas pelo ato de folhear o objeto. O escritor parece já ter criado as palavras pensando nas pausas conferidas pelos limites entre as páginas.

As fontes utilizadas na capa e na folha de rosto demonstram que o *design* do livro faz menção ao universo gráfico dos postos de correio. A variação de corpo e de peso do texto influi na leitura, pois induz a variações na entonação e dá ênfase a determinados trechos.

A fonte Garamond me parece apropriada por sua delicadeza. As reticências isoladas numa das últimas páginas duplas do livro dizem mais do que qualquer texto.

O livro página a página

Um livro horizontal, comprido, com a capa graficamente trabalhada para parecer-se com a parte da frente de um envelope (o *designer* parece ser o próprio Serge Bloch, mas não há nenhum crédito com relação ao projeto gráfico). Contém um selo que diz: “Via aérea *par avion*” e um carimbo do correio, recursos que dão ênfase à superfície do papel, reafirmando-a em suas duas dimensões e, ao mesmo tempo, lembrando que o livro é um objeto no espaço. Os remetentes são os autores, e seus nomes estão manuscritos ao lado de uma abertura (uma faca simulada através do uso da fotografia, situação que vai se repetir em vários momentos no decorrer da narrativa e, como já foi dito, a razão principal pela qual o livro foi considerado como um *livro-ativo*). Ali aparece um personagem com um pedacinho de um fio vermelho na mão, como se estivesse debruçado numa janela, esperando. Essa abertura dá a ilusão de uma leitura transversal do objeto, como em *Nella notte buia*: o livro já está aberto antes de se abrir.

A escolha da capa dura não é fundamental, como já observado em nota, mas serve para dar corpo ao livro, que é relativamente pequeno. Ela faz com que o livro seja rígido, diferente de um envelope comum, o que, no entanto, não é um problema, pois tampouco esse tipo de

citação precisa ser demasiadamente literal. O uso de um papel mais parecido com o de um envelope de verdade reduziria muito provavelmente a vida útil do livro, e tornaria o objeto delicado demais para ser manuseado por crianças.

A lombada vermelha ajuda o leitor a encontrar o livro na estante, pois é provável que se lembre mais do vermelho que do branco das páginas, imagino.

As guardas são vermelhas, e a primeira, no início do livro, acentua a sensação de ansiedade da espera.

O formato escolhido é adequado para essa simulação de um envelope alongado (desse tipo que contém abertura) e para a narrativa que se desenvolve a partir do fio vermelho. As páginas parecem sublinhar a linearidade do ‘fio da vida’, seguindo o sentido de leitura tradicional do livro enquanto objeto. Ao mesmo tempo, como o texto é poético e as imagens são poderosas, essa linearidade parece por vezes suspensa.¹⁰

A escolha de uma carta para sintetizar a ideia do livro está relacionada à origem do texto, conforme o depoimento do escritor. No entanto, é importante imaginar o que isso pode significar para uma criança do século XXI, que já nasceu olhando para a tela de um computador de onde saem e onde chegam emails a todo instante. A espera ao qual Davide Cali e Serge Bloch se referem nesse caso é antiga; pertencente a outra geração. Entretanto, o desenho a traço – com uma linha preta uniforme, sempre muito delicada – é feito com mouse, apesar de não parecer à primeira vista. Na verdade, só se nota isso ao observá-lo com muita atenção.

O fato de a primeira folha de rosto estar presa à guarda faz com que o leitor veja um pedacinho do fio que está na segunda página de rosto. Isso pode ter sido um acaso, mas de qualquer forma funciona como uma preparação para a página seguinte.

As etiquetas de roupas com os nomes dos autores na segunda folha de rosto colocam o leitor em contato com o universo da costura. É como se isso anunciasse que haverá um fio ‘costurando’ a narrativa visual. Estão relacionadas ao novelo de linha na última página, que por sua vez ‘amarra’ o final, com o jogo de palavras “fim/fio”.¹¹ São respectivamente a abertura e o fechamento do livro.

A linha um pouco desfiada na extremidade dá uma ideia de uso, como se o livro já começasse repleto de história. É um fio horizontal que continua no verso da página e inicia a narrativa já deixando claro que o leitor percorrerá um caminho seguindo o sentido do folhear.

“Fico à espera... de crescer”

Observando a escala do fio em relação ao personagem, ele parece muito pesado, por ser muito grosso. Apesar de não estar totalmente esticado, a força que o menino faz exprime grande tensão. O vermelho ajuda. É uma contradição bem-vinda. O menino parece tentar acelerar o tempo, que corre em outro ritmo.

“... de um beijinho antes de dormir”

Aqui o fio parece um bigode e, portanto, o desenho não seria compreendido sem o texto. A linha do piso foi suprimida. O encontro das paredes do quarto pode ser a espinha do livro. A porta parece uma janela, mas é compreendida enquanto ‘porta’ por sua dimensão alongada. É a sua localização que sugere a linha imaginária de encontro da parede com o chão. Aqui, além da ilusão de faca, há uma ilusão de dobra também.

[183-184]

De certo modo, o espaço do livro torna-se ar. A página torna-se ar. O personagem (à espera) parece em suspensão, imobilizado em sua cama no ar.

O domínio da linguagem é tal que Bloch consegue sugerir a escuridão do quarto da criança na hora de dormir com o uso de um cinza claro. Isso pelo contraste causado pela luz que entra através da ‘pseudo-abertura’ de papel (a porta), que é muito intensa.

“... de que o bolo esteja pronto”

O fio não está no bolo, como seria mais óbvio de acordo com o texto. Aparece em forma de laço no cabelo da mãe. Aliás, é o próprio cabelo da mãe. O fio deve ser o amor da mãe, em forma de comida. Ela é bem maior que o menino (desproporcionalmente, enfatizando essa sensação da maternidade).

Sua cabeça inclinada para trás expressa seu movimento em direção a ele.

“... de que a chuva pare”

A janela se define pelo contexto. Este desenho é extremamente sintético. A abertura são dois retângulos preenchidos por muitos traços.

Bloch não usa a fotografia em todas as janelas e portas do livro, e isso é muito bom porque é uma maneira de hierarquizar os distintos elementos. A faca ilusória chama mais a atenção do que os desenhos a traço porque se refere ao objeto. Ganha destaque por ser uma foto dentro de um desenho.

Aqui o vermelho é usado para mostrar o calor da blusa de tricô do menino. Nela, a linha vira superfície, que é recortada com o uso do

computador. Isso propicia um diálogo entre o traço de mouse e as fotos do fio e os recortes. Sua sombra artificial, bem como as outras sombras do fio vermelho em todo o livro, ajudam a evidenciar a superfície da página.

“... de que o Natal chegue.”

Nesta dupla, além da costura já comentada, o limite superior da página parece ser o teto da casa, onde o fio com os enfeites estão pendurados. Por causa do tratamento dado a eles – um traço pontilhado –, parecem lâmpadas brilhantes e piscantes. Como têm diferentes formas, o desenho de sugestão deixa espaço para nossa memória buscar enfeites natalinos variados, que sempre são coloridos. A cor está aqui sem estar.

“Fico à espera... do amor”

Aqui o fio se presta a demarcar um percurso. Um passeio que parece despretenso, devido às ondulações e voltas da linha.

Nota-se que essa trajetória não está em perspectiva como as árvores, e enfatiza mais uma vez a superfície da página, como se o personagem estivesse ao mesmo tempo *no* do livro e *sobre* ele. Uma mulher passa quase despercebida ao longe – sua escala funciona bem para mostrá-la e escondê-la ao mesmo tempo.

“... do começo do filme”

O fio faz menção ao tapete vermelho do cinema. A ligação entre o casal não se dá pela sua presença, no entanto, pois ele conecta a todos da fila. A cor nos rostos, sim, é o olhar seletivo. É possível que os rostos tenham sido coloridos no computador, mas isso não importa muito no contexto. O personagem está bem no meio da dupla, em destaque, mas ao mesmo tempo escondido talvez pela timidez (porque está muito perto da espinha).

[185]

O cordão enfatiza o ritmo da fila. Por causa do texto, não haveria a necessidade do uso da linguagem verbal no desenho (a palavra “cinema”).

A diversidade das pessoas é expressa por variações de perfis, cabelos, alturas e pesos. O interesse da moça é demonstrado, com humor, pelo tamanho de seus olhos.

“... de reencontrá-la.”

Neste desenho o fio praticamente vira ponto. Agora funciona como o elemento de união do casal, por associação. A representação da cidade com quase nenhum elemento é muito eficaz. No carro em movimento, componentes como o corpo do motorista, seus braços, o volante, a janela, a porta e o trinco são suprimidos e, no entanto,

o desenho é extremamente claro. A ideia de movimento é transmitida pela cabeça inclinada do motorista.¹² A rua é indicada apenas pelo tracejado da separação das pistas, que sublinha o movimento do veículo e o sentido por onde anda, num plano de fundo.

Como o personagem está perto de uma árvore e a moça na cidade, não é possível saber se ele já a reencontrou ou não (isto porque a espinha do livro pode ser entendida como separação entre dois cenários distintos ou não, já que as cidades estão cheias de árvores). Ou seja, a presença da espinha deixa em aberto se há só um desejo do reencontro ou se este de fato já está acontecendo.

[186]

Ele não tem as linhas do pescoço, como se estivesse ‘colado’ (quase fundido) com a árvore. O nariz e um pequeno galho são simétricos, o que acentua essa associação. A posição da moça transmite o seu andar sedutor.

“Fico à espera... da partida do trem”

O fio agora se transforma em lenços, carregados de emoção (estão embebidos em lágrimas de uma despedida). A cor vermelha faz todo o sentido. As armas dos soldados são desenhadas com tanta sutileza que podem passar despercebidas numa primeira leitura. A espinha funciona mais uma vez como uma linha de separação.

“... do fim da guerra”

A faca simulada dá ênfase à guerra que se passa do lado de fora da janela, em contraste com a parede branca do interior de um quarto de hospital. O fio em forma de mangueira de transfusão é a metáfora de uma vida que está ‘por um fio’. É vermelho como o sangue que ele recebe. Lá fora é escuro (uma escuridão conseguida mais uma vez com tons de cinza quente das sombras sobre o papel). Há pessoas mortas, há explosões, há o horror. Mas tudo isso é transmitido de uma forma muito específica. É triste, mas não é chocante. O autor fala em guerra de uma maneira leve como o traço, como o branco do papel, como as figuras que desenha (são todas muito pequenas quando tratam de assuntos pesados), sem esvaziar nem banalizar as situações.

As aberturas são ‘mal’ recortadas. Isso é bom porque é mais uma maneira de enfatizar a materialidade do papel e também se aproxima de um recorte de criança (na mesma linguagem que os desenhos).

“... de uma carta”

O fio é a carta. Não importa tanto se assume a forma de uma folha de papel de perfil ou não. Isso porque já se criou um código nesta altura do livro que diz que o fio vermelho não necessariamente precisa ter esse tipo de relação com o que representa. Ele pode ser apenas uma ‘me-

táfora visual'. Ele pode presentificar a sensação que aquilo traz (como veremos adiante no exemplo do fio enrolado significando 'caixão').

"... de que ela diga sim."

Aqui a presença da espinha é fundamental para que a imagem faça sentido, como acontece em *Mirror*, analisado em seguida, e em diversos outros livros comentados no capítulo 6.

O ângulo que as páginas da esquerda e da direita formam configura um espaço que pode ser lido como interno e externo simultaneamente. A parede externa da igreja pode ser céu, pode ser a luz do dia. O fio passando pelas janelas ilusórias e o contraste entre o branco da página e a foto sangrada de uma folha de papel ajudam a passar essa ideia. Ele liga a noiva ao noivo. É metáfora dupla da ligação dos dois personagens, conseguida pelo fio e pela integração dos espaços arquitetônicos numa mesma composição.

As janelas recortadas fazem menção a catedrais góticas e são, ao mesmo tempo, portas. O desenho de uma escada demonstra isso, já que não há linha do horizonte mais uma vez. É um segundo trocadilho visual presente na mesma dupla.¹³

[187] O fio que ilusoriamente passa pela costura do próprio livro parece convidar o leitor a acessar as entranhas do objeto.

"Fico à espera... de um bebê"

O tricô que a personagem faz é ao mesmo tempo superfície e 'linha' que conduz à página seguinte.

O casal está descansando numa espera confortável, e essa sensação é expressa pelo corpo do marido principalmente, que está um pouco 'esmagado' contra o chão, transmitindo uma sensação de relaxamento.

"... de saber se é menino ou menina"

O fio vira cordão umbilical. Cheio de sangue, cheio de amor maternal. O cenário – a maternidade – é configurado apenas pela maca e um par de aparelhos soltos, como se estivessem fixados numa parede (que, portanto, fica subentendida). Não foi necessário desenhar sequer o uniforme da enfermeira.

"... de que as crianças cresçam"

Quando o personagem está feliz, fica maior. Seu tamanho também está aumentado para contrastar com os dois filhos. Existe um limite entre a infância e a idade adulta que é dado pela espinha. Uma vez mais as cabeças inclinadas para trás indicam o movimento.

"... das férias"

Aqui o fio é colocado de maneira semelhante ao cordão do cinema. A corda usada na escalada transmite a ligação entre pai e filhos.

A montanha pode ser a metáfora dos desafios da vida: o pai conduz os dois filhos ao topo, vivenciam essa experiência juntos.

“... de que o outro peça desculpas.”

O emaranhado dá a sensação de briga entre os dois e não alude a nenhum elemento palpável (como na dupla anterior). É usado especificamente para presentificar um sentimento.

Os pequenos grafismos sobre as cabeças atuam de forma complementar, como se os dois estivessem com os pensamentos confusos também.

“Fico à espera... de que os filhos telefonem”

O fio de telefone passa pela lombada – um obstáculo que pode ser entendido como a distância física – e acaba sangrado na página da esquerda. Em breve isso poderá ser lido de maneira um pouco distinta, com os avanços tecnológicos na telecomunicação. Mas continuará fazendo sentido pela metáfora, mesmo numa época em que os telefones com fio tenham se tornado coisa do passado.

As voltas (argolas) do fio do telefone dão a ideia de ruído, da dificuldade da comunicação à distância.

[188]

O casal está longe um do outro, e o tapete ao mesmo tempo dá a impressão de que estão em cômodos diferentes da mesma casa – sem o uso de paredes – e os conecta. O olhar dele dá a entender que ele está ouvindo a conversa: a visão indica audição (e ele nem precisa ter orelhas para que isso ocorra, no entanto).

“... de que o médico diga: ‘Não é nada.’ ”

Aqui a metáfora de um sentimento como na dupla que mostra a briga do casal.

O corpo da mulher, que está doente, está tão lânguido como o fio, e acompanha a sua curva. Bloch coloca rugas em sua face para mostrar que está abatida (seria difícil desenhá-la mais magra do que já era).

“... de que ela não sofra mais”

O fio desfiado nas pontas, que estão quase unidas por um fiapo, dá a ideia de um fio de vida que está na iminência de se romper. O traço do mouse fica mais ‘tremido’ e transmite a aflição do personagem: ele está com muito medo e muito triste.

“...”

Nesta dupla, o fio enrolado lembra uma aranha morta, encolhida.

Não tem relação formal com um caixão. O círculo se encerra nele mesmo. Fecha um ciclo; gira; é infinito. É voltado para dentro. Como um aperto no peito. Como o luto.

Podemos observar também que a espessura do círculo, feita com várias voltas de fio – um tanto ‘presas’ umas nas outras – é apropriada para passar essa sensação. Se fosse feito com apenas uma volta, não seria forte o suficiente. A intensidade do vermelho é importante, assim como seu peso.

As flores parecem pequenas nuvens. A maçaneta do carro seria prescindível, mas pode assumir a forma de duas ‘lágrimas’: talvez o carro esteja chorando também. O formato do veículo é suficiente para significar um carro fúnebre. Não há a necessidade do uso do preto, nem sequer de qualquer cor escura.

“... de que a primavera volte.”

O inverno como mais uma metáfora do luto. O cachecol vermelho esquenta um pouco, é o que consola. O vento frio é expresso pelas folhas em desordem e transmite um sentimento de desamparo. A calma deve demorar para chegar.

“Fico à espera... de que alguém bata à porta”

A porta está fechada. Trancada várias vezes. Não é feita com faca, o que neste momento faz todo o sentido, pois a ênfase está no pequeno pedaço de fio. É o vazio, a solidão.

“... de que meus filhos me visitem”

O fio está com a nora, e não com o filho, o que prepara o leitor para a próxima página (ela está grávida). Os três personagens têm o mesmo tamanho. Isso deixa claro que todos são adultos neste momento.

“... de que, em breve, a família cresça.”

O fio é a vida na barriga da nora. É possível enxergá-la por dentro e por fora.

É o neto na barriga.

“FIM(O)”

Um trocadilho com as palavras ‘fio’ e ‘fim’. O novelo de linha, como já foi observado, aparece como um fechamento.

Na quarta capa, Bloch utiliza uma linguagem mais direta. A ideia do livro é sintetizada por um fio em forma de coração.

Comentários

Fica claro que Serge Bloch concebe suas ilustrações já pensando no projeto gráfico do livro. Caso contrário não seria possível incorporar o papel, o formato, e outros aspectos do livro enquanto objeto na construção das imagens.

| 183-184 | *Fico à espera...*, de Davide Cali e Serge Bloch. Foto de Marcelo DaCosta.

C i N

... de reencontrá-la.

Assim como o livro *Les Larmes de crocodile* de André François (1956) (que por coincidência também simula um envelope), tem um formato escolhido especificamente em função do tema.

Em *João por um fio*, de Roger Melo (2005), a linha/o fio também são tema, e curiosamente o livro também é impresso em preto e vermelho sobre papel branco. Entretanto, as duas abordagens são completamente distintas. Nesse livro, o fio vira rendas com motivos diversos, vira palavras, e até um ponto de interrogação. A linha branca que costura o livro fica em evidência, dialogando com os desenhos.

Ao analisar o ritmo de *Fico à espera...*, percebi no espelho do livro que Bloch utiliza mais ilusões de facas no começo da narrativa. Procurei encontrar alguma lógica para isso, mas concluí que na verdade, como o foco dos desenhos é o fio vermelho, o uso ou não de falsos recortes não tem importância central na construção do discurso.

A associação por similaridade da linha vermelha com a linha do desenho em si confere ao livro um caráter metalinguístico que independe dos fatores que o tornam um *livro-ativo*.

Outro aspecto a ser destacado é que não é necessário que o fio seja contínuo para conduzir a narrativa. O que o torna fio condutor é principalmente o fato de estar colocado na horizontal, na primeira dupla do livro, seguindo o sentido de leitura convencional, e também a sua recorrência, pois aparece em todos os desenhos sem exceção.

Na dupla que mostra a igreja, é como se o fio passasse por dentro da espinha, mas por outro lado, não se relaciona com a costura dos cadernos.¹⁴

A espessura da linha foi muito bem escolhida, pois é grossa o suficiente para ser enfática, e ao mesmo tempo preserva certa delicadeza a ponto de poder ser usada para detalhes. Uma linha de costura comum funcionaria de maneira completamente diferente, e o mesmo aconteceria se Bloch tivesse optado por um fio de lã.

É interessante observar que Munari, por várias vezes, usou fios (reais) nos Livros ilegíveis subvertendo, no entanto, o sentido convencional da leitura, pois da maneira como estão colocados, parecem referir-se a uma leitura transversal do objeto (aspecto que, como vimos, ele aborda em *Nella notte buia*). Há um Pré-livro que também contém um fio de lã vermelha através de furos nas páginas.

A cor do fio foi bem escolhida. É uma cor quente, com grande vivacidade, mas ao mesmo tempo é um vermelho denso, pesado, em contraste com a grande quantidade de branco que sempre o cerca e também com o delicado traço preto de Serge Bloch.

O vermelho pode expressar/lembrar:

- a aflição da espera
- a tensão de quem está com medo
- o amor materno/paterno
- o calor de um casaco de lã/cachecol
- o Natal
- o tapete de um cinema
- o amor entre um homem e uma mulher
- a aflição da separação
- sangue
- esperança (ansiedade)
- raiva
- o calor de falar com alguém que está longe, no fio de telefone
- angústia do luto
- alegria
- vida

O predomínio do vermelho e do preto impressos no livro é evidente, mas mesmo assim, para atingir as nuances de luz e sombra desejadas, a impressão de todos os cadernos a 4 cores é muito importante. Talvez Bloch tenha colorido os rostos dos personagens na fila do cinema justamente para tirar partido disso.

O desenho de síntese metalinguístico de Bloch mostra grande influência de Saul Steinberg como várias gerações de desenhistas do mundo todo (Bueno, 2007). Todos os elementos em *Fico à espera...* têm uma função muito definida.

Ao mesmo tempo, há detalhes no livro que podem passar despercebidos (como as armas no trem, por exemplo). Isso é positivo porque é possível identificá-los aos pouquinhos. São elementos muito delicados e pequeninos que quase desaparecem. O livro não se esgota nunca.

[189-190]

Steinberg também costumava incorporar o objeto enquanto suporte em alguns trabalhos, tais como as máscaras feitas com sacos de papel ou uma mulher desenhada numa cadeira, como se estivesse sentada. Nota-se que, como Bloch, o artista também estava interessado na foto impressa dessas experiências como objetivo final (Bueno, 2007).

O branco do papel é importante para o efeito das facas ilusórias, pois a página se apresenta como ela mesma: sem nenhuma impressão, o que evidencia a sua superfície. Por causa do uso de fotos para

mostrar janelas e portas recortadas, um outro ‘branco’ pode ser entendido como tons de cinzas, marrons e amarelos, em contraste.

Há diversos degradês causados pela iluminação. Esse ‘outro branco’ dá uma ideia de profundidade. Isso acontece até mesmo na dupla “... de um beijinho antes de dormir”, quando é colocado em primeiro plano pela porta que se abre e revela a luz do corredor que está no fundo.

É interessante observar que *Fico à espera...*, com suas páginas ‘claras’, fala muito mais sobre questões difíceis e delicadas do que *Na noite escura*. Ao mesmo tempo, esse livro, apesar de ter um caderno inteiro feito de papel preto, não se torna por isso triste ou ‘pesado’.

Seguem algumas citações que ajudam a compreender seu processo de trabalho:

O que me diverte, diverte as outras pessoas. [...] Quero fazer as pessoas sorrirem com prazer mais do que rirem às gargalhadas. [...]

Desenhar bem requer uma boa dose de observação, uma dose moderada de instrução (três anos de escola de arte devem ser suficientes), e uma vida inteira de des-instrução. [...]

Eu não sou um narrador. Eu não conto histórias. Eu só desenho coisas, pessoas, momentos... que eu percebi.

Abro minha janela e vejo pessoas. Tipos comuns, como nas notícias locais. Tenho interesse neles enquanto tipos, como personagens no sentido teatral. Eu desenho... *personae*. [...]

Meu desenho é muito simples, mas, para mim, essa simplicidade é um tanto complicada. Você tem sempre que voltar ao desenho. Caso contrário, não funciona. Muito complicado. Quando o desenho é simples, é possível ler a ideia imediatamente. Portanto, mesmo uma ideia muito pequena pode se tornar bastante importante. [...]

Eu penso que é possível brincar com palavras, mesmo sem pronunciar ou escrever uma sequer. (Bloch, s/d).

Na grande maioria de seus trabalhos, Serge Bloch alia a linguagem do desenho de linha à fotografia. “As fotografias funcionam muito bem para nos fazer crer que são reais. Adicionando um simples de-

talhe fotográfico a um desenho é suficiente para trazê-lo para a vida real.” – afirma (Bloch, s/d).

Assim, ele faz intervenções sobre objetos, ou então recontextualiza-os inserindo-os como parte de um desenho a traço, montando composições, aparentemente com o uso do computador. Neste segundo caso, os objetos podem ou não evidenciar a superfície da página. Também desenha, às vezes, diretamente sobre uma fotografia.

Parece-me que sua pesquisa em relação à materialidade do livro nasce desses desenhos sobre outros objetos, que podem ser feitos de papel ou não (e não o inverso).¹⁵ Isso pode estar relacionado com o fato de que Bloch fez muito mais ilustrações para revistas e jornais do que para livros.

[191] Os desenhos de *Fico à espera...* parecem-me mais sintéticos do que a maioria de seus trabalhos. Bloch afirma que está interessado na linha, não na cor. Quando a utiliza, serve em geral para enfatizar alguma parte do desenho, apesar de haver casos em que estabelece um diálogo entre manchas soltas e desenhos a traço puro ou ainda fotografias de objetos. Seu traço muitas vezes é de espessuras diferentes, feito com nanquim, e varia seguindo uma investigação que algo tem a ver com a de Steinberg, também sob esse ponto de vista. Frequentemente usa o computador, trabalhando com o mouse ou com formas geométricas básicas conseguidas a partir de *softwares* vetoriais.

Outras possibilidades são: aliar efeitos de iluminação ao traço, conseguidos pelo computador; usar simplesmente a textura do papel como parte do desenho; usar uma folha de papel como um objeto bidimensional; dialogar com elementos gráficos pré-determinados, etc.

[192] No livro *Le petit oiseau qui chantait faux* (também de 2005), usou facas reais como recurso de projeto. Já em *O inimigo* (2009), *Graine de bébé* (2003) e *Mon petit roi* (2009), trabalha com ilusões de forma análoga a *Fico à espera...* (estes livros serão comentados no capítulo 6).

| 189 | Trabalho de Saul Steinberg.

À ces mots, le petit oiseau se mit à battre des ailes pour montrer sa joie et commença à chanter de bonheur. Un gazouillis pas joli du tout sortit de son bec. « Tccchhuuupp-ttrriiiuuuuutthh-ttrriiipss », ou quelque chose comme ça...

Análise 3.

Mirror, de Suzy Lee, 2003.

[193-222]

Suzy Lee é uma autora internacionalmente reconhecida e premiada. Em seu *website* é possível acessar inúmeros artigos de revistas, de blogs, jornais, etc. sobre seu trabalho. No *website* do 10th International Literature Festival de Berlim (www.literaturfestival.com), há um texto que me pareceu adequado para caracterizar sua obra. Segue um trecho:

O apelo específico de seus livros de imagens, normalmente sem texto, está no conceito de uma narrativa reduzida e na combinação da arte ilustrativa asiática e ocidental. [...] A abordagem inovadora e intermedial típica de seu trabalho pode ser observada em seu primeiro livro de imagens *Alice in Wonderland* (2002), cujas ilustrações são feitas com fotografias de pequenos cenários de teatro.

Além desse título, que pertence à coleção de livros de artista da Tate Britain, em Londres, publicou mais de quinze outros, entre eles *The Zoo* (2004), *The Black Bird* (2003) e *La Revanche des Lapins* (2002). Recebeu vários prêmios em diversos países, tais como a Medalha de Ouro da Society of Illustrators em 2008 (www.suzyleebooks.com).

Mirror foi publicado pela editora Corraini, que demonstra grande preocupação com o livro enquanto objeto. A artista usa a articulação das páginas do livro como mote para criar desenhos espelhados. Trata-se de uma narrativa de imagens na qual a espinha do livro é usada como divisão entre o mundo real e seu reflexo. Há momentos, entretanto, em que os dois lados se confundem, o que torna o livro mais surpreendente. Há apenas um personagem – uma menina – e o cenário é o próprio livro. A materialidade da página é evidenciada desde o começo, e isso fica mais claro ainda em dois momentos: primeiro quando aparecem manchas de tinta simétricas, como se tivessem sido carimbadas entre as páginas, e em segundo lugar, quando a menina se aborrece e ‘empurra’ o espelho, já que nesta dupla ele passa a ser um desenho mesmo (e não a própria página), como se estivesse caindo para trás.

[223]

[224]

Outro aspecto a ser destacado é que a espinha também é usada como se fosse um ‘lugar’ imaginário, já que a menina em determinado momento parece ‘entrar’ nela, desaparecendo temporariamente do espaço físico conhecido do leitor.

O livro página a página

A capa é feita com uma película plástica espelhada empastada sobre papel cartão de alta gramatura. Parece-me o mesmo material utilizado para revestir janelas externas de edifícios, porém não proporciona um efeito tão similar a um espelho real porque o papel cartão contém ondulações, não é uma superfície perfeitamente lisa como o vidro. Mas isso está longe de ser um problema. Sobre ela, foi empastado mais um cartão Roller de aproximadamente 2 mm de espessura, um pouco menor, de modo a deixar uma margem de aproximadamente 1,5 cm. Por último, mais uma lâmina empastada com uma impressão em *offset* a duas cores (amarelo ouro e preto), na qual há uma imagem da personagem do livro, que parece estar de costas para um espelho, como se este fosse a própria capa do livro.

A parte espelhada funciona como a moldura deste espelho. Seguindo este pensamento, a imagem da menina parece estar dentro do espelho também, assim como seu reflexo, o que prenuncia a confusão/dissolução, mundo real e refletido, que acontecerá no decorrer da narrativa.

O título é escrito com letras pretas e recebe um tratamento visual específico: é acompanhado de sua reflexão especular em tom mais claro – um cinza que dialoga com o aspecto prateado da película plástica da moldura. O fato da parte espelhada ser mais clara faz com que a palavra “Mirror” se destaque mais.

O livro é retangular, com um formato não usual: 30,5 x 17,5 cm. A escolha do retângulo comprido enfatiza o pequeno tamanho da menina, já que na maioria das páginas a metade de cima é “vazia”. Como se o branco que “sobra” indicasse a vida que a menina ainda tem pela frente, ou o espaço que ela vai ocupar no mundo quando for grande.

Nas guardas, uma brincadeira com uma textura de manchas simétricas abstratas – como as de ecoline usadas pela autora em algumas duplas nas quais a menina se diverte com seu reflexo (que serão comentadas adiante). Na verdade, são falsas guardas, trata-se da primeira e última página do miolo em si, mas o fundo amarelo chapado faz com que o leitor tenha a impressão de se tratar de um papel distinto. Isso dá um acabamento que valoriza o objeto.

Após o primeiro rosto com apenas informações sobre a edição, há um desenho, na página par da dupla seguinte, de um espelho com o reflexo da mesma menina da capa (é o único personagem do livro),

MIRROR WIBBOB

SUZY LEE

mirror
거울
espejo
espelho
镜子
Spiegel

miroir
ミラー
spiegel
specchio

€ 23,00
ISBN 88-87942-40-4

9 788887 942408

| 223 | *Mirror* [detalhe], de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

| 224 | *Mirror*, de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

que desta vez olha para ele e assume o lugar do próprio leitor. Funciona como uma preparação para a imersão na história.

Vale notar que não é fácil representar um espelho através de um desenho sem cair em clichês. A autora, no entanto, utiliza de maneira inteligente um recurso nada óbvio que transmite a ideia de imediato ao leitor: ela mostra uma reprodução infinita da mesma imagem dentro dele, em perspectiva, como se o leitor (que já se fundiu com a protagonista) estivesse de costas para um outro espelho, que possibilitaria esse jogo óptico.

O ponto de fuga adotado quase coincide com o canto superior esquerdo da página par onde está o desenho, e sua localização faz uma sutil referência ao fato de que o livro é um objeto que pode ser aberto e fechado. Essa referência se acentua porque o rosto da menina está cortado: só é possível ver um de seus olhos, o que sugere uma analogia entre a simetria do corpo humano e das páginas do livro.

A folha de rosto é convencional, e apresenta o título da mesma forma que na capa, num corpo um pouco menor, sua tradução em italiano, o nome da autora e o logotipo da editora, bem discreto.

Página-dupla 1: A menina está encolhida, no canto inferior direito da página ímpar, agachada no chão (é possível ter a ideia de um piso por causa da projeção de sua sombra), abraçando os joelhos, com o rosto abaixado e escondido pelos braços.

O desenho é feito a carvão, num traço oriental muito certo e rápido.

O imenso branco das páginas que cerca a menina parece ser maior do que realmente é, tamanho é seu poder expressivo ao transmitir o vazio que provavelmente a menina tristonha está sentindo. Ela pode estar ofuscada por ele.

O amarelo do vestido, que aparece sutilmente, é importante para conferir certa tensão à cena. Isso demonstra que essa cor, que *grosso modo* pode dar uma ideia de alegria, pode trazer infinitos significados, dependendo da maneira em que é apresentada e seu contexto.

Página-dupla 2: A brincadeira começa quando ela percebe seu reflexo na página oposta, permanecendo sentada, mas com uma expressão facial e corporal que indicam que levou um susto. Seria um delírio? Um sonho porque adormeceu? Uma fantasia de criança? Isso fica em aberto, já que ele aparece sem mais nem menos, sem nenhuma explicação.

O tratamento dado pela autora à página do espelho é idêntico ao ‘mundo real’. Em determinado momento o leitor não saberá mais o que é reflexo, somente que há uma divisão entre os dois. Não há mol-

dura como na capa, nem elemento cênico algum. Isso enfatiza que o cenário é o próprio livro. O limite do espelho pode ser o próprio limite retangular das páginas do livro – e do mundo da menina também. Ou, por outro lado, é possível entender que o branco sangrado passa uma ideia de infinitude e expansão.

O amarelo do vestido, feito com uma aguada (parece de ecoline), enfatiza o espanto da personagem. As sombras de uma página sobre a outra acentuam a linha de encontro entre elas – que, vale lembrar, são duas superfícies flexíveis, em geral vistas formando um ângulo de aproximadamente 90°.

O papel escolhido para o miolo – um papel poroso de alta gramatura – tem pouquíssima transparência. Isso é uma característica importante num livro com tanto branco, a não ser que seja uma opção de projeto que os desenhos ‘vazem’ para o verso das impressões.

Os cadernos são de oito páginas (talvez por causa do corpo do papel) e a linha de costura é branca, como em qualquer livro tradicional. Como o fundo é sempre branco também, passa despercebida na maioria das vezes, sem interagir significativamente com o desenho em nenhum momento específico.

Rastros de carvão principalmente nos braços da menina enfatizam a sensação de movimento.¹⁶ Isso acontece também na dupla anterior, e pelo traço fiquei com a impressão de que Lee inicialmente incorporou um “erro” e depois começou a tirar partido dele.

Página-dupla 3: A menina recua, desconfiada, de joelhos, curvada para frente, cobrindo o rosto com as mãos e olhando entre os dedos, ainda muito assustada.

Página-dupla 4: Ainda parece desconfiada, mas já não está com tanto medo. Ela, em pé, já ocupa cerca de metade da extensão da página e, portanto, o branco já não a oprime tanto (quanto mais confiante, mais espaço ocupa, primeiro ao se “espalhar” sentada, depois ajoelhando, e finalmente quando fica em pé).

Nota-se também que, apesar de seu tronco ainda estar voltado para fora, já está ligeiramente mais próxima da espinha (ou seja, as duas meninas – real e refletida – estão começando a se aproximar, ainda que com resistência).

Página-dupla 5: Mais próxima ainda (esse deslocamento é bem sutil e o leitor mal deve percebê-lo), finalmente arrisca uma careta (os rastros de carvão indicam uma virada de tronco brusca).

Página-dupla 6: Finalmente, a menina toca na espinha com os dedos, e uma pequena mancha amarela e preta simétrica, carimbada

com a articulação das próprias páginas, aparece como se estivesse saindo de um lugar fantástico que é o ‘entre’ as páginas.

Essa mancha enfatiza o espelhamento proporcionado pela articulação do livro. Pode ser mágica, alegria, diversão. Pode ser a euforia do contato, pode ser som, enfim, podem ser muitas coisas. É fluida e apesar de simétrica, nada estática: repleta de curvas, parece ter sido feita com um pincel cheio de tinta em movimentos circulares no ar. Tem muito mais amarelo do que preto (imagino que não seja inteira amarela para que possa ser mais facilmente associada à menina, que também é feita com amarelo e preto).

Página-dupla 7: À medida que a menina se sente mais à vontade, a mancha cresce (ou é o contrário?), enfatizando a euforia da brincadeira de dançar em frente ao espelho.

Os movimentos da personagem dialogam com os da mancha. Lee usa esfumados de carvão para descrever trajetórias. O amarelo do vestido também funciona do mesmo jeito, ultrapassando sensivelmente os limites do tecido.

A menina está tão envolvida na diversão, que fecha os olhos. Assim, a dança parece muito expansiva, mas ao mesmo tempo um tanto introspectiva.

Página-dupla 8: A dança ganha tamanha proporção que a mancha fica enorme e ocupa a página toda. A esta altura já vira uma espécie de transe, pois a menina parece flutuar e continua de olhos fechados. É quase possível ouvir uma música em volume alto.

Há diversos nuances de amarelo, alaranjado, misturados com tinta preta. Manchas aguadas, viscosas, puras, mescladas. Muitos respingos, muito movimento. Uma sujeira, no bom sentido. As manchas pretas dão força à composição.

Página-dupla 9: O ‘transe’ continua, mas agora a mancha parece ter sido ‘engolida’ por uma força misteriosa proveniente da espinha do livro. A menina é sugada igualmente, e parece fazer parte da mancha também. O momento é de suspense. Segue de olhos fechados, já não se mexe muito, parece ter relaxado o corpo e, com expressão risonha, se deixado levar pelo desconhecido.

[225]

Página-dupla 10: Aqui a menina ‘vira’ mancha, está mesmo ‘entrando’ involuntariamente na espinha do livro. Foi abduzida sem oferecer resistência.

[226-227]

Página-dupla 11: Praticamente no meio do livro, uma dupla inteira em branco. O que terá acontecido com a menina? Para onde terá ido? Voltará?

É um vazio extremamente eloquente, como se trouxesse outra vez a mesma sensação de ausência do início do livro. Uma inquietação enorme conseguida com uma composição tão ‘simples’: duas páginas absolutamente brancas, sem nenhuma impressão. ‘Só’ o papel, ‘só’ a misteriosa espinha do livro em evidência.

[228]

Página-dupla 12: A partir deste momento, a reflexão especular desaparece, e as manchas não acompanham mais a menina. Ela está saindo da espinha, só que as duas imagens já não estão mais espelhadas, e sim repetidas, além de um tanto sobrepostas.

Fica em aberto se é uma mesma imagem que está se dividindo em dois (teriam as duas meninas – a real e a refletida – se misturado dentro da espinha?) ou se cada menina ‘continua’ para dentro da espinha, independentemente.

Ela continua dançando, muito compenetrada, ainda de olhos fechados.

Como é o meio do caderno, a linha de costura aparece mais do que nos outros, pois cai bem em cima do vestido que é escuro. A menina transmite bastante liberdade com seus gestos, não parece estar ‘presa’ pelo fio. Está presente apenas como um elemento necessário para o funcionamento do livro e, portanto, acaba passando despercebida.

Página-dupla 13: A dança continua e, neste momento, parece bem mais tranquila e introspectiva do que no início. Os olhos continuam fechados. As duas meninas estão em posições idênticas, agora um pouco distantes da espinha do livro.

Página-dupla 14: Aqui as duas meninas (que continuam dançando de olhos fechados) perdem a sincronia e aparecem já em duas posições completamente distintas.

O detalhe das mãos da menina na página ímpar acentua essa diferença e contribui para o clima de mistério (por que faz um hexágono com os dedos? é uma dança específica? Isso tem algum significado?).

Página-dupla 15: Finalmente, uma das duas (a da página par) resolve abrir um olho, pois já faz muito tempo que perdeu o contato visual com a parceira. Parece querer checar se ainda está lá. A outra menina está em uma posição parecida, mas não idêntica à dela – lembrando que a reflexão especular já não existe mais neste momento.

Página-dupla 16: A menina que abriu o olho então fica furiosa e para subitamente de dançar, ao mesmo tempo que a outra abre também um dos olhos e percebe a situação.

É interessante observar que há uma tendência a se esperar que a menina brava seja a real, e não o seu reflexo, seguindo a lógica do

início do livro (pois na primeira dupla, na qual não existe ainda a segunda menina, a personagem se encontra na página par). No entanto, não há como confirmar de quem se trata de fato, devido ao misterioso ocorrido na espinha do livro.

Página-dupla 17: A menina na página par aparece de perfil, esperando a reação da outra, com uma cara amarrada, de braços cruzados. Desta vez, quem está furiosa é a menina na página ímpar, e seu desenho é idêntico ao da menina da página par da dupla 16, só que espelhado. Isso faz com que o leitor seja convidado a segurar a folha que separa essas duas imagens em pé, sem apoiá-la em nenhum dos dois lados do livro, para verificar essa repetição do mesmo desenho invertido.¹⁷

Página-dupla 18: As duas meninas estão bravas. Ao mesmo tempo de costas entre si e de costas para o leitor. Isso é possível graças à articulação do livro: quando está muito aberto, a ênfase é nesse ato em relação ao leitor; quando está quase fechado, fica mais evidente a relação entre elas, já que as superfícies das páginas da esquerda e da direita se aproximam.

[229-230]

Talvez tenham desistido da brincadeira, já que não têm mais controle sobre ela (como se não suportassem o fato de que na verdade é o livro enquanto objeto que está no comando; é ele quem inventa – ou desinventa – as regras do jogo).¹⁸

Página-dupla 19: A menina na página par então ‘empurra’ a espinha com raiva (como as crianças costumam fazer para provocar umas às outras). Não fica claro se está com raiva da parceira ou do próprio livro. A página ímpar continua igual, com a menina de costas imóvel.

Página-dupla 20: Finalmente, fica claro neste momento quem é a menina refletida. O mundo real virou espelho e vice-versa. A página ímpar, para a surpresa das duas meninas, cai para trás (pela primeira vez, através do uso da perspectiva, num cenário que continua sendo a própria página, que agora contém essa outra dentro de si, rígida como um espelho feito de vidro).

A reflexão especular retorna tarde demais. As duas meninas parecem muito assustadas com isso.

A impressão de profundidade é conseguida pelo uso do preto como fundo. A autora representa mais uma vez a materialidade de um espelho real com maestria, usando degradês de cinzas e invertendo algumas vezes o claro e o escuro para manter o contraste entre o traço do desenho da menina refletida e o fundo do espelho. O amarelo é suprimido, sublinhando o efeito de luz e sombra.

Página-dupla 21: É quase possível se ouvir o barulho do vidro que se estilhaça em cacos pontiagudos. A menina da página par está encolhida com o susto e com o ruído.

A autora pela primeira vez utiliza a fotografia para dar um aspecto mais realista à cena. Porém, isso não fica tão evidente. Devido ao tratamento de luz e sombra dado ao desenho anterior, a foto, que é em preto e branco, parece mais um desenho de cacos de vidro espalhados pelo chão. O degradê que vai do preto do fundo ao branco do piso é mais uma maneira de estabelecer um elo com o desenho anterior.

Um dos cacos está trincado, configurando um ponto de interesse na composição, que acentua a sensação de barulho porque dá indícios do decorrer da ação.

Não há nada refletido neles: apenas a escuridão do fundo. O leitor é tomado mais uma vez por uma sensação de vazio.

Página-dupla 23: Ao se deparar com os estilhaços, a menina fica triste e cabisbaixa. Está na página par, de perfil, em pé e virada para a espinha, como se pedisse desculpas ao livro. Não está orgulhosa do que fez.

Na página ímpar ainda é possível encontrar resquícios do acontecido. Os cacos sumiram, mas o degradê ainda continua. Porém, o branco começa a invadir de novo seu espaço usual, só que desta vez, sem nenhuma imagem refletida.

Página-dupla 24: Tudo volta a ser como no início do livro. Ela fica triste e entediada, sentada com a cabeça baixa na mesma posição, mas rebatida na página par, cercada pelo imenso branco assustador.

Na quarta capa, uma imagem da personagem no espelho. Para dar ideia de vidro, Suzy Lee usa o mesmo degradê da dupla 20, e sua moldura é um simples traço de carvão. Fica claro que se trata de um espelho, primeiro porque é possível ver o corpo inteiro da menina “real” fora dele, e segundo porque ele está um pouco deslocado à esquerda, para assim o leitor poder enxergar também o reflexo dela.

No entanto, a imagem é enigmática. Para o leitor que ainda não se aventurou a abrir o livro, prenuncia que algo estranho irá acontecer na história devido à posição da menina e seu reflexo. Ela está de costas para o leitor, mas, ao contrário do que se esperaria, seu reflexo *também*, como se recusasse a condição de imagem refletida.

| 227 | *Mirror* [detalhe] , de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

| 229 | *Mirror*, de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

| 230 | *Mirror*, de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

Comentários

“Para mim, não há diferença em criar livros infantis e arte. Eu vejo os livros infantis como obras de arte. Meus livros são normalmente para todas as idades” – declara a autora em entrevista a *Jade Magazine* (2009).

Assim como qualquer autor de um *livro-ativo*, Lee não poderia ter concebido este livro se não o considerasse enquanto um todo em seu raciocínio de *book artist*.¹⁹ A autora faz, neste projeto, com que o projeto gráfico seja fundador não só dos desenhos, mas também da ideia originária do livro.

Há vários livros nos quais os autores tiram partido da articulação das páginas para produzir um efeito de espelhamento, mas nenhum deles coloca esse tema de maneira tão evidente como mote de todo o projeto (veja capítulo 6). É importante observar como a autora parte de uma intervenção de natureza sintática para criar uma narrativa, seguindo o raciocínio de Munari, quando afirma que é interessante primeiro experimentar as possibilidades dos materiais para depois projetar algo a partir dos resultados obtidos (Munari, 1974).

Em *Alice in Wonderland* e em *Onda*, Suzy Lee também usa o mesmo recurso, sendo que o primeiro deu origem à criação de *Mirror*. Há uma menção ao espelho de Alice, com os irmãos Tweedledee e Tweedledum lado a lado, um em cada página (veja entrevista com a autora no anexo 1). Em *Onda*, uma grande onda estoura simetricamente ocupando uma dupla inteira (é o momento crucial do livro, já que a espinha até então tinha assumido outro significado: funcionava o tempo todo como um obstáculo). Esses livros também serão comentados no capítulo 6.

Lee explica como geralmente concebe seus livros:

Surgem certos assuntos ou imagens que eu sinto que gostaria de trabalhar em meus livros. No início, são apenas fragmentos de ideias como, por exemplo: o formato horizontal, um cenário, um tom de azul intenso, sombras secas, um livro sobre um livro, impressões a duas cores, a superfície plana da página [...], e assim por diante. Não parecem estar relacionados entre si, mas de repente todos se transformam num livro.

Em entrevista a Chronicle Books (s/d), a autora faz algumas considerações especificamente sobre a espinha do livro:

O livro é um meio muito interessante. Os leitores são ensinados a ler um livro de um certo modo, da esquerda para a direita e virando as páginas para entender a história. No entanto, a maior parte de nós ignora a espinha do livro mesmo que ela interrompa claramente a continuidade da página dupla. [...] Eu uso esses acordos e convenções ocultos na narrativa ficcional. Estou interessada numa história que só possa ser contada sob a forma de um livro.²⁰ Elementos da forma do livro estão frequentemente incluídos em minhas histórias.

O texto se resume ao título e informações técnicas. A força está muito mais no tratamento visual da palavra do que em sua sonoridade. A escolha do tema demonstra que este livro, assim como todos os da autora, é feito para adultos também. Olhar-se no espelho e todos os significados que podem vir associados a esta metáfora. Entrar em contato consigo mesmo.

No texto retirado do *website* do 10th International Literature Festival de Berlim (www.literaturfestival.com), há uma comparação entre *Mirror à Onda* sob este ponto de vista comum:

A curiosidade infantil e o confronto com questões existenciais tais como 'quem sou eu?' perpassam o trabalho de Suzy Lee como *leitmotiven*, seja no encontro com a própria imagem refletida no espelho e o choque da realidade e reflexão distorcida em *Mirror* (2003), ou as aventuras de uma jovem menina na praia no seu mais recente livro, *Onda* (2008).

O ritmo do livro é mais ou menos constante, o que não impede que o leitor se surpreenda a cada nova página-dupla, mantendo-se interessado até o fim. É possível identificar três momentos-chave nos quais esse 'equilíbrio' é alterado: quando a mancha de tinta cresce tanto que ocupa quase a composição inteira; quando a imagem desaparece totalmente, enfatizando o livro como objeto; e, por fim, quando a menina empurra o espelho, no final do livro.

Acredito que a autora não tenha pensado desde o início em fazer um livro cíclico, pois isso não ocupa um lugar central no projeto, como acontece em *La mela e la farfalla* e em *Ida e volta* (veja capítulo 6). Porém, o fato de que a personagem e seu reflexo assumem posições invertidas, praticamente no meio do discurso, pode tê-la induzido a terminar com a menina encolhida espelhada na página oposta em relação ao início.

É interessante observar o ponto de vista de Jessie Bi (2009) em relação a essas duas imagens simétricas, a partir de uma interpre-

tação um pouco distinta da minha, principalmente com relação à primeira:

Suzy Lee brinca com uma ambiguidade fecunda na última imagem do livro, que é o exato equivalente invertido (espelhado) da primeira página do discurso. Apesar de ser fácil de perceber aqui um *loop* elíptico ou repetitivo, nota-se durante a leitura que as duas imagens não significam a mesma coisa. Na do início, a menina parece dormir, enquanto na última, está triste por ter perdido sua “companhia imaginária” ou por conhecer o muro de realidade [...].

A artista adora trabalhar com carvão (Lee, 2009). Ela tem um desenho muito expressivo, sem por isso abrir mão de uma leveza conseguida com a ajuda do branco abundante da página.

A presença constante da sombra projetada da personagem num piso sugerido tornou possível notar que Lee, apesar de utilizar a página como cenário, não abre mão de um desenho em perspectiva (como na maioria de seus outros projetos). Assim, o branco do papel se comporta ao mesmo tempo como superfície e espaço, o que faz todo sentido, pois isso acontece de maneira efetiva (ainda que virtualmente) num espelho de verdade.

Na página em que o espelho ‘cai’, o uso da perspectiva é fundamental justamente para enfatizar a superfície da página, que é o próprio espelho. Se ela não tivesse tratado a página da maneira descrita acima (como superfície e espaço ao mesmo tempo), talvez essa dupla ficasse um tanto estranha no contexto, pois o leitor poderia não entender por que razão o espaço teria ficado tridimensional de uma hora para outra.

Em muitas das duplas, o branco segue abundante, mas não carrega mais o vazio e a tristeza como significados. Ele pode aumentar o suspense, como na dupla em que não há nenhuma impressão; ou mesmo formar um ambiente propício para a viagem interior da menina (a dança silenciosa da segunda parte do livro).

É notável como Suzy Lee consegue transformar a foto dos cacos de vidro num desenho (sem aparentemente ter que retocá-la), devido à sua contextualização.

Em *Alice in Wonderland* (2002), seu outro trabalho que mistura desenhos e fotografias, a proposta é outra. Ela junta fotos e desenhos de maneira bem diferente, trabalhando com distorções e desfocagens, dentro da atmosfera onírica de Lewis Carroll.

Mais um mérito do livro é que, com todo seu requinte, funcionaria perfeitamente se tivesse uma capa mais simples (assim como

Fico à espera...). A impressão a duas cores talvez compense os custos da alta gramatura do papel e o formato não usual. É apropriado para grandes tiragens, como as normalmente requeridas em compras do governo brasileiro. Entretanto, a autora afirma que suas criações não são baseadas nos custos de produção. Em seus projetos, ela normalmente se mantém nos limites do código, incorporando suas características físicas na narrativa, porque está interessada em histórias que só possam ser contadas nesse formato (veja entrevista no anexo 1).

Alguns trechos de uma entrevista da autora a Julie Danielson (2008) podem esclarecer um pouco algumas questões relacionadas ao seu processo de trabalho:

Quando faço uma história, normalmente as imagens vêm primeiro. Desenho a primeira imagem que aparece na minha mente, e então eu adiciono mais imagens antes e depois dessa imagem-chave. E sigo a história conforme essas imagens me conduzem – creio que é por isso que meus livros em geral terminam sem palavras.

Depois que todo o *storyboard* está configurado, faço um boneco para verificar se a história flui bem, e então começo a fazer as páginas finais. Decido o formato e o tamanho do livro e escolho o material que tenha a ver com as imagens para trabalhar. E desenho e desenho e desenho até gostar de todos eles. Quando tudo (inclusive as guardas e capas) está pronto, eu escaneio, imprimo e encaderno para fazer um segundo boneco que se parece com um produto final. Eu demoro um certo tempo nesse último estágio, porque preciso ver o livro real para sentir que ‘realmente terminei’.

Quando o entrevistador lhe pergunta quanto tempo demora para fazer um livro, desde o conceito até as ilustrações, afirma: “Depende dos livros – por exemplo, levei um ano inteiro para terminar *Alice in Wonderland*, enquanto que para *Mirror*, duas semanas. Normalmente se o livro é mais conceitual, levo menos tempo do que para um livro mais focado na própria história.”

O desenho de observação é uma prática constante no cotidiano da artista, que coleciona lindos cadernos de viagem. Há um tom documental em suas anotações que variam desde belezas naturais, arquitetura, figura humana até comidas típicas. Mesmo nesses cadernos

de esboços, a autora muitas vezes utiliza o preto associado a uma aguada colorida e, assim, há vários desenhos que parecem pertencer a um livro seu acabado.

A autora tem uma editora privada, a Hintoki Press, que publica seus livros artesanais em pequenas tiragens. Ela trabalha muito com gravura, e parece entender muito bem a lógica da impressão em *offset*.

Análise 4.

***The other side*, de Istvan Banyai, 2005.**

[231-255]

Publicado no Brasil sob o título *O outro lado* (Cosac Naify, 2007)

Os primeiros desenhos de Istvan Banyai foram publicados em revistas como *The New Yorker*, *Rolling Stone* e *Playboy*. Fez ilustrações para capas de discos e campanhas publicitárias, além de animações para os canais de tv Nickelodeon e MTV Europa. Em 1995, criou seu primeiro livro infanto-juvenil, *Zoom*, que foi considerado como um dos melhores livros infantis do ano por *The New York Times* e *Publishers Weekly*, traduzido em mais de dezoito países e também premiado no Brasil como o melhor livro de imagens de 1997 pela Fundação Nacional do livro Infantil e Juvenil. Três anos depois, aprofundou a mesma ideia em *Re-Zoom*, explorando outra sequência cinematográfica, e publicou *REM: Rapid Eye Movement*.

É professor da School of Visual Arts. Recebeu vários outros prêmios por seus trabalhos e ilustrou também alguns livros de outros autores.

Em 2001, foi publicada uma coletânea de seus trabalhos sob o título de *Minus Equals Plus*.

Em *O outro lado*, “um inteligente jogo de enigmas que ganha complexidade a cada página e instiga o leitor a questionar sua própria realidade” (www.cosacnaify.com.br), Banyai leva os leitores em mais uma jornada visual com desenhos cheios de detalhes que estimulam o raciocínio lógico.

O autor leva às últimas consequências um recurso apontado por Munari em *Na noite escura*. Ele tira partido de características intrínsecas à página do códice (ou seja, constituída por uma folha de papel, encadernada por uma das extremidades) para idealizar todo o projeto do livro. É uma história baseada em pontos de vista que se complementam o tempo todo com o ato de folhear, já que a mesma cena que é vista na página ímpar se repete em seu verso (a página par subsequente) desde o ponto de vista oposto.

Assim, o próprio livro enquanto objeto assume o papel de elemento fundador por suas características tridimensionais.

[256-257] Além disso, é notável a coesão da capa em relação às páginas do miolo e, conseqüentemente, a toda a narrativa, pois Banyai explora também o verso da sobrecapa, como se esta fosse transparente, já que as imagens e os textos das orelhas e lombada estão invertidos de forma especular.²¹

[258-259] Muitas vezes, o autor aponta para a superfície do papel de maneira tão direta também no miolo, quando o próprio branco da página se torna cenário. Há um momento em que chega até a simular um furo no papel, e tudo isso usando não mais do que os recursos usuais de um livro infantil tradicional (formato retangular, impressão offset 4 x 4, capa dura, sobrecapa).²²

O livro foi premiado pela Society of illustrators, com medalha de ouro e o título de melhor livro infantil ilustrado em 2007.

“Quando você imagina que sabe onde está, pense novamente. Nada é o que parece.” – afirma Banyai sobre o livro (extraído da orelha).

O tema central é a perspectiva ambígua na qual se encaixam todas as coisas do mundo. “O mote do livro é: tudo tem um outro lado.” (extraído da orelha). O autor questiona os limites entre realidade e imaginação, construindo uma teia nada óbvia de referências cruzadas que vão e voltam o tempo todo. Quando menos se espera, um elemento puxa algo lá de trás.

O uso da linguagem verbal como apoio é frequente, mas não enfraquece o conjunto, já que acaba sendo uma espécie de marca registrada do autor. Banyai parece aficionado pelo universo gráfico da cidade, usando as mais distintas tipologias, e já explora a valer o ‘impresso dentro do impresso’ em seu primeiro livro, *Zoom*.²³

Em *O outro lado*, ele também constrói um diálogo entre a informação desenhada e a escrita, enfatizando sempre a primeira, sem por isso desmerecer a segunda, que costuma ter importância na articulação de significados, como no caso da página em que a menina usa uma camiseta na qual está escrita a palavra “Darwin”, relacionando um tigre, que está dentro da jaula, e seu animal de estimação, um gatinho.

O autor também gosta de brincar com sua assinatura, inserindo-a em lugares inesperados, como numa maleta (página 14).

o outro lado

o outro lado

istvan banyai

| 256 | *O outro lado* [verso da sobrecapa], de Istvan Banyai. Foto de Marcelo DaCosta.

| 259 | *O outro lado* [detalhe], de Istvan Banyai. Foto de Marcelo DaCosta.

O livro página a página

Nesta análise não pretendo exagerar na extensão de meus comentários sobre os desenhos extremamente descritivos de Banyai, pois, caso contrário, o texto tomaria uma proporção exagerada em relação ao propósito da dissertação. Sendo assim, me detenho nos aspectos que julgar mais significativos para a compreensão do *livro-ativo* como um todo.

A capa e a sobrecapa têm a mesma imagem impressa. Trata-se de uma superfície preta em perspectiva sobre um fundo amarelo, que se parece com um misto de página e cortina, e que por isso confere um ar de mistério, como se o livro fosse um espetáculo que está por começar.

Há um menino bem pequeno tentando ver o que há por trás desse ‘tecido’. Ele se destaca na composição porque está mais ou menos no meio dela, iluminado por um foco de luz branca, como se estivesse mesmo num teatro.

O título é manuscrito e está espelhado na superfície preta, sugerindo a ideia central do livro, que implica num rebatimento que algo tem a ver com o especular, já que o autor é sempre obrigado a pensar na cena que vai na frente das páginas, desenhada ao contrário na página do verso.

A lombada do livro é tradicional, contendo as informações usuais de qualquer livro comum. No entanto, na quarta capa, o leitor que ainda não abriu o livro já pode começar a se deliciar com os jogos gráficos de Banyai, pois ele repete a mesma imagem (ou seja, a página-cortina preta sobre um fundo amarelo), só que vista pelo ‘outro lado’. Assim, está colocada à esquerda (e não à direita como na capa) e contém o título legível desta vez (como se tivesse vazado por uma transparência ilusória). O menino está olhando por baixo do tecido porque na verdade – uma surpresa – seu cachorro não quer voltar para o lado onde está.

Antes de falar das pseudo-guardas e do miolo do livro, ao examinar a sobrecapa, é importante observar que o autor se preocupou com cada aspecto do projeto gráfico, pensando sempre no objeto tridimensional.

Ela repete as informações da capa e o texto das orelhas, que fala sobre o livro e sobre o autor e coloca na primeira orelha uma imagem intrigante de um mapa-múndi e de um pequeno navio que parece de brinquedo, numa posição nada usual, como se estivesse dando a volta no papel. Isto é, o desenho sugere que o navio estava percorrendo a superfície do mapa impresso, até chegar à borda, e

então está virando de cabeça para baixo, como se fosse continuar seu percurso do outro lado da folha. É possível interpretar, portanto, que o papel enquanto objeto tridimensional está fazendo as vezes de mundo. Como se o navio literalmente estivesse dando a volta ao mundo. Sendo assim, a metáfora em relação à conquista do autor no campo das pesquisas do livro enquanto objeto está configurada.

Na segunda orelha, um convite. Um desenho do rosto do autor (como se fosse uma foto 3x4) mostra sua imagem de costas. O leitor atento provavelmente se perguntará se a brincadeira continua no verso da orelha. Por certo que sim. Aliás, está só começando.

Se retirarmos a sobrecapa do livro para analisá-la melhor, veremos que foi impressa em ambas as faces do papel, mais uma vez com a mesma imagem da frente, só que invertida. Assim, o texto legível se torna ilegível e vice-versa, incluindo é claro todas as informações das orelhas e até o código de barras. Nada escapa, pois Banyai está falando do objeto como um todo, e isso inclui absolutamente todas as suas informações. O texto da lombada, das orelhas, o nome do autor, o título do livro: tudo está espelhado.

O desenho que simula uma foto sua, então, mostra seu rosto visto de frente.

O mapa-múndi, por sua vez, continua ao virarmos a orelha (porque está sangrado) e o navio aparece, como era de se esperar, de cabeça para baixo, navegando na superfície não impressa. Isto indica que algum tempo se passou.

O livro, apesar de ter encadernação do tipo capa dura tradicional, não contém guardas. O miolo é preso na capa pela primeira e última folhas, que acabam funcionando como pseudo-guardas, devido ao tratamento que recebem: a primeira tem um chapado amarelo e a última um chapado preto, dialogando com a capa.

A primeira página do livro tem um desenho que simula uma dobra. Como se o autor (ou alguém) estivesse dobrando-a com o dedo (que aparece desenhado). Uma seta indica o movimento da dobra, como se fosse um manual de dobraduras.

No canto dobrado, Banyai aproveita para colocar o título e seu nome. Dessa forma, faz com essa pseudo-guarda funcione também como folha de rosto, e coloca abaixo, discretamente, o logotipo da editora.

Do outro lado da página¹

A página é inteira branca e tem o desenho do dedo de quem está ‘dobrando’ o canto dela em escala 1:1, como se fosse real. O autor utiliza essa página para explicar como fazer uma dobradura de um

avião, passo por passo, utilizando números e setas. O cenário é a própria superfície branca da página do livro, enfatizando o elo entre o objeto e a narrativa que está sendo iniciada (o avião feito com a própria página do livro será o ponto de partida para todo o desenca-
deamento da história). Os desenhos do papel sendo dobrado passo
a passo, no entanto, estão em perspectiva, e isso proporciona uma
associação do chapado dessa página e o restante do miolo, no qual o
autor utiliza, como de costume, uma perspectiva cinematográfica.

[260]

Página 3: O avião de papel agora está minúsculo, por causa da pers-
pectiva. Bem no centro da composição, coincide com um dos pontos
de fuga utilizados, e por isso ganha destaque. Foi atirado da janela
de um apartamento, ao que parece, por alguém que não a menina de
costas, que está tocando um violoncelo. Seguindo todos os indícios
deixados no cômodo pelo autor, o leitor então é induzido a procurar
quem teria sido esse ‘atirador’. Porém, esses indícios não resolvem a
dúvida, porque são objetos aparentemente pertencentes à pequena
menina (que foi excluída, pois está ocupada) e a adultos que devem
ter se ausentado temporariamente.

Do outro lado da página 3: A resposta para a pergunta que ficou no
ar: o autor mostra a imagem de um grande edifício de apartamentos,
no qual há somente duas janelas abertas (do que se conclui que uma
é a da menina). Na outra, destacada pelo uso de cores quentes num
contexto cinzento, há um menino atirando mais um sem-número
de aviões parecidos com aquele. Banyai utiliza o apoio da linguagem
verbal para transmitir a ideia central do livro, e coloca discretamente
o título num *outdoor* na cobertura do prédio. Por outro lado, garante
que não passará despercebido, pois a Lua aparece branca e redonda
como se fosse um foco de luz bem atrás da placa, como se quisesse
iluminá-la com isso.

Página 5: Um avião em primeiro plano (visto de fora, destacado
por uma grande tarja preta) parece não ter conexão direta com a
cena anterior, principalmente por estar tão próximo. Porém, é possí-
vel que o menino que estava atirando aviões de papel o tivesse visto
no céu, sobrevoando a sua cidade. Isso fica em aberto, mas de qual-
quer modo a ligação entre as páginas está feita. Afinal, em ambas as
cenas o tema é o avião (de papel ou não).

Há um passageiro olhando pela única janela aberta (mais uma
menção à dupla anterior), que observa a paisagem – uma cidade
ao longe. Ele também está destacado por usar um boné vermelho
e há, além do boné do menino, mais dois pontos vermelhos hierar-

quizados na cena predominantemente cinza: um detalhe na turbina, dando um indício da velocidade e do barulho do avião, e um ponto na cidade, provavelmente o lugar de onde decolou há pouco.

Do outro lado da página 5: O mesmo avião visto de dentro agora. O autor continua destacando elementos coloridos e/ou bastante contrastados com áreas chapadas em preto sobre o restante do cenário. A composição é toda desenhada com linha preta.

O menino que olha pela janela está de costas agora e seu boné, na contra-luz, vira silhueta e se mistura com os outros elementos acinzentados.

Uma passageira em primeiro plano segura uma revista colorida (mais uma vez iluminada por uma luz branca, que deve vir da outra janela) mostrando uma imagem da mesma praia da página seguinte na capa. A conexão é feita pela mulher da capa da revista, que está na praia exatamente na mesma posição, como se fosse um carimbo.

Página 7: Na praia, várias coisas acontecendo. O avião voando ao longe no céu (aqui percebemos que certo tempo se passou, afinal, o avião já não está mais sobrevoando a cidade de antes); a mulher da revista; uma pequena tartaruga; duas crianças brincando na beira do mar, acendendo o pavio de um foguete de brinquedo; um homem de boné vermelho (elo com as cenas anteriores) dentro de um bote na areia, que avista um veleiro no horizonte; uma mulher que passa com uma cesta na cabeça. Ao fundo, um morro que pode ser tanto a continuação da costa como uma ilha.

Do outro lado da página 7: Aqui vemos o que seria a ilha ou a continuação do continente em primeiro plano, onde aterriza o foguete do menino, que aparece de maneira um tanto esquemática no horizonte. Há poucos elementos na areia: apenas um guarda-sol aberto apoiado no chão, como se tivesse caído com a chegada do foguete, um pedaço de um coqueiro e sua sombra, e um pequeno cachorro fugindo assustado.

Página 9: Nesta cena, há um menino de costas, outra vez de boné vermelho, encostado no tronco de uma árvore. É uma perspectiva aérea, mas não de tão longe como a da cena do avião que sobrevoa a cidade.

Há outra árvore perto dele, tão seca quanto a outra na qual está encostado, e o chão está todo branco, pois está nevando. O fato de estar muito frio e de não haver nenhum elemento de conexão com a praia anterior, pois a vegetação é totalmente diferente, me fez perceber algo muito importante nesse momento: o encadeamento das cenas não é tão lógico quanto parece no início. Apesar dos elos que o

autor estabelece o tempo todo entre os diversos pares formados pela página ímpar e seu verso (estes sim, sempre diretamente ligados), essas ligações nem sempre são muito claras; em muitos momentos se configuram pela repetição de personagens ou elementos, mas não necessariamente compõem uma narrativa muito amarrada. Foi preciso folhear o livro para a frente e para trás várias vezes para entender isso e perceber que no final do livro, entretanto, haverá uma espécie de retorno ao ‘mundo real’, quando tudo começará a fazer mais sentido novamente.

Do outro lado da página 9: Aqui há as mesmas árvores só que vistas pelo outro lado, e mais tantas outras, de modo que fica claro que o cenário é um bosque. Escondido em primeiro plano, atrás de um dos troncos, no entanto, o mesmo cachorrinho que fugia do foguete disparado pelo menino que brincava na primeira praia.

Página 11: Uma cena parecida com a anterior, onde uma menina e seu gatinho de estimação assumem um posto semelhante ao menino que está ao lado da árvore em relação a um grande tigre de costas em primeiro plano, que por sua vez se relaciona com o cachorrinho. Ao invés de árvores, há outros elementos verticais: as barras da jaula onde está preso o animal. O gato se relaciona com o tigre pelo fato de ser também um felino, e esse diálogo se acentua através da menina, que veste uma camiseta onde está escrito “Darwin”. Há muitos elementos em branco e preto, e o contraste acentuado transmite a sensação de perigo iminente instaurada pela presença da fera.

[261-262]

Do outro lado da página 11: A jaula vista pelo lado de fora. A menina está de costas, mas trocou de animal de estimação. Alguém forçou suas barras (o próprio tigre, um treinador talvez?) e agora a fera está sentada calmamente ao seu lado. O gatinho observa no lugar do tigre, e há uma placa que diz “almoço 12-13h”. O que pode significar isto? Que alguém teria entrado para alimentar o tigre? Que ele estava com fome? Que ele teria almoçado o treinador? Fica o mistério. O que acontecerá com esse animal perigoso à solta?

Página 13: Mais uma vez esse diálogo visual entre dois personagens, um de frente ao longe e outro de costas para o leitor em primeiro plano, se repete. Agora predomina o preto da escuridão de um teatro. Há uma mulher sozinha numa plateia enorme, o que dá a entender que talvez se trate de um ensaio ou algo assim. A ênfase está no plano do fundo, pois a cabeça do pequeno personagem, que aparece por trás da cortina, está iluminada, e além disso ele tem mais uma vez um chapéu vermelho.

O suspense se mantém: o que haverá do outro lado da cortina?

Do outro lado da página 13: O palco visto por trás, com o palhaço de chapéu vermelho de costas e vários personagens espalhados. Entre eles, o tigre (que está na mesma posição da página 12 e não parece fazer mal a ninguém, ao contrário do que se poderia esperar) e uma espécie de gato preto misterioso, visto de costas. Seria o gato da menina?

Página 15: Outra perspectiva aérea, que mostra uma entrada de metrô com a inscrição “Zona Leste Zona Norte”. O personagem misterioso da página anterior era a ligação para esta página, e agora se parece mais com uma criança fantasiada de mão dada com a mãe, seguindo de costas em direção à escadaria que dará no subsolo. A chuva com vento ajuda a dar uma impressão de profundidade à cena. Em primeiro plano, um homem de costas observa um cartaz afixado num pequeno poste que anuncia um prêmio por um “monstro desaparecido” que, pela foto (na verdade, um desenho que simula uma foto), parece ser um assassino ou algo assim.

Do outro lado da página 15: Outra escadaria do metrô, mas desta vez das linhas “Zona Oeste” e “Centro”. A chuva acabou e a criança, saindo com a mãe, está mesmo fantasiada (ela tem um destaque porque está de vermelho por baixo da capa preta). Há vários outros transeuntes, inclusive um homem-placa fantasiado faz propaganda de uma “Mega oferta de brinquedos na Zona Oeste” (a esta altura já é possível imaginar que isso fará sentido em alguma das próximas páginas, pois já ficou claro o modo com que o autor vai ligando uma cena a outra, através dessas referências constantes).

A arquitetura da cidade é vista indiretamente, através da sombra projetada das construções.

O criminoso procurado caminha também como as outras pessoas, perto de um poste igual ao da página anterior, que tem outros cartazes afixados e está justamente no canto oposto, espelhando a cena que está no verso. Outra vez uma ameaça à tranquilidade pelo perigo iminente.

Outros pedestres não parecem ter tanta importância porque estão de costas.

Página 17: Um quarteirão de um bairro comercial e o barulho de um tiro (“bang”) que vem da esquina. A cena mostra várias pessoas de costas, aflitas, olhando para o lugar de onde vem o estouro, entre elas um homem de sobretudo em primeiro plano e, ao longe, um homem de preto com um menino que parecem ter conseguido ver o que aconteceu, por estarem mais próximos.

Há um menino debruçado numa janela (como no início do livro) e também uma *pet shop* com um gato na vitrine. Até os manequins de uma loja de meias parecem ter se virado para olhar. Ou seriam vendedoras que subiram na vitrine?

O leitor é induzido a pensar que o ocorrido tem algo a ver com o criminoso da página anterior. Será? O que haverá do outro lado da esquina?

Do outro lado da página 17: Aqui o autor mais uma vez surpreende de forma similar ao livro *Zoom*, já que por um momento faz o leitor pensar em algo que na verdade nada tem a ver com o que de fato acontece.

Assim, verifica-se que o tiro na verdade não foi disparado pelo “monstro” procurado, e sim por um ator num *set* de filmagem repleto de profissionais em torno da loja de brinquedos que está em liquidação, como anunciava o homem-placa ainda há pouco. O diretor usa (mais uma vez) um boné vermelho, e também uma camiseta preta, roupa parecida com a do menino da página seguinte.

Página 19: Um menino em primeiro plano de costas para o leitor olha para outro que está abaixado e o vê por entre suas próprias pernas. Uma cena aparentemente despretensiosa.

Do outro lado da página 19: No verso, o que parecia simples, no entanto, é chave para mais um desafio de Banyai. Esta página mostra a visão do ponto de vista do outro menino, que agora está próximo ao leitor. Até aqui, nada de surpreendente, considerando o contexto até o momento (é como se o livro estivesse ficando redundante). A surpresa acontece pela inversão da posição esperada do menino ao longe, que aparece de cabeça para baixo (como se o chão estivesse no céu), fazendo com que o leitor tenha exatamente a mesma sensação do personagem que está abaixado.

[263]

Página 21: Nesta página, uma sala de aula com muitas crianças, cada uma de um jeito, numa posição diferente. Algumas poucas prestando atenção na aula, outras nem tanto, e ainda várias fazendo a maior bagunça. Na lousa, o professor aponta para um globo terrestre desenhado com um menino de cabeça para baixo. Esta aula sobre a gravidade faz menção à página anterior.

A porta da sala está entreaberta. O que acontece do outro lado das paredes da sala, no corredor?

Do outro lado da página 21: Uma pequena menina com cara de sapeca mira o leitor, segurando uma espécie de coelho de pano. Ela estava na sala de aula antes, misturada na confusão. Enquanto isso,

um avião de papel parece ter sido arremessado por um menino que está dentro da classe (isso ajuda a conectar o interior e o exterior da sala), pois ele está com cara de preocupado, seu rosto está rosado e suas mãos estão na cabeça.

A campainha que toca o sinal tem uma ‘carinha’ desenhada, e assume a forma de mais um personagem da cena.

O lugar se pareceria com um corredor normal de qualquer escola, pois há alguns desenhos infantis pendurados, não fosse uma sombra projetada na parede de um coqueiro de cabeça para baixo, que parece vir de fora de uma janela por onde entra a luz do Sol. Deve ser a ligação com a página seguinte.

Página 23: Isso fica claro, pois aqui há uma casa de cabeça para baixo. Em paralelo com o jogo de olhar o que há no verso das páginas, o autor brinca com o lado de cima e o lado de baixo novamente, como na cena dos dois meninos. Seria parte de um parque de diversões?

Há um coqueiro ao fundo e a sombra projetada de outro, além de um cachorrinho cavando o chão – que, como os coqueiros, também remete à cena da praia. Ainda, mais um menino de boné vermelho entrando na casa, cujo único elemento que não está invertido é a porta.

Os três flamingos espalhados pela paisagem já não devem surpreender tanto o leitor, que a esta altura provavelmente já entrou no ‘espírito’ do livro, e se depara com a atmosfera surrealista que se forma. Para não perder o costume, Banyai destaca o menino iluminando-o com um foco de luz branca. O Sol é representado por um círculo branco de mesmo diâmetro das luminárias da página anterior, só que sem contorno.

Do outro lado da página 23: O menino acende a luz e o lustre, que está no chão e ilumina o teto, onde há uma poltrona, uma mesa, uma cadeira e caixas com coisas dentro (que não caem). O cômodo também possui uma lareira e um espelho de cabeça para baixo numa das paredes. O flamingo coloca a cabeça para dentro da casa, conectando a cena com a parte de fora da casa.

É um jogo divertido de inversos e inversões, o tempo todo. Uma grande brincadeira de quem desafia as convenções para voltar a ser criança ao desenhar para elas. Afinal, quem nunca olhou para o teto de uma casa imaginando que era o chão, e vice-versa, quando era pequeno?

Página 25: Depois dessa aventura entre o absurdo e o *nonsense* (Holquist apud Leite, 1980), vem uma página que não parece ter nenhuma conexão direta com as outras. A única menção mais clara que

| 261-262 | *O outro lado*, de Istvan Banyai. Foto de Marcelo DaCosta.

consegui identificar foi à de profissionais do *set* de cinema. Dois funcionários carregam um imenso painel que tem uma grande sombra projetada de uma menina. É verdade que o alto contraste em branco e preto dialoga com a página anterior e lembra uma iluminação teatral. Talvez recorde também, um pouco, aquelas salas de espelhos que distorcem as imagens das pessoas, continuando a referência a um parque de diversões, como na última cena.

O autor segue explorando de todas as maneiras o tema central do livro: o que haverá do outro lado? Como seria ver essa cena por outro ponto de vista? Parece querer demonstrar que o tema é inesgotável, independente de falar do livro enquanto objeto ou não.

É possível ver alguns quadrados enfileirados no chão, mas o que será que isso tem a ver com a menina?

Do outro lado da página 25: A imensa menina era bem pequena na verdade (uma referência a Lewis Carroll?), e está pulando amarelinha.

Página 27: Em inglês, a palavra *hopscotch*, que quer dizer ‘jogo de amarelinha’, nada tem a ver com a cor amarela. Coincidência da tradução ou não, esta página é inteira dessa cor, e só contém um círculo branco mais ou menos no centro, que se assemelha aos focos de luz que Banyai sempre usa para destacar seus personagens.

Há um pequeno bico aparecendo, como se estivesse furando a casca de um ovo. Como esse ‘ovo’ não tem o volume presente na grande maioria dos desenhos do autor, é possível entender que ele optou por enfatizar a superfície da página, voltando seu foco outra vez mais diretamente ao objeto, o bico, que parece estar furando o próprio papel.

Do outro lado da página 27: O dono do bico – um pintinho amarelo – aparece sozinho na página inteira branca. Realmente, ele estava furando a folha.

Apesar disso, sua sombra projetada dá a ilusão de tridimensionalidade.

Página 29: Um jogo de tênis com bolinhas amarelas lembram o pintinho (pela associação cromática) e também seu ovo (pela forma similar). Um menino se prepara para jogar uma bolinha, mas não há nenhum jogador do outro lado da quadra, apenas o cachorro já conhecido, que não parece estar indo pegá-la, pois nem dentro dos limites da quadra se encontra. A perspectiva é semelhante às páginas 11/12, 13/14 e 19/20, onde dois personagens dialogam entre si, um no fundo e outro em primeiro plano.

Do outro lado da página 29: O cachorro dá um salto e entra no jogo, esforçando-se para agarrar a bolinha. O ponto de fuga muda um pouco e é muito parecido com o da página seguinte.

Página 31: Aqui vemos uma estrada em tons de cinza, como a quadra, e um céu branco ao fundo, que também se repete em relação à página anterior. A linha branca que divide as pistas dialoga com as tarjas que guiam o jogo de tênis.

Agora a abordagem é um pouco diferente, já que o autor coloca um pinguim atravessando a pista do lado direito para o esquerdo, seguindo em direção à lombada. Ou seja, o outro lado agora está no sentido perpendicular ao usual. De fato, quando Banyai mostra a casa de cabeça para baixo, já está usando outro eixo que não o transversal para continuar sua brincadeira. Ele está o tempo todo desafiando o leitor a perceber as surpresas gráficas que prepara página a página.

Um táxi amarelo se aproxima buzinando bastante (“fon fon!!!”), mas o pinguim que dirige uma pequena bicicleta não parece fazer-lhe caso, apesar de dizer exatamente isso para o leitor: “Preste atenção antes de ir para o outro lado!” Vê-se que o autor aproveita essa oportunidade para explicar um pouco o funcionamento do ‘jogo’ que é o livro, sem enfraquecê-lo, afinal já estamos perto do fim da narrativa, portanto o leitor já teve tempo suficiente de descobri-lo por si só. Soa mais como uma graça, de fato. O atropelamento do pinguim é iminente.

Do outro lado da página 31: O táxi (agora visto por trás) tenta desviar (é possível verificar isso pelos rastros deixados na estrada), mas atropela a bicicleta, cujos destroços ficam jogados na pista. Felizmente o pinguim consegue escapar para a página seguinte. Um *outdoor* diz: “A grama é mais verde do outro lado!”, mesmo que essa cor só esteja presente na imaginação do leitor. Tanto melhor.

É a primeira vez que o autor relaciona a página da esquerda com a da direita desse modo, ou seja, fazendo com que um personagem se desloque de uma para a outra. Entretanto, o cenário não continua junto. A ênfase na página seguinte será em outro elemento.

Página 33: Nesta página, o pinguim vai em direção a um texto, que se refere ao acidente: “O dano”. O cenário é mais uma vez a própria página. Mesmo assim, as pegadas do pinguim fazem o elo com a perspectiva da estrada.

A letra D é cinza, ao contrário do restante, escrito em preto. Isso fará mais sentido quando o leitor virar a página. Por ora, dialoga com o cinza preponderante na composição ao lado.

Do outro lado da página 33: Outra vez o chapado branco da própria superfície da página e “O dano” se transforma em “O nado”, com as letras *n* e *d* espelhadas.²⁴ Como indício da página seguinte, bolhinhas de água, já que a próxima cena mostrará uma piscina. A maior delas faz com que parte de um dos Os fique distorcido, como se estivesse submerso.

Interessante que o espaçamento entre as letras não esteja espelhado, mas imagino que essa decisão tenha sido tomada em favor da legibilidade. No entanto, a letra *D* em cinza enfatiza a simetria das palavras de ambos os lados da folha, porque a sua posição, sim, se reflete de maneira especular.

Página 35: Uma grande piscina com vários personagens: o cachorrinho outra vez, dois meninos, uma mulher na beirada. Nesta altura, como as presenças do cachorrinho e do menino são recorrentes, dei-me conta de que o fato de serem eles os dois únicos personagens que estão na capa/quarta capa não deve ser em vão.

Mas foi preciso folhear o livro até aqui para perceber que de alguma forma são o fio que conduz a narrativa. O boné vermelho é fundamental, já que as feições do menino não são nada marcantes. Banyai não parece querer deixar claro de que se trata sempre do mesmo menino, pois às vezes confunde o leitor, como quando mostra o diretor de cinema também de boné vermelho, ou quando o boné do menino fica cinza, ou quando coloca outro menino muito parecido junto, ou quando simplesmente ele não está de boné, como é o caso agora, por causa do traje de banho. Parece querer imergi-lo num universo misterioso, cheio de truques, como se o livro fosse uma grande adivinhação a ser desvendada. Mas tudo na medida certa para que toda essa ‘teia’ de relações fique bem amarrada e, por outro lado, permaneça aberta o suficiente para possibilitar múltiplas interpretações.

Retomando a descrição da cena, o autor usa um cinza escuro para fazer os contornos dos desenhos refletidos na superfície da água, dando uma sensação de fluidez e, ao mesmo tempo, evitando retirar a ênfase dos personagens. Fora da piscina temos então o cachorro que olha seu reflexo na água, o menino sentado num trampolim olhando para um pato (será de brinquedo?), e uma mulher que parece observar a cena.

Dentro d’água, um menino menor brinca com um barquinho, fluando numa boia, e um elemento estranho aparece (sem destaque específico) ameaçando a paz dos personagens e do leitor: parece uma barbatana de tubarão, bem perto do menino, que não se dá conta

porque está muito eufórico na água. Mas, ao mesmo tempo, o leitor deve se perguntar se isso é mesmo o que parece, já que tudo se passa numa piscina e não no mar...

Do outro lado da página 35: “Do outro lado nada é o que parece”, como afirma Banyai (na orelha do livro). Nesta página, é possível verificar que a suposta “barbatana” é um pedaço do pé de pato da própria criança que está fora d’água.

O interessante é que nada disso é óbvio. Como, em geral, as cenas são repletas de detalhes, o leitor precisa mesmo fazer um certo esforço para ‘entrar’ no livro. Os desenhos exigem muita atenção. Lembrem um pouco o jogo dos 7 erros, que muitas crianças adoram. E, ao mesmo, estimula o encadeamento de associações o tempo todo.

A água vista do ponto de vista de quem está dentro da piscina é muito bem resolvida, com o mesmo traço cinza já comentado. Há vários elementos curiosos no fundo, atraindo a atenção do leitor, como por exemplo, um golfinho inflável, um aspirador, um relógio perdido e até uma caixa de sabão.

Entretanto, não satisfeito em solucionar o mistério do falso tubarão, Banyai coloca, misturado com todas essas coisas que realmente poderiam ser encontradas no fundo de uma piscina, um cardume de peixes, o que de certa forma remete outra vez ao tubarão, já que ambos não pertenceriam a esse contexto normalmente, deveriam estar nadando no mar.

Página 37: A continuidade com a página anterior é dada pelo fundo cinza, exatamente do mesmo tom da água da piscina.

Essa cena é um tanto hermética, pois mostra o menino com um balde de tinta (ou de cola?), um pincel na mão e segurando um painel que parece uma superfície espelhada.

Neste suposto espelho é possível ver o reflexo de um arranha-céu, com muitas janelas em perspectiva, mesmo que não claramente.

Do outro lado da página 37: Aqui vemos a mesma cena vista por trás. O painel está sombreado e o menino, de costas, iluminado pelo foco de luz usual (da mesma forma que do outro lado da folha). A próxima página ajuda o leitor a encontrar algum nexos nesta cena.

Página 39: Depois de examinar este desenho, que mostra provavelmente o planeta Terra visto da Lua, o que pude perceber é que o espelho da página anterior está relacionado a este tema porque está colocado de tal maneira que convida o leitor a observá-lo por cima ou por baixo, além de, como o satélite, ser iluminado pela frente, sombreando o que está atrás.

O fundo preto representando o universo dialoga com a sombra escura do espelho, e a Lua por sua vez remete ao foco de luz, que também é branco e redondo.

Um detalhe que ficou em aberto é que a superfície negra do espelho parece ter um furo minúsculo, que não aparece do outro lado. Pode ser referente às mudanças de escala em relação a diferentes pontos de vista, quem sabe.

Do outro lado da página 39: Um eclipse lunar está sendo observado pelo menino e pelo cachorro, que estão de costas para o leitor (a Terra e a Lua estavam alinhadas na página anterior).

A noite está muito escura, pois não há luar nem iluminação urbana por perto.

O autor utiliza um cinza bem escuro para desenhar a paisagem sobre um chapado preto, e, a fim de destacar os personagens, coloca sobre eles um fio branco muito fino, iluminando-os. Isso os conecta com o restinho de luz que ainda passa em volta da Lua, inteira coberta pela sombra do nosso planeta.

Página 41: O desenho mostra o quarto do menino. Ele e o cachorro agora estão dentro de casa. Esta cena nos transporta de volta ao começo do livro, pois foi daí que o aviãozinho de papel foi atirado.

O menino está de costas, olhando pela janela, mas já é noite lá fora. O céu está escuro e é possível ver uma Lua crescente, quase nova.

Tudo está uma bagunça, e a maioria dos brinquedos e objetos espalhados são elementos que apareceram durante toda a narrativa. Há um cartaz que mostra a órbita da Lua, outro com um pinguim de bicicleta, um golfinho inflável e também uma luminária em forma de avião no teto. Teria sido tudo imaginação do garoto?

Do outro lado da página 41: O edifício onde mora o garoto visto de fora, num plano mais próximo do que no início do livro, mostrando a sua janela e a da menina.

Os dois estão se comunicando, e é interessante perceber que não é só a presença dela e da fachada que remetem ao início de tudo, mas também a iluminação, que dá a impressão de que ainda é de dia.

Página 43: Aqui, a mesma cena, só que à noite. A parede cinza de tijolinhos virou um chapado preto, e o interior dos apartamentos agora é amarelo.

Os contornos são cinza bem escuro, e, como na cena do eclipse, o autor utiliza um mínimo de branco nas linhas das janelas para dar ênfase nos personagens, cujas cabecinhas aparecem ainda em silhueta.

É o fim de um longo dia de aventuras, e está chegando a hora de dormir.

Do outro lado da página 43: O chapado preto da noite se estende pela pseudo-guarda, abrigando informações técnicas como ficha catalográfica, lista de créditos, endereço da editora, etc.

Comentários

Não só as imagens, mas também a ideia central do livro parece ter sido concebida a partir da compreensão da materialidade do livro, como acontece com *Nella notte buia* e *Fico à espera...*

A narrativa inteira se desenvolve no decorrer de um dia. No entanto, o tempo não parece transcorrer de maneira uniforme. Mesmo assim, não identifico ênfase em aumentar e diminuir consideravelmente o ritmo dos acontecimentos por parte do autor. Além disso, quanto mais o autor vai se afastando do realismo, menor o compromisso com um tempo lógico.

O grau de suspense é mais ou menos constante, mas não se torna desconfortável porque os mistérios vão se ‘resolvendo’ em cada par de páginas, apesar de permanecerem abertas inúmeras chaves para outras interpretações.

Assim como *Mirror* e *Na noite escura*, este livro também é cíclico. Afinal, a história acaba com a fachada do edifício de onde saiu o pequeno avião de papel, onde moram a menina e o menino. No entanto, este aspecto não me parece diretamente relacionado com a materialidade do livro.

O formato retangular de um livro tradicional parece adequado para a proposta. Se fosse um livro quadrado ou um livro horizontal, não faria tanta diferença neste caso.

O autor parece se adaptar ao meio em que trabalha. As perspectivas cinematográficas não requerem um campo parecido com o de um fotograma.

Como os desenhos têm muitos detalhes, é bom que não seja um livro pequeno.

Dentro da lógica de usar a frente e o verso das folhas para mostrar perspectivas opostas de uma mesma cena, Banyai, diferente do que faz na sobrecapa, sempre varia o enquadramento, o ponto de fuga e a distância do observador. Esse recurso dinamiza a narrativa, aumentando as surpresas ao folhear.²⁵

No miolo, portanto, não ocorre nenhuma ilusão de transparência, como na sobrecapa, com o espelhamento perfeito dos elementos.

Interessante notar que, embora o verniz UV na capa não me pareça fundamental no projeto do livro, como já observado, o fato da superfície negra ficar tão brilhante remete a um espelhamento que algo tem a ver com as imagens invertidas na frente e no verso das folhas. Isso pode conduzir a uma associação também com *Mirror*.

A capa dura encarece o custo e faz com que o livro não seja tão acessível, sem dúvida, mas sem ela não seria possível tirar partido da sobrecapa, que fortalece o objeto ao acrescentar uma abordagem da folha de papel diferente da que ocorre no miolo – e, ao mesmo tempo, dialoga com ele, já que no fundo trata da mesma questão.

O traço de Banyai é virtuoso e preciso. Tem grande domínio do uso da perspectiva e demonstra ser muito observador.

Com frequência, a ligação entre os elementos das páginas duplas é feita através da sintaxe, como quando mostra na página par o corredor da escola com luminárias brancas esféricas e na ímpar, ao lado, o Sol sob a forma de um círculo branco quase idêntico a elas.

O branco algumas vezes é a própria página, como já foi observado, mas a iluminação – por vezes dramática – é crucial em seus desenhos, por isto, de extrema importância na hierarquização dos elementos. É frequente sua presença em focos de iluminação direta, o que também demonstra uma afinidade do autor com a linguagem do teatro. Serve, na maioria das vezes, ao lado do preto, como elemento estruturador de uma massa de cinzas, que por sua vez é enriquecida pelo uso de tons mais frios ou mais quentes. Por isso, a impressão em quadricromia é importante, pois permite essa sutileza, que faz toda a diferença.

Os desenhos são combinações harmônicas entre áreas mais ou menos contrastadas. Banyai consegue, numa linguagem que muito tem a ver com o universo dos quadrinhos, hierarquizar elementos usando, pontualmente, cores quentes como o amarelo e o vermelho (além de tons de rosa), que se destacam em meio aos cenários.

A linha, nesse contexto, é fundamental. Apesar de trabalhar sempre com grandes áreas preenchidas (seja de cinza, preto ou branco), o traço é quem dá as regras.

Em páginas como a folha de rosto, na qual o autor simula uma dobra em tamanho real, desenhando o canto da própria folha de papel virado e um dedo; ou em cuja superfície o pintinho parece furar com o bico, podemos perceber uma abordagem similar a Serge Bloch

quando simula facas com o auxílio da fotografia. Ele também insere mãos em tamanho 1:1 em *Mon Petit Roi*, assim como Suzy Lee em *Alice in Wonderland*.

A principal diferença é que Banyai faz isso com desenho, utilizando a mesma linguagem do restante das ilustrações. Essa espécie de *trompe l'oeil* pode ser vista também na capa de *Toc Toc chi è? apri la porta*, de Munari, e em diversos outros livros mencionados no capítulo 6. Veremos que esse recurso não está necessariamente associado ao fato do livro ser considerado ativo ou não, já que não é sempre que se refere diretamente ao códice.

Banyai descreve sua arte como ‘uma combinação orgânica do *turn-of-the-century* vienense retrô, interposto com o *pop* americano, com algo do absurdo europeu para dar sabor, servido numa paleta de cores estilo cartum... sem nenhum realismo social’” (Andersen, s/d).

Seu *website* é planejado de maneira um tanto caótica, com conexões estranhas entre as diversas páginas, fazendo com que o internauta ‘se perca’ no conjunto de sua obra – o que pode ser divertido.

Como já mencionado, em determinado momento o autor faz o que chama de uma “consideração essencial” sobre seu trabalho: ele mesmo afirma que o *design* é parte de sua ilustração.²⁶

É possível perceber como dá atenção ao projeto gráfico da página, inclusive quando ilustra para revistas (aqui estamos falando do projeto bidimensional), como em algumas capas da *The New Yorker*, por exemplo, nas quais inclui o título da revista nas próprias cenas.

É interessante observar que em *Zoom* todas as páginas pares são pretas para que a narrativa cinematográfica funcione. Este recurso pode ter sido o ponto de partida da ideia de explorar “o outro lado” das páginas ímpares no novo projeto.

É possível observar uma grande semelhança quanto ao tema de ambos os livros, devido ao interesse do autor em mudar constantemente o ponto de vista do leitor em relação ao mundo. Isso parece ser condizente com o processo de um artista que trabalha o tempo todo com pontos de fuga tão definidos, e cujo olhar se aproxima tanto do de uma câmera de cinema.

Após esse contato mais aprofundado com cada um dos livros escolhidos, é preciso destacar aspectos que me chamaram a atenção durante essas análises, fundamentais para uma melhor compreensão do capítulo 6.

Nem todas as narrativas foram concebidas em função do livro enquanto objeto: *Fico à espera...* nasceu a partir de um texto.

Enquanto a proposta de Munari tenha sido explorar o livro de diversas formas enquanto objeto comunicante (e daí surgiu a narrativa), Suzy Lee mostrou-se interessada especificamente nos limites do códice, e foi a partir daí que concebeu a história.

Já Banyai parece explorar o objeto a partir de uma ideia (e não o contrário). No entanto, também se restringe ao livro em forma de códice para construir seu discurso.

A observação de aspectos da criação de cada um destes livros foi importante para revelar como o processo de cada artista (no contexto de sua obra como um todo) conduziu a este universo comum. Foi possível perceber, por exemplo, que no caso de Serge Bloch, sua abordagem do livro enquanto objeto parece originária de um hábito de construir ilustrações para revistas usando fotografias de objetos tridimensionais (tais como caixas, pedras, etc.).

Um ponto comum que identifico em todos é a maneira coesa de pensar o livro. Em todos os casos, há grande integração das imagens e do projeto gráfico.

Também notei que os quatro autores encaram o espaço do livro como um espaço cênico. São projetos nos quais a encenação é tão ou até mais importante do que a narração.

Em *Nella notte buia*, confirmei que os três momentos do livro eleitos na pré-seleção eram os mais importantes do livro para esta abordagem: o uso do papel vegetal, proporcionando uma leitura transversal do objeto; o uso da própria materialidade da página como se fosse um muro, quando o gato ‘espia’ o verso do papel; e a pedra que é repetida no verso da página, num efeito similar ao usado por Banyai em *O outro lado*.

Algo que me chamou a atenção também foi o uso do papel preto na primeira parte, já que o fato de ser tingido na massa tende a fazer com que o leitor se sinta mais impregnado pela atmosfera noturna. Entretanto, esse efeito não aconteceria exclusivamente num livro em formato do códice, então não seria suficiente para torná-lo um *livro-ativo*.

Também me parece importante atentar para a ilusão de desmaterialização dos desenhos causada pelo papel vegetal, bem como para a presentificação da sensação de caminhar num pântano nebuloso. Podemos identificar que nesses casos, sim, é fundamental que as páginas sejam encadernadas.

O livro me fez perceber que é possível manter-se nos limites do códice, mesmo que sejam usados recursos não usuais na produção de livros infantis, e que isso pode enriquecê-lo bastante, desde que não o distancie de sua própria natureza.²⁷ Um problema que levanto é a questão do custo, levando em conta uma realidade como a do Brasil. Nas considerações finais, falarei mais a respeito, pois felizmente percebi que há maneiras de driblá-lo através da escolha de determinadas técnicas e materiais que podem fazer toda a diferença sem representar um aumento significativo do valor do processo de produção.

É importante enfatizar algo que já mencionei na análise de *Nella notte buia* sobre os *livros-ativos* que são livros-objeto (e/ou animados) *simultaneamente*. Foi devido a uma conversa informal com o autor Istvan Schritter que percebi a relevância de assinalar essa questão.

Isso só ocorre caso o que torna o *livro-ativo* seja considerado *independente* do que o torna um livro-objeto. Por exemplo: é possível verificar que seria possível pensar num livro, *sem o uso de nenhuma faca*, que tivesse um gato olhando para o verso do papel, pois ainda assim, essa página continuaria fazendo sentido.

Quanto a *Fico à espera...*, entendi que em alguns momentos a ilusão de facas está relacionada ao formato de códice e, em outros, não. Por exemplo: a porta recortada de maneira a dar a ilusão de ser ver a página anterior no fundo só poderia acontecer num códice, mas a linha costurando a página, não.

Outras maneiras de enfatizar a superfície do papel podem não ter a ver com o fato de as páginas serem encadernadas, tais como o uso de carimbos ou a simulação de adesivos.

A melhor página-dupla, em minha opinião, é a que mostra a igreja, primeiro, porque convida o leitor a mergulhar nas ‘entranhas’ do objeto, e segundo, por causa do trocadilho interior/exterior causado pelo efeito que incorpora o ângulo formado pela espinha. A espinha é utilizada em várias outras ocasiões como parte dos desenhos. Entretanto, só aqui tem papel fundamental.

A observação da linha que passa da folha de rosto para a página seguinte, me fez perceber quanto o simples ‘rompimento’ de fronteiras entre as páginas-duplas, tradicionalmente utilizadas como campos para as imagens em livros infantis, é diferente se comparado ao que propõe Munari com o gato. Este autor vai além em *Nella notte buia*, já que incorpora a materialidade da página de tal maneira que

praticamente transforma o gato num volume no espaço (mesmo utilizando desenhos chapados).

Não estou certa se o formato alongado do livro aponta tanto para o fato de ser um objeto em forma de códice. É importante perceber que quando abrimos o livro, ele fica mais alongado ainda. Entretanto, isso aconteceria (até com mais ênfase) também num livro sanfonado, por exemplo.

Em *Mirror*, dei-me conta de que o fato de não haver cenários desenhados no livro realça o próprio objeto (e a própria ‘encenação’ a que me referi). Além disso, pude perceber o quanto é possível enfatizar a própria página enquanto superfície usando a perspectiva (na dupla em que o espelho cai para trás). O efeito utilizado nesse caso pela autora só funcionaria num livro em forma de códice; não se trata apenas da materialidade da folha de papel, mas também de sua condição de página encadernada.

Num primeiro exame de *O outro lado*, não havia reparado na ilusão de transparência na sobrecapa, um dos aspectos mais interessantes do livro neste contexto.

Ao observar os efeitos de *trompe l’oeil* na folha de rosto dobrada e na página ilusoriamente perfurada pelo pintinho, comparando-os com as falsas facas de *Fico à espera...*, percebi que estavam diretamente relacionados com o formato de códice, por fazerem referência direta ao ato de folhear as páginas.

Mais um ponto a ser destacado sobre este livro é que, ao comparar suas páginas com a pedra de Munari (que funciona de maneira análoga, mas é chapada), confirmei meu entendimento de que é possível enfatizar as superfícies do papel através do uso de desenhos com profundidade.

E, por último, pareceu-me interessante observar, com o livro fechado, que a capa e a quarta capa também dão uma ilusão de transparência como acontece na sobrecapa, mesmo tendo toda a espessura do miolo do livro entre elas.

NOTAS

- 1 Ver capítulo 6.
- 2 “Enquanto o estudo de texto tem uma grande e nobre tradição, a análise crítica e sistemática dos componentes gráficos em livros é ainda um território extremamente pouco explorado. O.P.L.A. é, portanto, um projeto animado por um espírito pioneiro que analisa a linguagem figurativa não como um item isolado, mas por sua interação com o texto.” (Januth in *Children’s Corner*, 2007).
- 3 Embora os trechos selecionados admitam o rebatimento em outros contextos não-verbais, é preciso ressaltar que o texto de Ferrara refere-se, originalmente, à leitura do ambiente urbano.
- 4 Por exemplo, se um livro tinha determinado formato, imaginava o mesmo livro com outro formato para checar se continuava funcionando. Ou tentava assumir pontos de vista inusitados, como o de uma traça ou de uma formiga, ao pensar nos livros feitos de papel vegetal.
- 5 Durante as análises, o tempo todo procurei estabelecer comparações entre aspectos dos livros e outras experiências de que tinha conhecimento.
- 6 No caso específico de Munari, não me preocupei muito com este item, já que seu trabalho está sendo comentado durante praticamente toda a dissertação.
- 7 É uma pena que tenha sido destruído.
- 8 Em entrevista concedida para um dos trabalhos programados entregues antes da banca de qualificação.
- 9 Imagino que nesses casos, a única mudança necessária seria a capa, que teria que ser brochura, mas isso não prejudicaria o projeto pois a capa dura não é condição para que o livro funcione bem.
- 10 Segundo Ângela Lago (www.angela-lago.com.br), “um dos aspectos a ser considerado no desenho do livro de imagem é o da pressuposta linearidade. É possível acentuar ou subverter esta linearidade com as variações cromáticas ao longo da sequência de páginas por exemplo, ou com a composição dos desenhos”.
- 11 Imagino que, na língua original, o jogo deva ter sido criado com as palavras “fin/fil”.
- 12 Esse recurso poderia ser um clichê, mas aqui foge dos padrões porque afinal não é utilizado no carro e sim no motorista.
- 13 O primeiro trocadilho não seria puramente visual, entretanto, por incluir a espinha do livro, que é um aspecto tridimensional do livro.
- 14 Ver *O fio*, de Lucila Machado Assumpção, de 1990 (Smith, 2005), que apesar de ser sanfonado, pode ser uma boa referência para um projeto de livro em forma de códice.
- 15 Vale notar que Bloch não selecionou a dupla que mostra a igreja – no meu ponto de vista, a melhor do livro – para mostrar em seu site.

- 16 Me recordou o trabalho de dois animadores: o sulafricano William Kentridge e o italiano Blu, que utilizam um recurso similar em sequências fotografadas em *stop-motion*.
- 17 O que pode, eventualmente, conduzir a uma segunda leitura não linear de inúmeras combinações possíveis entre páginas, numa outra maneira de interagir com o objeto.
- 18 Algo similar acontece em *Onda*, também de Suzy Lee, comentado no capítulo 6.
- 19 Auto-denominação da autora (www.suzyleebooks.com).
- 20 Esta frase só acentua a consciência sintática da autora.
- 21 Seria necessário investigar como se deu a parceria da diretora de arte e *designer* Sara Gillingham com Banyai na concepção do projeto gráfico, já que em seu *web-site* o autor afirma que sempre pensa no *design* ao conceber seus desenhos (www.ist-one.com).
- 22 É verdade que o autor aplica um verniz uv na capa, mas esse aspecto não é imprescindível para que o livro funcione bem.
- 23 De forma análoga à campanha para a Absolut Vodka, onde coloca uma imagem com um desenho dentro do mesmo desenho, como uma maneira de transmitir o caráter metalinguístico de seu trabalho sinteticamente num cartaz.
- 24 No original em inglês, *loop* se transforma em *pool*.
- 25 Bruno Munari também, ao desenhar a pedra da mesma forma em *Na noite escura*, embora tenha um desenho chapado, não a repete exatamente na mesma posição, e isso faz com que sua intenção em tirar partido do objeto transpareça de maneira menos direta e, portanto, mais aberta.
- 26 Ele chama seus desenhos de ilustrações, mas eu os chamaria de imagens muitas vezes, porque por exemplo no caso dos livros constituem narrativas autônomas.
- 27 O verniz uv aplicado na sobrecapa de *O outro lado* também me chamou a atenção para isto.

6

O *LIVRO-ATIVO*

Como vimos, no capítulo 5 procurei uma espécie de ‘imersão’ em cada um dos livros analisados, com o intuito de identificar aspectos do *livro-ativo* não detectados no início num olhar superficial. Por vezes, percebia que com isso estava me ‘afastando’ do território estudado, mas entendi que esse afastamento era necessário para poder manter um olhar receptivo o suficiente a novas associações importantes, tendo em vista o livro como um todo.

Partindo dessas análises, pretendo demonstrar que o grupo escolhido pode ser considerado como representativo de uma tipologia, sublinhando aproximações entre os livros investigados e esses novos títulos reunidos – como, por exemplo, no que diz respeito ao uso da espinha, uso de ambas as faces da folha, exploração da leitura transversal do objeto, etc.

É importante observar que tive condições de manipular apenas uma parte dos livros fisicamente. Há livros que foram apenas folheados virtualmente na internet ou no DVD contendo o banco de dados virtual do O.P.L.A., e ainda outros acessados apenas através de bibliografia crítica. Estas informações estão especificadas nas referências bibliográficas.

Outra ressalva a ser feita é que, neste capítulo, incluí títulos exclusivamente por considerá-los como *livros-ativos*, de modo que não serei crítica a respeito de outros aspectos que não julgar relevantes neste momento, como o traço do ilustrador ou a legibilidade das ilustrações.

Em muitos livros, a materialidade é fundadora de todo o discurso, mas também foram considerados como *livros-ativos* outros que nasceram a partir de um texto, e ainda livros com intervenções pontuais a serem destacadas, como é o caso de *Toc Toc chi è? Apri la porta* (1945), de Munari.

Embora o texto esteja organizado a partir de algumas maneiras específicas de se abordar aspectos físicos do livro – a exploração da espinha ou o ato de folhear o livro –, como naturalmente esses ‘itens’ se entrecruzam com frequência, seria impossível listá-los de maneira estanque, sob a forma de tópicos.¹

A espinha

Foi possível observar que a espinha do livro é um ponto de grande interesse por parte dos ilustradores reunidos. A diversidade de abordagens demonstra o quanto esse território ainda pode ser explorado na concepção de *livros-ativos*. Há muitas maneiras de transformá-la em um elemento-chave de projeto.

Por exemplo, em *Onda*, de Suzy Lee (2008)², esse elemento do livro não é evidenciado desde o início como acontece em *Mirror*, apesar de igualmente ser fundador da narrativa visual, (ver entrevista com a autora em anexo).

A história se organiza da seguinte forma: de um lado, na página par, temos uma menina que se relaciona com o mar, situado sempre nas páginas ímpares. Ela tem medo dele, mas em um dado momento percebe um aliado que a protege: o próprio livro, que em meu modo de ver é incluído como um terceiro personagem da trama. Isto porque, à medida que a narrativa se desenvolve, ela se dá conta que há uma espécie de ‘regra’ sendo seguida: sempre que a onda vem, não ultrapassa aquele limite, de onde conclui que a espinha atua como um obstáculo que faz com que a página da esquerda seja ‘segura’.

[264]

[265]

Entretanto, basta folhear algumas páginas para entender que, a partir de um certo ponto, a menina começa a zombar do ‘gigante traiçoeiro’, abusando de seu privilégio. O livro dá margem a infinitas interpretações, é claro. Ele parece assumir o papel de uma espécie de ‘entidade maior’ e ao perceber o descaso da personagem, resolve dar-lhe ‘uma lição’, transformando as propriedades da espinha (como acontece em *Mirror* (2003), quando a menina é ‘sugada’), que vira eixo para o espelhamento (também como em *Mirror*) de uma onda

[266]

[267] tão grande, mas tão grande que não cabe dentro das margens da pá-
gina. Quando esta onda estoura, molha tudo ao redor (tanto a página
[268] par como a ímpar), e a menina fica desconcertada. Por outro lado,
é interessante considerar a hipótese de a onda ter adquirido tanta
força que foi capaz de extravasar os limites impostos pelo próprio
livro como objeto.

Em algumas páginas, Lee enfatiza a presença da espinha de mais
uma forma, exagerando a descontinuidade dos personagens que a
atravessam (alguns pássaros que acompanham a menina).

Por fim, segue uma declaração da artista que pode ser bastante es-
clarecedora sobre sua abordagem (extraído da entrevista a Chronicle
Books, s/d):

Quando a menina decide averiguar o que está acontecendo do outro lado
da página em *Onda*, ela cruza a espinha. É absorvida pelo centro físico do
livro e então dali emerge como Alice,³ quando sai do espelho em *Through the
Looking-Glass*. A espinha do livro pode ser também uma fronteira psicológica
na mente da garota – uma linha que todos encontramos em frente a uma
onda – sabendo que, se a cruzarmos, levaremos um banho.

Aproveitando a ligação que Lee estabelece entre *Onda* e *Alice in Won-
derland* (2002), passemos a este outro título de sua autoria, publicado
antes de *Mirror*.

Neste caso, a autora também tira partido do espelhamento das
páginas, usando a espinha como eixo de simetria em várias duplas, o
que remete o leitor o tempo todo ao eixo entre a realidade e a ilusão
[269] separado pela superfície do espelho, de Lewis Carroll.

De acordo com considerações da artista sobre o livro, pude con-
cluir que aqui o foco principal não é a espinha especificamente.
Entretanto, ela afirma que esse projeto foi o ponto de partida para
Mirror e que este, por sua vez, ponto de partida para *Onda*, além de
declarar também que apenas estes dois últimos fazem parte de uma
trilogia na qual a espinha do livro é o mote (ainda incompleta).

Em *My bright atelier* (2008), a artista atua de forma diferente, pois
trata-se de um livro ilustrado, e portanto o mote da narrativa foi con-
cebido pelo texto. Mesmo assim, ela demonstra estar sempre atenta
para a materialidade do livro e aproveita a espinha para promover o
encontro de duas paredes (como veremos adiante em *Bricopolis* e *Le
livre de nuit*).

No livro *Arm in arm* (1997), Remy Charlip faz um desenho de um livro que está dentro de outro livro que está dentro de outro livro... e assim por diante, articulando-os com a própria espinha do livro real, tirando partido do espelhamento das páginas, como Lee em *Mirror*. [270]

Ele algumas vezes brinca com o espelhamento em outras páginas-duplas também, às vezes envolvendo palavras, como quando o texto “ho ho ho” se transforma em “oh oh oh”.

No caso de *As fadas prensadas de Lady Cottington* (1997), um *fac-símile* de um diário usado por uma menina que supostamente ‘capturava fadas’, vemos que o autor também explora a espinha dessa maneira. Como esses pequenos seres eram aprisionados entre as páginas, da mesma forma que normalmente se costuma fazer com flores, seu ‘sangue verde’, em todos os casos, aparece carimbado na folha oposta. [271-272]

Já em *Vizinho, vizinha* (2002), o uso do espelhamento entre as páginas aparece mais como uma metáfora de um possível relacionamento amoroso entre os dois personagens que vivem em apartamentos dispostos simetricamente, um nas páginas pares e outro nas páginas ímpares. [273]

Como já fica claro em *Onda* e em *My bright atelier*, existem muitas outras maneiras de tirar partido da espinha de um livro, não relacionadas a essa reflexão especular sugerida pela encadernação das páginas.

Ângela Lago, em *Cena de Rua* (1994), já trabalha a espinha de outra maneira, tirando partido do ângulo de aproximadamente noventa graus formado entre as páginas quando normalmente se folheia um livro, e também da articulação entre elas e o seu movimento, criando um efeito vertiginoso. Os desenhos são feitos com uma perspectiva distorcida e mostram o cotidiano de um garoto que trabalha como vendedor ambulante em um cruzamento.

Em uma das páginas-duplas, por exemplo, há de um lado o vidro semi-aberto de uma janela de um carro, e do outro, em um plano perpendicular, uma mulher com um bebê no colo. [274]

A espacialidade é ainda mais enfatizada pelo tratamento das imagens com volume, em tons bastante saturados e contrastados. Elas saltam aos olhos sobre um fundo negro como se fossem holografias.

Segue um depoimento da autora sobre o livro (Lago, s/d):

Nesse trabalho resolvi melhor um dos desafios do livro de imagem que mais me interessa: o da utilização da junção central das páginas. [...] O livro não é

um objeto plano como um quadro. O ângulo de abertura das folhas modifica a forma como vemos o desenho. Com o movimento da passagem das páginas podemos destacar a composição e o sentido de uma ilustração. Usando a dobra do meio do livro e a curvatura da folha aberta como recurso podemos enfatizar perspectivas, acentuar movimentos, assinalar aspectos da narrativa.

[275-276]

Em *O personagem encalhado* (2006), Ângela Lago mais uma vez explora a utilização da espinha para idealizar um projeto. Neste caso, ela mostra um personagem que “encalhou” nela e não consegue sair.

É como se houvesse um ‘lugar’ misterioso na espinha do livro, do mesmo modo que acontece em *Mirror*. O personagem parece ‘sugado’ por esse lugar.

Há um texto rebaixado em letras muito miúdas (numa fonte *script*) cobrindo todas as páginas e um texto principal, num cinza mais escuro. O papel é amarelado, como se o livro tivesse alguns anos de uso.

A narrativa é muito simples: o personagem tentando sair de onde está o tempo todo. Mesmo assim, já é suficiente para uma operação muito complexa, que é a de subverter os parâmetros da leitura convencional de um livro de imagens.

O texto secundário está todo rabiscado, como se não devesse ser lido. É tratado como uma imagem. O cenário da ação é o próprio livro.

Entretanto, logo na folha de rosto, a autora usa um recurso para dizer ao mesmo tempo – ainda que discretamente – o contrário, pois coloca o texto principal (o título do livro) por baixo dessa textura de pequenas letras.

Sendo assim, aqui está um fragmento:

Quem é você, meu querido e único leitor? Único e louco. Ler uma lettrinha assim... Certamente você é um bisbilhoteiro de marca maior. Está tudo riscado. Eu estava tranquila que, com esta letra miuda, qualquer coisa que escrevesse daria no mesmo. Segura de que ninguém ia ter paciência de ler. Posso contar tudo, tudo! Só que não vou contar nada. O personagem encalhou e pronto. Tá querendo explicação? Não tem. [...]

Por causa da quantidade de texto e da leitura um tanto dificultada pelo entrelinhas apertado, além do que dizem as próprias palavras da autora, fui induzida a folhear o livro lendo somente pequenos trechos desse texto-textura, alternando aleatoriamente com o principal. O foco é mantido, portanto, no personagem, que é, afinal, o motivo de todo esse entorno.

A autora aproveita a dupla central, onde os grampos utilizados na encadernação são visíveis, para mostrar o personagem quase solto, apenas preso pelo pé no próprio grampo, já que nesse caso específico, não haveria razão para estar preso ainda porque o caderno está aberto. Veremos adiante outros dois casos em que a encadernação feita com grampos a cavalo também foi determinante na concepção da narrativa.

[277]

O primeiro é *Chiquita Bacana e as outras pequetitas* (2004). Trata-se da história de uma menina que recebe visitas de seres que se assemelham a fadinhas/elfos (as chamadas “Pequetitas”), que tiram o seu sossego o tempo todo, inventando as mais diversas travessuras. Ela então resolve prendê-las, porque afinal estão transformando sua vida em um caos. Mas uma foge sem que ela se dê conta.

O que mais me chamou a atenção neste livro foi essa Pequetita ‘desaparecida’, que na verdade é a primeira imagem a ‘aparecer’ no livro, bem no encontro da segunda capa com a folha de rosto.

[278]

Ela está desenhada de tal jeito que o leitor tem a sensação de que está se escondendo na encadernação (também feita com grampo a cavalo). A minha primeira reação foi procurar seu corpo na terceira capa, seguindo a continuidade da lâmina. Dito e feito: lá estava. Imagino que o leitor menos atento ao objeto se dê conta dessa brincadeira apenas no final, depois de tê-la procurado bastante durante o decorrer da história.

[279]

Nota-se que, embora este livro tenha o mesmo tipo de encadernação que *O personagem encalhado*, a espinha é tratada de maneira bastante diversa, pois, neste segundo caso, a Pequetita permanece escondida (por livre e espontânea vontade) entre a capa e o miolo do livro. Ou seja, a autora constrói uma outra relação com o elemento constituinte do livro, que ao mesmo tempo se transforma em um outro tipo de ‘lugar’.

Em *A bela borboleta*, de Ziraldo e Zélio⁴ (2005), a narrativa é baseada no espelhamento e na articulação das páginas pela espinha. Neste livro, os autores transformam a lâmina central numa borboleta que teria ficado ‘presa’ pelos grampos da encadernação (de modo similar ao ‘personagem encalhado’). Suas asas sangram nas páginas, e têm dois lados, como a própria superfície do papel.

[280]

No início do livro, o Gato de Botas aparece para convocar outros tantos personagens conhecidos dos grandes livros clássicos infantis para ajudar a libertar o pobre animal. Na primeira frase do texto já é possível perceber que o personagem principal da narrativa é o próprio livro:

“Era uma vez um livro que começava com uma paisagem muito bonita.”

Durante o desenvolvimento da história, frequentemente há brincadeiras matalinguísticas do tipo:

“– Seguinte... falou o Gato-de-Botas e virou a página de seu discurso.”

(no momento em que o leitor deve virar a página do livro)

“Na página seguinte – que agora já não era mais a seguinte [...]”

Quando todos os personagens reunidos, já empenhados em libertá-la, pedem para que abra as asas, é o leitor que faz com que ela atenda a esse pedido, folheando mais uma página. Ele então se depara com a dupla central, que mostra a borboleta de asas abertas.

[281-282]

E o texto continua: “A borboleta abriu e fechou suas asas” – e foi de fato o que acabou de acontecer, devido ao simples ato de folhear o livro – e em seguida: “Abriu e fechou mais uma vez [...]” – como se estivesse adivinhando o que o leitor é impulsionado a fazer, e ao mesmo tempo induzindo-o a bater outra vez as asas da borboleta, caso não tivesse a intenção de fazê-lo, para acentuar a importância desse momento crucial da história.

Quando enfim, todos se preparam para libertar a borboleta, descobrem que na verdade ela não quer sair, pois não se considera presa. Afinal, “muito pelo contrário” – ela argumenta. Toda vez que algum leitor sentir saudade do Gato de botas, do Peter Pan, do Patinho Feio e de todos os outros personagens, pegará seu livro para ler e, portanto, fará com que bata suas asas, deixando-a livre para voar. Será justamente o fato de o livro ser sempre aberto, lido e folheado por alguém que a fará ficar feliz.

Satisfeitos pela borboleta, cada personagem então retorna para o respectivo livro.

[283]

Em *Bricopolis*, de Vincent Kohler (2003), como em *Cena de Rua*, o ângulo formado pelas páginas é explorado, só que de maneira propositalmente estática, pois é usado como encontro entre duas paredes. A história se passa o tempo todo no canto de uma sala (a manutenção do mesmo enquadramento acentua a estaticidade do cenário), onde diversas quinquilharias se transformam em robôs de brinquedo que se aventuram depois de sair de dentro de uma caixa de papelão.

[284]

Folheando o livro, é possível obter um efeito semelhante ao de uma animação em *stop-motion*, pois a linguagem utilizada para as imagens é a fotografia. Em *Le livre de nuit* (2004), Yae Haga do mesmo

[285]

| 269 | *Alice in Wonderland*, de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

| 270 | *Arm in arm*, de Remy Charlip. Foto de Marcelo DaCosta.

| 272 | O livro das fadas prensadas de Lady Cottington, de Terry Jones. Foto de Marcelo DaCosta.

| 274 | *Cena de Rua*, de Angela Lago. Foto de Marcelo DaCosta.

| 275-276 | O personagem encalhado, de Angela Lago. Foto de Marcelo DaCosta.

| 278 | *Chiquita Bacana e as outras pequetitas* [detalhe], de Angela Lago. Foto de Marcelo DaCosta.

| 279 | *Chiquita Bacana e as outras pequetitas* [detalhe], de Angela Lago. Foto de Marcelo DaCosta.

| 283 | *Bricópolis*, de V. Kohler. Foto de Marcelo DaCosta.

modo tira partido da espinha para mostrar um encontro de paredes de um quarto.

Ao observar esses dois casos, me ocorreu algo sobre o gato que olha para o verso da página em *Nella notte buia* (2007): embora Munari presentifique a sensação de que a página funcione como uma parede ou muro real, o fato de não desenhar um cenário muito definido (como acontece em *Bricopolis* e em *Le livre de nuit*), deixa em aberto para o leitor imaginar se ele está de fato falando de um cenário ‘urbano’ ou se o cenário seria a própria página do livro.

No livro *La escalera de Pascual* (1994) (apud Schritter, 2005), as páginas se levantam como num almanaque (como veremos adiante em *Balanço*, a espinha fica na parte superior, e não à esquerda). “O céu fica nas páginas pares e a terra nas páginas ímpares. Se constrói assim, em cada página dupla, uma espécie de *maquete* na qual os personagens se deslocam, e se cria um *espaço* passível de ser preenchido pelo leitor com outros personagens fantasiosos ou brinquedos de verdade” – diz o autor.

[286]

É interessante observar que o livro tem os cantos bastante arredondados, e seu formato não pode ser considerado como quadrado, portanto. Mesmo que por isso esteja na fronteira do grupo dos livros-objeto, não deixa de ser um *livro-ativo*, já que o mecanismo funcionaria no formato estrito do código.

Em *Le livre fou avec des trous* (1999), (um caso de livro-ativo que é simultaneamente livro-objeto, como *Na noite escura*), a espinha é destacada de diversas formas. Em uma página, o autor literalmente aponta para ela, mostrando dois personagens dispostos simetricamente, feitos com fotos de mãos com o ‘nariz’ (que é o dedo indicador) virado para a espinha. Na mesma dupla, é como se um personagem de papel recortado estivesse escondido atrás de uma parede (cujo limite é a articulação entre as páginas do livro).

Na primeira história do livro *A fada lá de Pasárgada; Cabidelim, o doce monstrinho* (2004), Andrés Sandoval tira partido do objeto colocando a espinha em evidência o tempo todo com manchas de cor que mudam de formato a cada nova página-dupla.

[287]

A personagem principal é uma fada que se chama Poesia. Talvez por isso ela more dentro da espinha de um livro, afinal está constantemente interagindo com as manchas de aquarela... Seu desenho de linha chapado chama a atenção do leitor para a superfície do papel, assim como as aguadas, que parecem ter sido carimbadas, como acontece em *Mirror*. Neste caso, entretanto, essas manchas às vezes são espelhadas, às vezes não.

No livro de Keith Haring (1994) a intervenção na espinha é pontual. O contexto é diferente dos livros citados: trata-se de um livro de atividades, como se fosse um caderno de anotações malucas, no qual o autor propõe que a criança colecionpe pequenas coisas com estímulos de vários tipos: pode ser uma mancha de cor, pode ser um desenho de linha, ou mesmo provocações através do texto. Num determinado momento, no meio dessas inúmeras maneiras de despertar a criatividade frente às páginas em branco, Haring pinta a articulação entre as páginas de rosa, personificando-a com braços abertos. Ela está segurando com uma mão o nome da dona do livro (Nina) e com a outra, um passarinho. O autor convida a criança a colocar naquela dupla “things a little bird told me”.

É interessante notar que este caso também está relacionado com o espelhamento proporcionado pelas páginas, considerando que o corpo humano é simétrico. Por outro lado, não é exclusivamente a simetria que está sendo levada em consideração, mas também o movimento de articulação entre as páginas (como se os braços pudessem se abrir e fechar) e o próprio ‘sulco’ causado pela costura. Como se a própria espinha do livro estivesse falando com a criança.

O ato de abrir e fechar o livro

É claro que seria impossível abrir e fechar um livro sem que a espinha existisse, portanto os próximos comentários referem-se a ela, ainda que indiretamente.

[288] No já citado *As fadas prensadas de Lady Cottington*, para conseguir o efeito desejado, era importante desenhar as fadas com volume, assim o leitor teria uma impressão mais clara de que tinham sido ‘esmagadas’ contra as páginas.

[289] Em *Shhh!* (2006), um livro animado de Sally Grindley e Peter Utton (citado por Desse, 2009), o jovem leitor, convidado no início a entrar sem fazer barulho nos aposentos do castelo de um gigante, será forçado a fugir rapidamente antes de ser pego por seu anfitrião, depois de acordá-lo. Ele parece furioso e, segundo o texto, a solução para escapar a salvo é simplesmente fechar o livro!

[290] É preciso mencionar mais uma vez o livro *Cena de rua*, para enfatizar que o efeito vertiginoso que se cria depende do movimento de abrir e fechar o livro, ainda que sutilmente. Esse ato, aliado ao claro e escuro das imagens em cores muito saturadas sobre um fundo preto

propiciam, em meu modo de ver, quase uma desmaterialização dos desenhos, conforme já comentado.

Uma maneira um pouco distinta de explorar o fato de que o livro em forma de códice é um objeto que deve ser aberto e fechado pode ser observada em *Toc Toc, chi è? Apri la porta*, de Munari, pertencente à coleção *Libri Munari*, de 1945. Independentemente de ser um livro animado, sua capa é transformada numa porta, que se articula por causa da encadernação. Este livro, anterior a *Nella notte buia*, é possivelmente o primeiro *livro-ativo*, ainda que esse recurso apareça de maneira pontual. A capa é bastante integrada com o interior do livro, que é constituído exclusivamente por abas funcionando sob o mesmo princípio: elas têm desenhos de tampas de caixas, baús etc. que, como a porta, podem ser abertas e fechadas pelo leitor.

[291-292]

Em *Haunted House* (1979) (Powers, 2008), Jan Pienkowski também transforma a capa em uma porta. Não possuo maiores informações sobre este livro, mas o curioso é que também se trata de um livro animado.

O livro *Aprimi, sono un cane, io!*, de Art Spiegelman, é o próprio personagem principal da história, um cachorro que foi transformado em livro por uma bruxa. O autor coloca o desenho do cão de frente na capa, ocupando toda a sua superfície, e o repete da mesma maneira na quarta-capa, só que de costas. Trata-se de mais um livro-objeto que pode ser considerado como um *livro-ativo* simultaneamente, assim como *Eye to eye*, de Hervé Tullet (2007), no qual o autor desenha dois personagens lado a lado simetricamente numa página-dupla e faz com que se beijem quando o livro é fechado. O texto diz: “E agora, é hora de dar um beijo!”

[293]

Na capa da edição de *Alice no País das Maravilhas* (2009), ilustrada por Luiz Zerbini, o artista usa um *trompe-loeil* fotográfico, semelhante aos de Serge Bloch, abrindo assim uma espécie de porta-janela falsa numa textura formada por cartas dispostas lado a lado, através da qual se vê uma parte do rosto de Alice. Essa intervenção refere-se claramente ao ato de abrir o livro.⁵

[294]

O ato de folhear o livro

Existem outros projetos além de *Nella notte buia* e *O outro lado* (2007) dos quais os autores tiram partido especificamente da relação frente-verso das páginas, fazendo referência física ao ato de folhear o livro.

Como diz o título de *Turning the pages* (2005) (mais um livro de Suzy Lee), neste projeto o ato de folhear – como o item anterior, também relacionado à presença da espinha – é justamente o tema principal abordado. A autora tira partido do passar das páginas para colocar um touro de frente como se viesse em direção ao leitor, incluindo-o na história. Ele parece estar oposto também ao toureiro que é colocado de costas na capa (de acordo com as imagens disponíveis no banco de dados virtual do O.P.L.A. – *Oasi per libri artistici*, e no *website* da autora).

Seguindo a sequência de páginas-duplas, vemos o touro de perfil olhando para a espinha do livro, enquanto na página ímpar, a seu lado, há um manto cinza sangrado (como se o leitor pudesse ver o manto vermelho através dos olhos do animal). Virando a página, é possível perceber que a autora praticamente transforma uma folha do livro no manto do toureiro, usando a frente e o verso do papel.

Para dar sequência à observação de livros em que acontecem efeitos similares, devemos assinalar a importância do passar das páginas para o funcionamento de *A bela borboleta*. Afinal, é isso que possibilita o voo da borboleta.

[295] Já na segunda história de *A fada lá de Pasárgada; Cabidelim, o doce monstrinho*, Andrés Sandoval faz uma brincadeira semelhante. É uma porta de um guarda-roupas (como fez Munari na capa de *Toc Toc chi è? Apri la porta*). Nota-se que, neste caso, as dobradiças não coincidem exatamente com a espinha do livro. A mancha de cor que conforma a superfície da porta tem um formato orgânico, e não está exatamente na vertical. O artista usa esse recurso em mais duas páginas, mas cada composição é de um jeito. Talvez isso explique a opção por um desenho mais solto, evitando a redundância.

[296-297] Sandoval também explora o verso de uma das páginas de maneira análoga na primeira história, desenhando um foguete como se estivesse sendo visto por ambos os lados. Ele dá a ilusão de transparência (como Banyai na sobrecapa de *O outro lado*) quando coloca um texto manuscrito invertido, mas muda a posição dos personagens – como se quisesse tirar algo de lugar de propósito, ou seja, causar o inesperado, mantendo a surpresa.

[298-299] Istvan Schritter também transforma uma folha do livro *La semana del gato valiente* (2006) em porta, que aparece desenhada de ambos os lados do papel (como o manto de Suzy Lee e as asas da borboleta). Apesar de ser uma intervenção pontual neste projeto, vimos que o autor demonstra muito interesse nas características físicas do livro em forma de códice.

Em *Gigi cerca il suo berretto* (1959) (também da coleção I libri Munari), Munari igualmente tira partido do ato de folhear o livro para desenhar uma poltrona vista de frente e de costas, só que em uma página menor do que as outras. Eu o consideraria como um *livro-ativo*, pois se a página fosse do tamanho das outras, a brincadeira continuaria funcionando.

[300-301]

Outro livro que merece destaque é *Balanço* (2007), de Keiko Maeo, no qual a autora também explora esse recurso para construir uma narrativa sobre um menino num balanço. As imagens são dispostas na perpendicular, de modo que o livro abre para cima (como o já mencionado *Escalera de Pascual*), com páginas mais compridas do que largas.

O balanço só fica ‘pendurado’ na articulação do livro em algumas páginas, o que acentua a sensação de movimento e mudança de perspectiva em relação ao céu. O personagem principal só aparece no interior do livro, embora o balanço já esteja presente na capa.

Em um dado momento, o menino aparece de frente e de costas na frente e no verso do papel, de modo que o leitor possa mover diretamente seu balanço ao folhear a página para um lado e para o outro, numa espécie de pausa na evolução linear do livro. Como se o movimento pendular o envolvesse num estado quase meditativo, onde ocorre uma espécie de suspensão do tempo. Mesmo assim, os desenhos da frente e do verso não batem exatamente um com o outro, recurso que dá a leveza necessária à ação, e por isso há uma deixa para que tudo mude de repente.

[302-303]

Quando o balanço vai muito alto, o céu parece visto de cima, e as copas das árvores ficam espelhadas nas páginas. O menino parece voar.

Ele só aparece sobre fundo branco, sempre separado do cenário. Visto de frente, de lado, de baixo, de cima... E essas páginas (só com o menino) ganham destaque em meio a outras que mostram o céu, um parque, a cidade. Com essa alternância menino/cenário, o leitor pode receber uma mensagem do tipo: ‘este é o menino, isto é o que está vendo’, e assim por diante. Durante toda essa narrativa, pode ter as mesmas sensações do personagem, assumindo seu ponto de vista ou o ponto de vista do cenário (como se este fosse *também* um personagem).

Até que o movimento pendular parece ficar um tanto caótico. Fios de energia elétrica sustentados por postes vistos de baixo fazem a metáfora do movimento das cordas. Por fim, o menino deixa “pegadas no céu”.

A flexibilidade da folha de papel é igualmente importante para a narrativa proposta em *Onda*, pois as folhas funcionam como uma metáfora da água do mar: formam-se ondas de verdade. A gramatura escolhida é suficiente para que as páginas sejam firmes e maleáveis ao mesmo tempo.

Em *Le livre fou avec des trous*, Richard Mc Guire usa um procedimento semelhante ao proposto por Banyai e Sandoval, ao espelhar um texto no verso de uma página, proporcionando assim uma ilusão de transparência.

O autor faz uma brincadeira seguindo o mesmo princípio em outras páginas. Apresenta, por exemplo, uma silhueta de um desenho que parece um homem gordo numa página ímpar. Quando o leitor vira a folha, percebe que na verdade tratava-se de um homem magro segurando uma bola bem grande.

Ainda, de acordo com a informação obtida através do banco de dados virtual do O.P.L.A., o livro parece ter pelo menos uma faca ilusória, pois esse mesmo personagem parece passar de uma página para outra através de uma abertura circular. Ele pode ser visto de ambos os lados da folha, e isso evidencia a ligação com o ato de folhear o livro. Neste momento específico, assim como acontece em *Colors* (1991), *Circo* (2004), *Charadas Macabras* (2006), *Nella nebbia di Milano* (2002) e *Found it* (2002) (comentados a seguir) os autores exploram de maneira mais enfática a leitura transversal do objeto, de forma análoga a *Nella notte buia*.

[304-305] Alguns livros de Monique Felix serão comentados adiante, mas neste momento é preciso falar especificamente de *Colors*,⁶ no qual o rato – seu personagem recorrente – roe a folha de papel e ‘consegue passar para o verso’. Essa ilusão é conseguida com um desenho realista e volumétrico. Veremos que nos outros projetos acessados de sua autoria, o rato também interage com a superfície do papel, mas neles a autora opta por não levar o verso das páginas em consideração (da mesma forma que Bloch, em suas ilusões de facas).

[306-308] Em *Circo*, Fernando Gonzalez simula um furo que perpassa algumas páginas, causado por um dos personagens – o homem-bala – que é atirado por um canhão. Isso ficou claro de início para mim porque, antes de folhear o livro, li a seu respeito (este é um dos títulos citados por Istvan Schritter, 2005). Entretanto, como o autor desenha também a sua trajetória, tive a impressão de que esse efeito não fica muito claro para a maioria dos leitores.

Ao observar o livro com mais atenção, percebi que o problema poderia ser solucionado caso essa trajetória fosse retirada. Nesse caso,

BRUNO MUNARI

toc toc

chi è? apri la porta

E' la giraffa Lucia con
una grande cassa
che viene da Verona.
Cosa avrà nella cassa?
Apriamola!

— Descobri que somos da mesma família: você tem unha encravada... e eu, tenho braços encravados nas orelhas. Vamos comemorar? E nós comemoramos: comemos pipoca dentro do nosso armário.

Pois é, eu tenho um parente encravado: Cabidelim. É uma graça de parente. Pena que todos os meus parentes não sejam assim!

— Não diga isso, senão você se lembra de um parente chato, recomeça a chorar!

— gritou Cabidelim, me abraçando. E foi abraçada a Cabidelim, que escrevi esta história. Cabidelim leu e gostou:

— Você escreve melhor do que canta!

— Será? — perguntei.

Cabidelim me deu um abraço, piscou um olho e disse:

— Por obséquio, quando ficar com vontade de cantar... escreva!

Depois, Cabidelim foi dormir no cabide, dentro do NOSSO armário.

Ele é uma graça de monstrinho, muito abraçador!

| 298-299 | *La semana del gato valiente*, de Istvansch. Foto de Marcelo DaCosta.

| 304-305 | *The colors*, de M. Felix. Foto de Marcelo DaCosta.

para dar ênfase ao furo, seria necessário também que o desenho da página seguinte fosse repetido no lugar da superfície branca usada pelo autor.

Charadas Macabras, mais uma experiência de Ângela Lago no território do *livro-ativo*, é um livro impresso a duas cores (azul e preto), com imagens feitas no computador cheias de degradês em baixo contraste para completar o clima misterioso e assustador da história. Nenhum desenho é fácil de ser compreendido, assim como as charadas que se espalham pelo texto. São todos ambíguos, e têm o aspecto de sombras fantasmagóricas deformadas.

O papel de baixa gramatura permite que tire partido de uma transparência muito sutil em diversos momentos: quando aproveita a orelha do vigia para fazer uma asa de borboleta do outro lado da página. Em outro momento, a autora simula um talho numa das folhas atravessado por um tridente diabólico. Depois, uma faca parece cortar uma das páginas (vê-se a ponta do outro lado do papel).

[309-310]

Também como Banyai, ela simula uma transparência total do papel ao colocar um bilhete visto pelo verso com as letras espelhadas.

[311-312]

Sem nunca modificar o formato de códice do livro, outros efeitos similares são explorados no desenvolvimento da história, como uma linha ‘costurando’ uma página e um buraco ilusório de fechadura que simula uma porta, do mesmo modo que nos livros citados há pouco. Estas interferências são incorporadas no texto que é todo cifrado e parece ter sido criado com base na utilização desses recursos definidos *a priori*.

No já citado *Nella nebbia di Milano*, com cadernos em papel vegetal, o leitor pode ter uma sensação semelhante à de adentrar na neblina, por causa da suavidade do material. Os desenhos parecem desmaterializados por perder o foco às vezes, dependendo da posição das páginas, que funcionam como lentes difusoras.

Sabe-se que a névoa é tão translúcida quanto o papel. No entanto, ela pode ser impenetrável também, porque afinal prejudica a visibilidade. Dentro desse raciocínio, a resistência da superfície de cada página virada transmite de certo modo a sensação de vencer esse ‘obstáculo sutil’ pouco a pouco, conforme o leitor avança em sua leitura.

[313-314]

Ainda, Munari aproveita a natureza do suporte para esconder detalhes no verso das páginas, como por exemplo, olhinhos de personagens ou um gato que pegou carona na parte da frente de um carro. Isso porque, no verso da impressão em preto, forma-se um cinza muito escuro. Assim, essas pequenas interferências passam quase

[315-316]

[317]

despercebidas e realmente só podem ser vistas quando a folha é virada. Esse ‘jogo’ de descobertas não funcionaria bem caso as páginas não fossem encadernadas.

Found it, de Katsumi Komagata, parece funcionar de maneira semelhante, mas, considerando que os livros desse autor em geral reque-rem uma leitura sinestésica, não me arriscarei a fazer maiores comentários sobre ele porque não tive acesso físico a nenhum exemplar.

A superfície do papel e o livro em forma de códice

Foram selecionados vários livros em que os autores chamam a atenção especificamente para a superfície da página. Como veremos em seguida, em alguns deles essa iniciativa está relacionada ao ato de folhear o livro (e, portanto, ao uso do verso da página como, por exemplo, no desenho dos dedos dobrando ilusoriamente a folha de rosto e do pintinho ‘furando’ com o bico uma das folhas de *O outro lado*). Em outros, faz menção ao ato de abri-lo e fechá-lo, ou ainda pode referir-se mais diretamente à espinha (o espelho que cai em *Mirror*).

Há livros em que a superfície do papel é evidenciada, ao mesmo tempo que o próprio livro enquanto objeto em forma de códice. Em alguns destes, o livro enquanto objeto é colocado em questão com mais ênfase, já que a referência à materialidade da página é menos direta.

Pude identificar, ainda, livros nos quais igualmente a materialidade do papel é o tema, sem no entanto apresentarem nenhum comentário específico com relação ao formato do códice (como acontece em algumas das ilustrações de *Fico à espera...* (2007)). Por esse motivo, esses não foram incluídos no grupo dos *livros-ativos* e serão comentados mais brevemente no fim do capítulo, quando outros casos limítrofes serão também mencionados.

Em *Charadas macabras*, tanto o tridente, como a faca e a tesoura que cortam ilusoriamente o papel podem ser vistos do outro lado da página. É como se tivessem atravessado mesmo o papel. Como vimos, isso faz com que essas intervenções estejam baseadas no ato de folhear o livro, portanto é possível concluir que a superfície do papel é evidenciada com base nas características de funcionamento do códice.

O mesmo acontece em *Colors*: o rato pode ser visto do outro lado da folha, passando pelo ‘furo’ no papel.

Fica claro que em *As fadas prensadas de Lady Cottington*, o fato de que as fadas pareçam ter sido esmagadas pelo fechamento brusco do livro evidencia a superfície da página, seja pelos desenhos tridimensionais dos pequenos seres ou pelos desenhos chapados de seu sangue que teria sido carimbado na página oposta, como vimos.

Na capa de *Alice no País das Maravilhas*, ilustrada por Luiz Zerbini, a ilusão de faca, como vimos, está relacionada ao ato de abrir o livro e também evidencia a superfície do papel.

Já nas intervenções citadas em *A fada lá de Pasárgada; Cabidelim, o doce monstrinho*, a materialidade da página do códice é comentada pela opção de um desenho sempre chapado.⁷

Também em *Le livre fou*, acontece o comentário do códice através da ênfase da superfície do papel, já que o personagem que interage com a espinha e que ‘passa’ de uma página para a outra através de uma faca ilusória parece ter sido feito de papel recortado.⁸

Por outro lado, em *Alice in Wonderland*, Suzy Lee refere-se não só à superfície da página, mas diretamente também ao próprio livro enquanto objeto, ao colocar fotografias de dedos que parecem estar folheando e também segurando o livro, e uma página virada em escala 1:1, de maneira análoga a Banyai (lembramos também do livro de Mc Luhan, comentado no capítulo 3).

Diferente do que acontece em *O outro lado* (impresso em papel couché), o uso da linguagem fotográfica sobre páginas brancas chama a atenção para o toque do papel (*offset*). Esse recurso faz com que o leitor seja incluído na história e transmite a intenção metalinguística da autora ao conceber o projeto, uma vez que sua criação refere-se a outro livro (o original de Lewis Carroll). Seguem algumas palavras da artista sobre o projeto (Lee, s/d):

Uma das características do livro em forma de códice é a linearidade sequencial; isto força o espectador a desenvolver os eventos pelo ato de folhear as páginas. O fato de virá-las pouco a pouco acumula essas sequências através de uma ordem consistente e cria uma narrativa pictórica. Portanto, o papel do espectador (leitor) ao folhear as páginas é um componente vital do trabalho com livros.

As imagens das mãos podem funcionar como sinais de que todas as *performances* precedentes eram apenas ilusões na página plana do livro; podem ser as mãos do espectador (leitor), que teria acabado de virar as páginas e fecha o livro neste momento. [...]

[318]

O 'livro' tem um caráter bipolar intrínseco; cada abertura é um fechamento das páginas, como se o espectador (leitor) estivesse acordando de seu sonho. Sendo assim, esse estado flutuante, que tem ao mesmo tempo termos contraditórios, nos dá uma pista para a relação entre ilusão e realidade: tudo acontece de uma vez.

Nas últimas cenas, Lee parece querer misturar também a sua própria 'vida real' e o universo onírico do autor, pois aparece (acredito que seja ela na foto) passando um aspirador de pó ao redor do cenário usado para construir a narrativa visual do livro: uma maquete de um teatro montada no interior de uma lareira, provavelmente de sua própria casa.

Em *Turning the pages* (2005), a autora também usa esse recurso,⁹ e é preciso lembrar que o toureiro da capa nada mais é do que um fantoche vestido nos dedos de uma imagem fotográfica de uma mão, também em escala real. O boneco parece ser o único elemento colorido do livro, e isso faz com que o leitor se aproxime mais do ponto de vista do touro. Ao mesmo tempo, as mãos da autora (ou do leitor) se misturam outro tanto na história, porque Lee usa a mesma imagem fotográfica da mão colocada na capa para fazer a pequena mão do próprio toureiro, o que faz do livro um projeto ainda mais questionador e ambíguo.

Um dedo indicador em escala real interage de mais uma forma no final da narrativa, ao desenhar um rastro de sangue do touro arrastado.

[319] No livro *Micromegas* (2009), ilustrado por Mariana Zanetti, a artista tira partido de uma citação de um livro no texto (que é uma adaptação do texto de Voltaire para crianças) e o transforma no próprio livro que o leitor segura, colocando também um dedo em escala real desenhado numa página, como se alguém estivesse segurando o livro. A superfície do papel é bastante evidenciada porque, como se pode verificar no texto, trata-se de um livro em branco. Ela usa um desenho a traço, diferente das outras imagens mais pictóricas de toda a narrativa, mas nota-se que estabelece um diálogo com as demais ilustrações, uma vez que aproveita o tema central do livro (diferenças de escala) para mostrar, em um determinado momento, uma outra mão em escala 1:1.

Em uma das últimas duplas de *Alice no País das Maravilhas*, Zerbiní utiliza a espinha como eixo de simetria de uma ilustração sangrada na página-dupla, colocando uma fotografia das pernas da personagem

vistas de cima, como se o leitor assumisse seu ponto de vista e pudesse sentir-se gigante em relação aos personagens nas cartas espalhadas no chão, ‘entrando’ no livro. Pensando especificamente nessa ilustração, o que faz com que torne o *livro-ativo* não é a simetria em relação à espinha, pois a imagem funcionaria igualmente caso não estivesse articulada no centro. Aqui, o que importa é que a imagem precisa do livro como suporte, porque se refere a ele como um todo. Assim, esta abordagem se assemelha à de Suzy Lee, em relação a sua interpretação do texto e ao que acontece nos outros livros citados acima.

[320]

Em *Arm in Arm*, de Remi Charlip, a superfície da página não é posta em questão com tanta ênfase, mas mesmo assim o leitor é incluído na narrativa de uma maneira que muito tem a ver com esses exemplos comentados, pois o autor transmite uma sensação de infinitude à pessoa que estiver segurando o livro, como se estivesse também dentro de um livro, que está dentro de outro maior, que está dentro de outro maior ainda, e assim por diante. O texto só contribui para isso: “Este não é o fim, este não é o fim, este não é o fim...” (num corpo progressivamente menor até desaparecer).

O texto-textura de *O personagem encalhado* enfatiza a participação do próprio livro enquanto objeto na narrativa. Mais uma vez o leitor se transforma em personagem do discurso. Sendo assim, é possível observar que há três protagonistas para que a história faça sentido: o próprio livro, o leitor e, claro, o “personagem encalhado”.

Em *Chiquita Bacana e as outras pequetitas*, Ângela Lago desenha um livro dentro do livro, de forma semelhante a Charlip, aproveitando a espinha para articulá-lo. O leitor mais uma vez é convidado a participar ativamente da narrativa, afinal será capaz de abrir ele mesmo um livro desenhado. Algo similar acontece também em *My bright atelier*, de Suzy Lee.

[321]

Geralmente os livros infantis de imagens não possuem numeração de página. Em *O mistério da página 19* (2003), no entanto, Juarez Machado tira partido desse componente das páginas do códice para criar uma história sobre o desaparecimento de uma.

Para isso, aumenta muito o corpo, usa um corpo gigante para que os números fiquem bastante evidentes.

A narrativa visual mantém um clima de suspense, com surpresas a cada dupla. O leitor é convidado a desvendar o ‘mistério’ através da observação das pistas que o autor vai deixando. O suposto protagonista da história nunca aparece. Apenas suas impressões digitais,

indicando as ações que acabou de fazer (de forma semelhante ao que acontece em *Ida e volta* (1998), do mesmo autor, comentado adiante).

Em determinada altura do livro, que parece tratar de um crime (pois envolve armas como facas e um revólver), o autor mostra um caderno de anotações ao lado de um telefone onde alguém teria escrito a seguinte pista: Página nº 19. Essa menção ao título do livro faz com que o leitor perceba que o mistério está relacionado com essa página. Mas ainda não fica claro a que livro ela pertence.

[322] Ao chegar na página 18, o livro pula para a 20 – isso é evidenciado pelo desenho de lentes de aumento (como as usadas por detetives) que direcionam o olhar do leitor para a numeração. Mas onde teria ido parar, então, a página desaparecida do livro?

Depois de mais algumas pistas, finalmente aparece um cofre, contendo um envelope. Quando é aberto, tudo se esclarece enfim, pois o papel que está dentro dele nada mais é do que... a página 19!

Como desfecho, alguém (provavelmente o mesmo personagem que deixou as impressões digitais durante toda a história) escreve nela a palavra “fim”, utilizando para isso uma máquina de escrever.

Para encerrar esta etapa, gostaria de fazer algumas observações sobre outro livro de Monique Felix acessado:¹⁰ *The story of a little mouse trapped in a book* (1981), que por pouco não foi considerado como pertencente ao grupo estudado.

Neste projeto, a autora coloca o mesmo rato de *Colors* (livro que parece ter dado origem à série) em escala praticamente real, como se estivesse preso no espaço conformado pelos limites da página-dupla. O livro enquanto objeto e a materialidade da página são enfatizados pela ausência de cenários (o cenário é o próprio livro), assim como acontece em *Mirror*.

[323] Depois de tentar empurrar o limite direito da página ímpar e voltar para a página par expressando desespero, o rato tem a ideia de roer o papel para abrir uma fenda e assim tentar escapar de seu confinamento.

[324] Através de um *trompe l'oeil* semelhante ao de Bloch, mas feito com desenho, a autora desenha a própria folha levantada pelo animal. Através da abertura que o rato conseguiu abrir (em formato quadrado, deixando uma margem, ocupando as páginas ímpares), é possível ver uma paisagem vista de cima, como se os observadores – o rato e o leitor também – estivessem no céu. Várias nuvens, que se movimentam a cada página, ficam mais gordas e chovem formando um arco-íris,

têm a função de enfatizar essa impressão e dinamizar a narrativa, já que os personagens lá embaixo são tão pequenos que suas ações não são suficientes para manter a atenção do leitor.

O rato então tem outra ideia para completar seu plano: ele dobra o papel quadrado que retirou da página em forma de avião e enfim consegue fugir, em direção a um campo de trigo.

[326]

[327]

Na última página, um campo quadrado menor mostra o final da história em *close*, de uma maneira externa a tudo que aconteceu até então, ou seja, como se já não pertencesse mais àquele objeto. Como se alguém que está fora de tudo isso estivesse contando o que aconteceu com o rato no fim.

As intervenções que evidenciam a superfície do papel não parecem fazer referência direta ao códice, pois as facas não são repetidas na frente e no verso do papel. Entretanto, ao imaginar essa narrativa fora desse formato de livro percebemos que seu funcionamento seria inevitavelmente prejudicado.

O fato de o códice ser um objeto que pode ser ‘fechado’ é importante para a sensação de que o rato está preso (isso não seria tão eficaz num livro sanfonado, por exemplo: a página-dupla é estanque: dentro dela, o rato não pode correr para nenhum lado, pois se depara com as bordas do papel). O mesmo acontece pela costura das páginas: elas estão todas presas. Além disso, pensando no momento em que o personagem tenta ‘empurrar’ uma das bordas do livro, seria difícil reproduzi-lo num cartaz, por exemplo, porque ficaria faltando o aspecto temporal do folhear para que a ação fizesse sentido no contexto da narrativa proposta.

Este é um caso que inspira uma reflexão maior do que os outros. Isso acontece também com alguns dos demais limítrofes comentados adiante.

Dissolução dos limites entre as páginas-duplas

O gato que olha para a página do verso em *Nella notte buia* me chamou a atenção para outros casos em que ocorre um rompimento do campo convencional de enquadramento das imagens em livros infantis – a página-dupla.

Vimos que em *Fico à espera...*, o fio vermelho disposto na horizontal no início do livro começa na página de rosto e continua na página seguinte. Identifiquei vários casos em que as imagens se comportam de

[328-331] maneira similar, como por exemplo em *Micromegas*, no qual a ilustradora usa quatro páginas-duplas para mostrar um gigante deitado.

[332] Entretanto, é preciso fazer uma diferenciação importante entre o que acontece nesses livros e o que Munari faz em *Nella notte buia*: a página, para o autor, funciona como elemento tridimensional de maneira mais enfática, como se o livro fosse uma maquete. Nesses outros livros, a materialidade da página no espaço não deixa de ser importante, mas trata-se de uma maneira distinta de espacializar os desenhos.

[333] Em *Micromegas*, a abordagem tem mais a ver com um efeito cinematográfico (um *travelling*). Explico: se igualmente tentássemos transformar o livro em uma maquete, o gigante teria que ser ‘dobrado em zigue-zague’ para que se encaixasse como está, e isso não faria sentido no contexto.

Esse território é bastante ambíguo, porque sendo assim entendo que esse efeito específico em *Micromegas* não faz dele um *livro-ativo*,¹¹ já que o desenho do gigante funcionaria bem num livro sanfonado, por exemplo.

Em *Les Larmes de crocodile* (1956), Andrés François simula que o animal está dobrado como se fosse uma folha de papel. O livro vem dentro de uma luva tratada como um envelope de uma carta, como se o jacaré (que está na capa) tivesse sido mandado pelo correio.

Neste caso, tampouco é imprescindível que o livro tenha a forma de um códice. Da mesma forma que em *Micromegas*, esse efeito também funcionaria num livro sanfonado.

Por outro lado, o fio em *Fico à espera...* perderia a força caso não estivesse num livro em forma de códice, mas funciona de maneira mais parecida com *Micromegas* do que com o gato de Munari.

[334-336] O texto de *Ora Bolas* (2005) (um livro-CD), é uma canção que lembra a embolada (uma variação do repente nordestino). Na introdução, os autores explicam que nesse ritmo, “a última palavra de cada verso se repete no seguinte, como uma série de passes de futebol”. Sendo assim, Andrés Sandoval, através de pinturas muito gráficas feitas provavelmente com *gouache*, explora a sequência linear interrompida pela quebra das páginas para construir também na narrativa visual essa mesma sensação causada pela música. Há uma bola que vai sendo constantemente chutada para a página seguinte, de maneira heterogênea, com um desenho muito rico em detalhes, que dá o leitor muitas informações simultâneas. Os planos diversos se articulam

| 311-312 | Charadas macabras, de Ângela Lago. Foto de Marcelo DaCosta.

BEVETE MANTUA

1
2
3
4
5
6
7
8

1882

le auto
sportive
mordono
il freno

| 320 | *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol. Foto de Marcelo DaCosta.

Para
Cacau a quem contei histórias,
Leão que viu comigo as pequetitas,
Pedro Jardim, Bolão das Bananas e
Bororô da Estrada com quem compartilho
as mais preciosas lembranças.

| 323 | *The story of a little mouse trapped in a book*, de M. Felix. Foto de Marcelo DaCosta.

| 324-325 | *The story of a little mouse trapped in a book*, de M. Felix. Foto de Marcelo DaCosta.

| 326 | *The story of a little mouse trapped in a book*, de M. Felix. Foto de Marcelo DaCosta.

| 328-331 | *Micromegas*, de *Micromegas*, de Voltaire (adaptação por Graziela Marcolin e Carolina Noto. Foto de Marcelo DaCosta.

| 327 | *The story of a little mouse trapped in a book*, de M. Felix. Foto de Marcelo DaCosta.

| 334-336 | *Ora Bolas*, de E. Derdyk e P. Tatit. Foto de Marcelo DaCosta.

por meio de um eixo retorcido formado por ruas vermelhas – como num mosaico, que enfatiza o movimento do jogo de bola no decorrer da canção.

Neste projeto, também entendo que o formato do códice seja fundamental, já que as quebras entre as duplas são usadas como recurso, ao mesmo tempo que a bola vai descrevendo uma trajetória contínua página a página. Poderia ser considerado um *livro-ativo*, com um efeito mais próximo ao que acontece em *Fico à espera...* do que com o muro de Munari.

Por fim, falemos de *The Big Race*(2005), um livro cíclico que será comentado mais em seguida. De maneira análoga aos efeitos comentados em *Fico à espera...* e *Ora Bolas*, Milton Glaser, ao fazer um livro sobre a fábula da lebre e da tartaruga, em dois momentos coloca os personagens posicionados na virada de páginas. No entanto, na primeira vez que isso acontece, a cabeça da lebre pode ser vista do outro lado da folha, mas na segunda, a tartaruga desaparece.

[337-338]

[339-340]

Imagino que isso tenha sido feito propositalmente, afinal, seu aparecimento e sumiço repentinos fazem todo o sentido na narrativa, já que é o momento em que a lebre resolve tirar um cochilo. Desta forma, Glaser provoca no leitor uma sensação parecida com a do personagem naquele momento.

Livros cíclicos

Parece-me bastante interessante observar que os quatro livros analisados no capítulo 5 remetam de alguma forma a um ciclo (ainda que isso possa não estar relacionado com a materialidade do livro). Entretanto, em nenhum dos quatro essa foi a razão de terem sido considerados como *livros-ativos*.

Em *Mirror* (assim como em *Cena de rua*), o ciclo é marcado pela repetição no final da mesma imagem do início do livro (ainda que espelhada), mas não tem papel fundamental na narrativa.

O papel preto usado nas guardas e na capa de *Nella notte buia* é a chave para amarrar o ciclo do dia, mas outra vez não é o aspecto mais marcante do projeto.

Em *O outro lado*, o ciclo é expresso pelo que as imagens contam. Não está diretamente relacionado à materialidade do livro. E em *Fico à espera...*, a referência é ainda mais sutil.

Um livro cíclico não é necessariamente um livro infinito.¹² Para que não tenha fim, o leitor precisa ser induzido a começá-lo de novo já ao virar a última página. Observei que isso acontece mais em alguns exemplos reunidos do que em outros.

[341] Em *La mela e la farfalla* (2006), Enzo e Iela Mari, por exemplo, isso é bastante forte. É um livro extremamante sintético no qual a narrativa (que começa na capa) trata do ciclo de vida da mariposa e sua relação com o ciclo da macieira. O formato quadrado me parece perfeito por sua perfeita simetria.

Quase silhuetas, os desenhos, por serem feitos com chapados de cor sobre fundo branco, conduzem o olhar a pequenos e delicados detalhes, que dão graça à composição.

[342] A maçã verde da capa permanece exatamente no mesmo lugar quando se vira a página, só que um pouco maior. Vira-se a página outra vez e a ilustração seria idêntica, não fosse a mudança cromática radical: mais um tempo se passou, pois a maçã amadureceu. As que seguem mostram a maçã cortada, e é possível perceber um pequeno ponto alaranjado. O que será? Na seguinte, a resposta: uma pequena larva percorre a polpa da fruta. Já em seu exterior, dialogando com uma formiga (a maçã continua esse tempo todo no mesmíssimo lugar, mas isso fica quase imperceptível, devido à extrema habilidade dos autores de mudar constantemente o foco de atenção, revelando uma surpresa atrás da outra), tece um fio por onde se pendura e vai descendo, descendo, até se acomodar num galho muito estável (o preto chapado transmite essa solidez) para então começar a tecer seu casulo. Mais uma vez, o ponto de vista não muda, o que enfatiza a estaticidade do casulo, que precisa ficar um bom tempo ali, intocado, até que a metamorfose seja concluída. Entretanto, a passagem do tempo (de muito tempo, desta vez) é evidenciada mais uma vez pela simples mudança cromática: as folhas ficaram secas, chegou o outono. E depois, quando já não há mais folhas, vem o inverno. Por fim, o verde retorna em pequenos brotinhos, trazendo consigo a primavera: a borboleta está pronta para sair do casulo.

[343]

Então voa por toda a superfície branca da página, com toda sua delicadeza expressa por uma trama finíssima em suas asas. Se aproxima muito de repente, tão exuberante que fica do tamanho da árvore, agora toda florida num segundo plano, porque as flores se misturam com o fundo.

E finalmente bota um minúsculo ovo (percebido pelo minimalismo dos desenhos e também graças à associação cromática com

suas asas), que aparece em *close* na dupla seguinte (pois é o gancho que vai dar origem a um novo ciclo).

As pétalas caem, e já se pode ver um pequeno fruto verde (com o ovo laranja em seu interior), que vai crescendo, crescendo, até ficar um pouquinho menor do que o que está na capa, e tudo começa outra vez.

[344]

O que é preciso ressaltar aqui é que, como o ponto de vista não muda e as etapas do ciclo são muito marcadas a cada dupla, ao chegar ao fim do livro o leitor se lembra da capa, e se estiver atento provavelmente vai abrir o livro ao contrário (de modo a ver capa e quarta-capa lado a lado) para checar se o ciclo se amarrou. Não é fácil conseguir que o leitor faça essa ação, que não é usual numa leitura convencional, e ainda sem usar uma palavra sequer. Segundo Van der Linden (*Hors Cadre[s]* 3, 2008/2009), na publicação inicial, o livro não possuía capa, o que acentuava esse efeito.

[345-346]

Também foram publicados posteriormente outros livros similares a este, como *The tree and the seasons* (1979) e *L'uovo e la gallina* (1969), de autoria de Iela Mari.

Juarez Machado também tira partido da natureza do código na concepção de *Ida e volta*. A narrativa visual já começa na capa, como acontece em *La mela e la farfalla*, e, da mesma forma que em *O mistério da página 19*, o 'personagem principal' nunca aparece. Suas pegadas partem de um chuveiro desligado (parecem ter sido feitas com um carimbo) e, à medida que o leitor avança, vários episódios acontecem. Elementos do cenário, tais como um guarda-roupa aberto, uma mesa de café-da-manhã com restos de comida, uma vitrola e uma maçã mordida dentro de um cesto de lixo, dão indícios das ações que ocorrem.

[347]

[348]

Depois de passar por diversas situações, na quarta capa o personagem retorna à mesma cena do início e vai tomar banho, porque como tropeçou em baldes de tinta no final do livro, ficou todo sujo. O chuveiro aparece outra vez, mas ligado. A cortina do box está fechada.

[349]

Assim como em *La mela e la farfalla*, o formato quadrado joga a favor do caráter cíclico da narrativa. A encadernação também é adequada (brochura): miolo e capa são feitos de materiais semelhantes, o que dá mais uniformidade ao conjunto, propiciando assim o reinício da leitura. O autor quebra a convenção ocidental de que um personagem caminhando da esquerda para a direita num livro estaria andando para frente (autor, data). Neste livro, ele vai e volta, sem mudar o sentido de seu percurso.

A capa (assim como a sobrecapa) de *The big race* mostra a lebre e a tartaruga durante a corrida (a primeira correndo e a segunda caminhando lentamente) num enquadramento tal que o leitor é induzido a concluir, à primeira vista, que a tartaruga está na frente, embora, pela velocidade da lebre, seja nítido que sua ultrapassagem é iminente.

[350] É possível ver a cabeça da lebre (bem no meio da composição) e metade de seu corpo. Da tartaruga só se pode ver o casco.

Por essa razão, o primeiro impulso que tive foi virar o livro para observar o que havia na quarta capa. Minha suspeita se confirmou: lá estava a continuação não só da tartaruga (sua cabeça), como do corpo da lebre, só que em posições invertidas, caso contrário, nem seria

[351] possível essa continuidade. O conjunto capa-quarta capa (com o livro ainda sem abrir) se fechava em si mesmo, mantendo a dúvida sobre o ganhador da corrida.

Ao abrir o livro, percebi que a corrida era uma volta ao mundo, devido às informações contidas nas guardas. Virando a página, o livro passou a ser dividido em dois por uma linha horizontal (como

[352] numa menção aos hemisférios do globo terrestre). A parte de cima, desenhada normalmente, de cabeça para cima. A parte de baixo, de cabeça para baixo.

Fiquei intrigada, por que a segunda guarda também não estava de cabeça para baixo, e, apesar de ter entendido a brincadeira da capa, pensava que teria sido melhor que o livro tivesse dois começos (um de cabeça para cima e outro de cabeça para baixo, como em *O menino, o cachorro/O cachorro, o menino* (2006) e alguns outros livros comentados adiante). Mas mudei de opinião quando li a história.

Percorrendo a sequência linear da parte de cima, vê-se que em cada dupla há o cenário de um país diferente. Na primeira delas, no entanto, a lebre e a tartaruga aparecem duas vezes, como se a espinha dividisse a cena em dois momentos no tempo (apesar de haver um só cenário). Na página ímpar, a lebre está ultrapassando a tartaruga e sua cabeça já não está enquadrada (como já comentado).

As próximas páginas mostram somente a lebre percorrendo os diversos países (pois a tartaruga teria ficado muito para trás, com seu passo lentíssimo). Na última dupla do livro, um momento chave: aparece um cartaz, integrado ao desenho, com a instrução: “vire de cabeça para baixo”.

Ao virar o livro, a narrativa continua normalmente, até que a lebre resolve tirar um cochilo, como conta a fábula, e então a tartaruga já aparece (de repente, como vimos há pouco), ultrapassando-a.

A última dupla traz outra vez um cartaz como o outro dizendo “vire de cabeça para baixo”, e o texto explica que a lebre já está vislumbrando a linha de chegada. Apesar de estar crente que ganhou a aposta, logo pergunta a si mesma: “espere um minuto, será que Tommy [a tartaruga] já chegou lá?”

Virando o livro outra vez, o leitor volta ao princípio. A cena inicial então pode ser observada de outro ponto de vista, pois a tartaruga está na frente da lebre (isso mostra que ganhou a competição), enquanto a lebre a convida a apostar uma nova corrida, apesar da advertência de sua amiga: “tudo bem, mas lembre-se que eu ganhei a última”. O livro funciona porque, na primeira leitura desta página, essa “última” é a competição ocorrida na fábula original.

Nesse momento, pude confirmar por que o livro tinha a segunda guarda e a quarta capa de cabeça para cima: vê-se que, apesar de não ter fim, só possui um único começo possível.

Em *Zoo* (2004), mais um livro de Suzy Lee (a esta altura é possível perceber que, entre todos os autores reunidos, é a que possui mais livros-ativos publicados), a artista utiliza a capa como parte da história, num misto de anúncio do que vai acontecer no miolo e ao mesmo tempo sendo já parte dele, mas a abordagem é distinta dos livros acima, já que o caráter cíclico do livro se relaciona indiretamente com a narrativa principal.

É um livro sobre a ida de uma menina ao zoológico. Ela se perde de seus pais, que o tempo todo, como os demais visitantes, só conseguem ver jaulas vazias, enquanto ela se diverte muito com vários animais soltos que encontra por seu caminho.

Na capa, há a imagem de uma jaula vazia. Ao abrir o livro, vemos que um gorila está fugindo dela, por trás da orelha da sobrecapa. Isso funciona como uma espécie de preâmbulo do livro propriamente dito.

[353]

[354]

No final, depois que a história da menina acaba, o mesmo gorila finalmente é empurrado de volta para sua ‘casa’ por um pequeno mico, na terceira capa do livro.

[355-356]

Na quarta capa, um epílogo: o gorila está em sua jaula, mas guarda o sapatinho da menina visitante.

Livros com duas capas

Por fim, foram encontrados também alguns livros que possuem dois começos, nos quais a quarta capa é transformada em capa, que pode estar de cabeça para baixo¹³ ou não.

[357] *O cachorro, o menino/O menino, o cachorro* é um livro que não poderia deixar de ser quadrado. Com dois começos, um em cada capa (que são invertidas entre si), contém duas narrativas simétricas (o menino que queria ganhar um cachorro e o cachorro que queria ganhar um menino). No meio do livro, os dois se encontram, o cenário desaparece e entre eles permanece apenas um texto, disposto de maneira circular. Isso funciona como uma trajetória, ao mesmo que tempo faz com que o espectador seja obrigado a girar o livro para completar sua leitura para, a partir daí, induzido pela pergunta: “Fim?”, começar tudo outra vez, só que do outro lado.

A sensação proporcionada por esse giro – recurso que seria um clichê se usado no cinema, por exemplo – parece ser a de um abraço que se intensifica justamente porque não acontece no desenho, permanecendo iminente. É o ponto forte do projeto.

Nas capas, que seriam idênticas, o deslocamento e mudança cromática de um campo quadrado central onde é colocado o título ajuda o leitor a diferenciá-las sem perder de vista sua simetria.

[358-363] Já em *Dall'altra parte del libro* (1982), não houve a necessidade de inversão das capas, pois é um projeto sobre o encontro das culturas ocidental e oriental. Como o sentido de leitura do códice é inverso, haverá leitores que começarão por um lado, e outros, por outro.

Nas capas é possível ler o seguinte texto (uma está em italiano e a outra em uma língua de um país do Oriente Médio):

Quero fazer uma viagem
chegar num país
desconhecido
e ver
se me faz lembrar o meu
se o vilarejo é um vilarejo
se o jardim é um jardim
se é verdade que você
como eu
partiu
da outra parte do livro
para me encontrar.

É um livro de fotografias, no qual o narrador mostra lugares por onde está passando em sua viagem, enquanto os compara com cenas similares em seu país de origem que ficam num pequeno campo quadrado (como o livro) no canto superior – esquerdo ou direito, dependendo se o leitor está no lado ocidental ou no oriental.

No centro do livro, ocorre o encontro dos viajantes, e o quadrinho que era destinado às imagens comparativas, dá lugar a um box branco onde se pode ler:

Nos encontramos
no meio do livro
e trocamos
de viagem e história
e agora
é hora de voltar
antes que chova.
[uma das imagens mostra um céu cheio de nuvens carregadas]

Além de ser um projeto bastante poético que utiliza o próprio livro como objeto enquanto um dos maiores instrumentos para expressar uma cultura, é interessante também como o projeto gráfico presentifica a sensação que todos temos – independente do lugar do planeta em que estivermos – de estar “de cabeça para cima” (mesmo sabendo que a Terra é redonda...).

Em *El trapito feliz* (1994) e em *Graine de bébé* (2007), Tony Ross e (mais uma vez) Serge Bloch induzem o leitor a virar o livro da mesma forma que em *O menino, o cachorro/O cachorro, o menino*. Entretanto, esses dois livros não me parecem funcionar tão bem quanto os outros, pois o encontro central da narrativa não se integra tanto à natureza do objeto.

Casos limítrofes

É importante dedicar uma parte deste capítulo especificamente a livros não considerados como *livros-ativos*, que me deixaram em dúvida se pertenceriam ou não a esse grupo, forçando-me a rever a definição proposta no início do trabalho, assim como alguns casos já citados neste capítulo (como *Les Larmes de crocodile* de Andrés François, por exemplo) e no capítulo 3, tais como *Flicts* (1969) e *O livro inclinado* (2008).

Em alguns, a materialidade do papel é o tema, embora não haja nenhum comentário específico com relação ao formato do códice.

É o caso de *O inimigo* (2008), ilustrado por Serge Bloch, no qual há buracos ilusórios nas páginas feitos com linguagem fotográfica, que apesar de fazerem menção a uma leitura transversal do objeto, não se relacionam com o ato de folhear o livro, porque não aparecem no verso das páginas (como Monique Felix faz em *Colors*, por exemplo). Algo similar acontece em *Graine de bébé*, ilustrado pelo mesmo autor, que contém diversas aberturas ilusórias, e também em vários momentos de *Alice no País das Maravilhas*, ilustrado por Zerbini.

Em *Mon Petit roi* (2009), Bloch trabalha com fotos de mãos em escala 1:1, como Suzy Lee em *Alice in Wonderland* e *Turning the pages*, mas em nenhum momento essas mãos referem-se ao códice em especial, apesar de chamarem a atenção o tempo todo para a superfície do papel.

No livro *Humands* (1983), Mario Mariotti também cria personagens com fotografias de mãos pintadas. Na introdução, desenha duas páginas simples, uma em cada mão estendida, mostrando-as lado a lado, como se fosse um livro aberto, sem no entanto relacioná-las com a espinha do próprio livro. Na página final, apesar de enfatizar sua superfície, tampouco menciona nenhuma característica específica do códice ao transformar um de seus dedos numa ‘caneta’ com a qual assina o livro.

Em *The three pigs* (2001) (acessado através de bibliografia)¹⁴, David Wiesner transforma o branco da página ao redor dos quadros onde se passa a história dos três porquinhos no lugar para o desenvolvimento de uma segunda narrativa, que é a principal do livro. Entretanto, apesar de referir-se o tempo toda à materialidade da folha, não me parece que faça nenhuma referência específica ao códice, considerando as informações coletadas.

Era inverno (2004) e *Neige* (2008), dois livros em que as páginas se transformam em ‘tapetes’ de neve, sobre o qual são desenhadas pegadas de animais, no primeiro caso, e de uma menina, no segundo.

Em várias ilustrações de *Alice no País das Maravilhas*, Zerbini explora a superfície da página, e faz uma menção sutil a uma leitura transversal do objeto. Não enxerguei, no entanto, esse comentário como ligado diretamente ao códice, porque as ilusões de facas não podem ser vistas no verso da folha em que estão impressas, portanto funcionariam bem em outro suporte.¹⁵ Outro momento específico deste livro será comentado adiante.

| 341 | *La manzana y la mariposa*, de Iela e Enzo Mari. Foto de Marcelo DaCosta.

| 342-343 | *La manzana y la mariposa*, de Iela e Enzo Mari. Foto de Marcelo DaCosta.

| 344-345 | *La manzana y la mariposa*, de Iela e Enzo Mari. Foto de Marcelo DaCosta.

In Papua New Guinea,
Harry saw two men on
stilts who were fishing in
the middle of a lake. The
houses nearby were also
on stilts, as was a very
big sign.

With the wind whistling
by, Harry passed Mount
Fuji, shining brightly
through the clouds, a
favorite subject of
Japanese woodcut artists
for hundreds of years.
Harry was sure that he was
ahead of Tommy
in the big race.

| 353-354 | *The Zoo*, de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

| 355-356 | *The Zoo*, de Suzy Lee. Foto de Marcelo DaCosta.

voglio fare un viaggio
arrivare a un paese
che prima non ho visto mai
e vedere
se mi ricorda il mio
se il villaggio è un villaggio
e il giardino un giardino
se è vero che tu
come me
sei partito
dall'altra parte del libro
per incontrarmi

ci incontriamo
nel mezzo del libro
e ci scambiamo
il viaggio e le storie
e ora
è ora di tornare
prima che piova

Open the door (2008), ilustrado por Suzy Lee e escrito por Jung-Sun Park, mostra vários animais povoando uma cidade. Durante a narrativa, diversas portas vão sendo abertas: de uma casa, de um carro, de uma loja, etc. Não foi possível ler o texto do livro porque está em coreano, mas vê-se que a artista, ao colocar uma porta se abrindo na capa e, dentro dela, uma outra porta se abrindo, num trocadilho com a própria letra do título, está fazendo menção sutil a uma terceira porta que seria o próprio livro.

Isto tem algum parentesco com o que acontece na capa de *Alice no País das Maravilhas*. Mas não chega a ser uma referência suficientemente direta ao objeto a ponto de ter sido considerado como um *livro-ativo*.

Podemos observar outra citação do códice, enquanto objeto bastante sutil, em *La rana romilda*, um dos primeiros livros de Munari, idealizado em 1958 e publicado em 1997. Na capa, o autor mostra uma página que parece pertencer ao próprio livro que o leitor tem nas mãos. Ela está desenhada entre pedras e moitas num brejo, e cobre a personagem principal, como se fosse o telhado de sua casa ou seu cobertor.

O que me fez pensar que essa folha seria uma página do livro, foi o fato de reunir todas as informações verbais, tais como título do livro, o nome do autor e a editora. Munari a desenhou um pouco ‘amassada’ e distorceu as letras, enfatizando assim a impressão de que as palavras foram escritas sobre ela.¹⁶

Na capa de *We are all in the dumps with Jack and Guy* (1993), de Maurice Sendak, há uma grande Lua humanizada com a boca aberta, e vários personagens de costas para o leitor, como se estivessem entrando nela. O céu estrelado no fundo recebe um tratamento chapado que dá a impressão de que a Lua na verdade é o próprio livro, assim essa imagem funciona como um comentário metalinguístico ao objeto (uma metáfora do ato de ‘adentrar’ no universo de um livro).

Entretanto, é preciso observar que esse recurso funcionaria igualmente num livro sanfonado, já que não está relacionado com o ato de abrir e fechar o livro, especificamente pela articulação de páginas costuradas.

Em *Federico* (1990), de Leo Lionni, o verso do próprio livro enquanto objeto é explorado de maneira análoga a *Aprimi! Sono un cane, io!* (1997). No entanto, assim como o livro de Sendak, não está diretamente relacionado com o ato de abrir o livro.

Embora só tenha acessado virtualmente algumas páginas de *La revanche des Lapins* (2003), de Suzy Lee (www.suzyleebooks.com), neste livro há uma cena que me levou a perceber algo importante sobre imagens com eixo de simetria coincidindo na espinha do livro.

O livro fala sobre um caminhão que estava andando numa estrada à noite e que, de repente, foi obrigado a frear por causa de um bando imenso de coelhos. Na página-dupla que mostra o ponto de vista do motorista, a artista acentua a sensação de cercamento, porque no centro coloca o espelho retrovisor interno do veículo.

Apesar de que o ato de abrir e fechar o livro contribui para um efeito de grande-angular, o desenho funcionaria bem se não houvesse uma articulação no eixo de simetria, portanto não depende do formato do códice.

Em *Le livre fou avec des trous*, há uma imagem ocupando uma página dupla que funciona de cabeça para baixo, com elementos simétricos. É uma exposição de arte com dois visitantes. Há quadros nas paredes com desenhos que funcionam tanto num sentido como em outro. Entretanto, esse jogo, semelhante ao que Peter Newell fez em *Topsys and Turvys* (1893), funciona em suportes diferentes do livro em forma de códice.

Os livros *On dirait qu'il neige* (2000), de Remy Charlip e *Cappuccetto Bianco* (2008), de Bruno Munari, funcionam de maneira muito similar: são inteiros brancos e, através do texto, os autores induzem o leitor a imaginar cenas na neve.¹⁷ Apesar de que nestes projetos o códice enquanto objeto é colocado em evidência, não foram considerados como livros-ativos por não conterem imagens.

É preciso, entretanto, reconhecer que no livro de Munari há uma única exceção: os olhos da personagem aparecem uma vez. Mesmo assim, nota-se que essa intervenção continuaria funcionando caso o livro tivesse páginas soltas ou fosse sanfonado, por exemplo.

Has visto (2006) é um livro de Istvan Schritter com páginas de diversas cores planas que tem um funcionamento análogo a estes livros. Em *El Hombre más peludo del mundo* (2003), também de Schritter, o autor constrói uma narrativa visual, igualmente com chapados de cor (lembrando *Flicts*). No fim do livro, desenha um controle remoto de um televisor em escala 1:1 e sugere que o leitor ligue o de sua casa utilizando-o (essa brincadeira faz parte da história). Entretanto, esse efeito funcionaria em outro tipo de suporte que não o códice, apesar de estabelecer uma relação física inovadora com o livro enquanto objeto.

NOTAS

- 1 Será possível perceber também que, por exemplo, a leitura transversal do objeto também poderia ser considerada como mais um ‘modo’ de se abordar o código e, no entanto não foi destacada como subtítulo simplesmente por não ter sido usada como base para o desenvolvimento do raciocínio.
- 2 Neste capítulo fornecerei apenas as datas das edições acessadas.
- 3 Lee, S. *Alice in wonderland*. Mantova: Corraini, 2002.
- 4 Livro citado por Istvan Schritter (2005).
- 5 Aqui, é possível observar que ele também enfatiza a natureza gráfica das ilustrações estourando a retícula de impressão no rosto da personagem, de propósito. No entanto, esse recurso não está relacionado especificamente ao formato do código, assim como outras ilusões de facas usadas no miolo do livro.
- 6 Mais um *livro-ativo* que é simultaneamente um livro-objeto.
- 7 Entretanto, nota-se que há ocasiões (não comentadas antes) em que o chamar a atenção para a superfície do papel acontece de maneira independente ao fato de as páginas serem costuradas (nos momentos em que um anão gigante deixa pegadas no livro).
- 8 No entanto, é preciso observar que a cena da capa poderia ter sido feita num suporte de papel diferente do código. Há um cenário em perspectiva com o mesmo personagem inserido nele, com apenas a perna em perspectiva também. O resto de seu corpo é chapado, como se ele estivesse saindo da cena para participar do que está acontecendo na superfície da página.
- 9 Ela também explora esse universo no livro *Turning the pages 2* (2006), um livro sanfonado impresso em pequena tiragem, que pode ser visto em seu *website* (www.suzyleebooks.com).
- 10 A autora tem vários outros títulos com um mote similar a este e a *Colors*.
- 11 O que o torna um *livro-ativo* é o dedo desenhado em escala real como se estivesse segurando o livro, já comentado neste capítulo.
- 12 E vice-versa: em *Arm in arm*, a ideia de infinitude está o tempo todo presente, no entanto, o ciclo não me parece um tema central.
- 13 Como nos *Pré-livros*, de Munari, e no *Livro infinito*, de Reynaldo Jardim.
- 14 Van der Linden (2006), Evans (2008), Lemoine (*Hors Cadre[s]* 1, 2007/2008), <http://www.houghtonmifflinbooks.com/authors/wiesner/interviews/inter.shtml>)
- 15 Isso acontece também em *The story of a little mouse trapped in a book*, mas, conforme vimos anteriormente, nesse caso há vários outros fatores que colaboram para que seja incluído como *livro-ativo*.

- ¹⁶ Na edição folheada virtualmente no banco de dados do O.P.L.A. Comprei um exemplar impresso em uma edição recente (Corraini, 2007) onde isso foi abolido, e as informações verbais passaram a ser dispostas de maneira tradicional.
- ¹⁷ Segundo Patrick Borione (*Hors Cadre[s]* 2, 2008), *On dirait qu'il neige* é o “primeiro livro de imagens sem imagens”. Anos depois, Bruno Munari fez um homenagem a Charlip e também a John Cage com seu projeto.

7

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que estas reflexões possam contribuir para a discussão em torno do universo do livro infantil e, mais especificamente, do território das imagens concebidas para tal fim.

As considerações apresentadas sobre o conceito de *livro-ativo* levam a crer que nem o termo ‘ilustração’ nem o termo ‘imagem’ são adequados para explicar o que acontece nessas propostas. Como vimos, se assumirmos que o próprio objeto pode ser parte de uma ilustração de um *livro-ativo*, nos deparamos com o fato de que há vários deles que não contém ilustrações. Nesses casos, seguindo o mesmo raciocínio, não faz sentido dizer que o objeto seja parte das ‘imagens’.

Sendo assim, fica uma pergunta: como essas imagens que incorporam a materialidade do livro poderiam ser designadas, uma vez que não são consideradas ilustrações por não terem sido pensadas em função de nenhum outro código? O profissional que trabalha nessa área deve ser chamado de ilustrador? Como diferenciá-lo dos artistas que trabalham em outras áreas?

Reconheço que a denominação *livro-ativo* é um tanto vaga. Entretanto, foi muito difícil encontrar um termo mais apropriado e, portanto, como já mencionado no capítulo 2, optei por considerá-la como provisória.

É preciso destacar o ponto de vista de Istvan Schritter como uma das principais referências para este estudo, e também a importância

dos contatos – ainda que breves – com críticos como Giorgio Maffei e Paulo Silveira, além de instituições como a editora Corraini, na Itália, L'Associacion Trois Ourses, na França, e o Itabashi Museum, no Japão. Igualmente, uma contribuição preciosa foi a entrevista concedida por Suzy Lee, a autora que tem mais *livros-ativos* publicados.

Independente do processo de cada autor (muitos deles, *designers*), ficou claro que o *livro-ativo* deve ser projetado como um todo. O livro futurista, o livro de artista, o livro-álbum e o livro-animado são experiências relacionadas com o tema por essa integração de seus diversos componentes físicos.

É possível que a viabilidade econômica tenha conduzido a algumas dessas pesquisas restritas ao formato tradicional do livro. Não é esse o caso de Suzy Lee, de acordo com a entrevista anexa.

Mesmo assim, o fato de que os *livros-ativos* sejam livros de artista com custos relativamente baixos é muito positivo, devido a sua viabilização em grandes compras feitas pelo governo e maior acessibilidade pela população.

Ainda que o livro apresente recursos não usuais de impressão e acabamento (como os diversos tipos de papéis e encadernação com linha preta em *Nella notte buia*, o verniz uv na capa de *O outro lado*, etc.), há maneiras de se manter um custo baixo, pois muitas dessas opções não representam necessariamente uma diferença tão grande em relação ao processo de produção usual. Letícia Mendes, produtora gráfica da editora Cosac Naify, cita algumas em entrevista concedida em julho de 2009¹:

- impressão íris
- uso de linha colorida para encadernação
- uso de papéis baratos de outras indústrias
- uso pontual da impressão em tipografia
- impressão *offset* em menos cores do que o usual (ex. 4 x 1)
- ausência de refile
- substituição da quadricromia por 1, 2 ou 3 cores especiais
- impressão *offset* branca em papel *kraft* ou similar
- variação da gramatura do papel
- redução do formato do livro
- substituição da capa dura por uma brochura feita com algum diferencial – um papel não usual ou uma encadernação com costura Singer, por exemplo.

Como já assinalado, os modos de se abordar o objeto comentados no capítulo 6 não podem ser considerados isoladamente. Entretanto, isso não impede que sejam vistos como pontos de partida para o projeto de outros *livros-ativos*.

Um caminho a ser percorrido num possível desmembramento deste trabalho poderia ser o exame mais detalhado de cada título levantado no capítulo 6 (e conseqüentemente o contexto da obra de cada autor).

Assim como a seleção dos títulos mais representativos do capítulo 5 não inclui livros com duas capas nem livros diretamente baseados no ato de abrir e fechar o objeto, outras formas de abordagem deverão continuar aparecendo na medida que mais exemplos de *livros-ativos* forem sendo levantados.

Além disso, nota-se que a pesquisa poderá enriquecida a cada nova revisão do conceito, devido às ocorrências de mais casos limítrofes.

NOTAS

- 1 Parte integrante de um dos Trabalhos Programados exigidos para a realização da banca de qualificação.

Anexo 1

ENTREVISTA COM SUZY LEE

LT: Como começou seu interesse pelo livro enquanto objeto? Qual são suas principais influências?

SL: Eu tomei contato com o conceito de ‘arte do livro’ ou de ‘livro de artista’ ao observar os livros de artista de Sue Coe. Me tornei interessada na forma do livro enquanto um meio artístico que pode transmitir a ideia do artista, e encontrei várias possibilidades. Também tinha interesse em livros-álbum¹ e tive a oportunidade de ver *See-Saw*, de Enzo Mari (Corraini), um livro de poucas imagens, que mostravam uma narrativa perfeita sem nenhuma palavra, apesar de serem muito simples. Senti que havia encontrado o que estava procurando.

Você gostaria de fazer algum comentário especificamente sobre o processo de criação de algum livro seu?

Um dos meus principais interesses é sobre especificidades do livro. Por exemplo: questões como “o que é um livro?” ou “o que faz com que um livro seja um livro?”. Por outro lado, sempre há uma história que eu deseje contar e uma imagem que eu queira criar. Se houver um encontro feliz entre ambas, surge um livro-álbum.

Às vezes, o livro anterior leva a outro livro. *Wave* foi feito a partir de *Mirror*, que, por sua vez, veio de *Alice in Wonderland*. O livro no qual estou trabalhando no momento é *Shadow* – que foi criado a partir de *Wave* (*Mirror*, *Wave* e *Shadow* são uma espécie de trilogia sobre o tema “espinha”).

Limitações econômicas de impressões em grandes tiragens funcionam como incentivo à sua restrição aos limites do códice?

Não tem nada a ver com o custo da produção. Estou interessada na forma clássica do livro, em sua limitação, e no modo convencional do hábito da leitura. Acredito que acordos não declarados entre autores e leitores sobre como se ler um livro são aspectos vitais para se fazer um livro-álbum. Tento usar essas convenções, escondendo-las na narrativa ficcional, no entanto. Me interesso por histórias que só possam ser contadas sob a forma de um livro. É por isso que os elementos formais desse objeto frequentemente estão incluídos em minhas histórias.

Você crê que a espacialidade do teatro lhe influenciou em outros livros além de *Alice in Wonderland*? Quais e como?

O mundo inteiro é um cenário – uma página dupla de um livro é sempre um cenário para mim, onde todo drama se desdobra. Além disso, vejo-a como sob um ponto de vista fixo. Em *Mirror* e *Wave*, quase todas as páginas são assim. É como assistir uma peça. Inclusive, fiz um teatro de brinquedo, para mostrar que vocês leitores podem fazer uma encenação de verdade a partir de um livro: http://www.suzyleebooks.com/zeroboard/zboard.php?id=press&page=1&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=15

Sobre *Wave*, você declarou certa vez em entrevista a Chronicle Books:

Quando a menina decide averiguar o que está acontecendo do outro lado da página em *Onda*, ela cruza a espinha. É absorvida pelo centro físico do livro e então dali emerge como Alice, quando sai do espelho em *Through the Looking-Glass*. A espinha do livro pode ser também uma fronteira psicológica na mente da garota – uma linha que todos encontramos em frente a uma onda – sabendo que, se a cruzarmos, levaremos um banho.

A criação de *Mirror* também está relacionada com a obra de Lewis Carroll? Você poderia falar um pouco sobre isso?

A ideia de *Mirror* apareceu quando estava fazendo *Alice in Wonderland*. Fiquei interessada no fato de que Tweedledee e Tweedledum (os gêmeos da história original de Alice) fossem gêmeos espelhados. Eles parecem iguais mas são invertidos. Fazem tudo exatamente ao contrário (e, portanto, ficam brigando o tempo todo). Assim, no meu desenho em *Alice in Wonderland*, tentei colocá-los um na página da esquerda e outro na página da direita, e, com isso, entendi que duas páginas opostas num livro parecem estar espelhadas.

Enquanto *book artist*, está claro que você também tem bastante conhecimento sobre *design* gráfico. Você teve disciplinas na faculdade ou em seu *Master* nesse campo, considerando que está muito relacionado às artes do livro? Como você trabalha bastante com litografia, entendo que concebia uma imagem já pensando em como vai ser impressa em *offset*, estou certa?

Estudei Pintura na universidade. Estava atraída pelas “artes do livro” enquanto artes visuais (*fine art*). Gosto da gravura como conceito de produções múltiplas, mas não estou exatamente interessada na qualidade do livro ‘original’. Ao invés disso, prefiro o resultado da impressão *offset* ou até mesmo de uma fotocopiadora. Eu uso a litografia principalmente porque eu adoro a materialidade das impressões planas.

Você sempre faz bonecos ‘acabados’ de seus livros? Já teve problemas com o resultado final de algum de seus trabalhos? Você normalmente acompanha o processo de impressão na gráfica? As editoras para as quais você trabalha permitem esse contato? Se não, ao menos você costuma aprovar testes de impressão?

Normalmente eu faço bonecos para ter uma ideia do livro acabado. Na maioria das vezes, eu morava longe das editoras e não houve muitas oportunidades para um envolvimento no processo de impressão em si. Então eu costumo pedir aos editores que me mandem provas. É claro que o produto final é sempre diferente do que eu esperava – bem, a frustração é uma parte da produção de livros.

Para mim, livros metalinguísticos como os seus têm colaborado muito para a discussão sobre os usos do termo ‘ilustração’. Você considera seus desenhos pertencentes a esses livros ilustrações? Mesmo que não, como você define esse conceito? Você crê que uma ilustração pode ser considerada uma obra de arte e continuar sendo chamada assim?

Eu raramente uso o termo ‘ilustração’. Porque os desenhos existem como partes do livro, não para ‘ilustrar’ outras coisas (de acordo com a definição de um dicionário, *to show something in aid of picturing it*).

NOTAS

- 1 A artista utiliza a expressão *picture book*, que pode ser traduzida também como livro-imagem ou livro de imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Caracas, Banco del Libro, 1999.
- AA. VV. *Le Mook. Quand les artistes creent pour les enfants: des objets livres pour imaginer*. Paris, Editions Autrement, 2008.
- Amaral, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- Araújo, E. *A construção do livro*. Rio de Janeiro, Lexikon; São Paulo, Unesp, 2008.
- Argan, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- Arrouye, J. “Une poétique de l’apparition”. In *Hors Cadre[s]*, 4: 28-29, 2009.
- Bettley, J. (ed.) *The art of the book*. London, V&A, 2001.
- Book design of graphic designers in the world*. Pie Books, s/d.
- Borione, P. “Quelques nuances de blanc dans l’album”. In *Hors Cadre[s]* n. 2, mar-set, 2008.
- Bueno, D. O. *O Desenho Moderno de Saul Steinberg: obra e contexto*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 2007.
- Caldas, W. *Livros*. São Paulo, Pinacoteca; Porto Alegre, MARGS, 2002.
- Cardoso, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo, Edgard Blücher, 2004.
- Cocchiarale, Fernando e Geiger, Anna Bella (1987). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, Funarte.
- Cummins, J. (ed.) *Children’s book illustration and design*. New York, PBC, 1992.
- Dehò, V. et al. *Children’s corner*. Mantova, Publi Paolini, 2007.
- Díaz, F. H. *Leer y mirar el libro album: un género en construcción?* Bogotá, Norma, 2007.

- Evans, Dilys. *Show & Tell: exploring the fine art of children's book illustration*. California, Chronicle Books, 2008.
- Farias, A. *Design é arte?* In *Boletim da ADG*, n. 18. São Paulo, ADG, 1999.
- Ferrara, L. *Leitura sem palavras*. São Paulo, Ática, 2001.
- Finessi, B. (ed.) *Su Munari*. Milano, Abitare Segesta, 2002.
- Goldchmit, S. *Odiléa Setti Toscano: do desenho ao design*. Dissertação de mestrado, São Paulo, FAU-USP, 2008.
- Gullar, F. *Experiência neoconcreta: momento-limite*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Haslam, A. *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona, Art Blume, 2007.
- Johnson, P. *Creative bookbinding*. Seattle, University of Washington Press, 1963.
- Lima, G. C. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- Le Immagini della Fantasia*. 21ª Mostra Internazionale d'Illustrazione per l'Infanzia. Sàrmede, Palazzo Municipale, 2003; Treviso, Casa dei Carraresi, 2004.
- Lemoine, A. "David Wiesner: decadre, dejoue, deconstruit". In *Hors Cadre[s]*, n. 1, out/2007-fev/2008.
- Leite, S. U. [trad. e org.] *Aventuras de Alice/Lewis Carroll*. São Paulo, Summus, 1980.
- Lorant-Jolly, A. e Van Der Linden, S. (dir.). *Images des livres pour la jeunesse*. Paris, Thierry Magnier/CRDP Academie de Creteil, 2006.
- Maffei, G. "Bruno Munari o la dissoluzione dell'oggetto libro". In *Bruno Munari*. Tokyo, Itabashi Art Museum, 2007a.
- Maffei, G. *Munari I Libri*. Milano, Sylvestre Bonnard, 2007b.
- Meggs, P. B. e Purvis, A. W. *História do design gráfico*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- Melo, C. H. (org.) *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- Melville, H. *Bartleby, o escrivão – Uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- Munari, B. *Artista y designer*. Trad. Joaquín Espinosa Carbonell. Valencia, Fernando Torres, 1974.
- Munari, B. *Das coisas nascem coisas*. Trad. J. Manuel de Vasconcelos. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- Oliveira, I. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil – com a palavra o ilustrador*. São Paulo, DCL, 2005.
- Pape, L. *Gávea de tocaia*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.
- Pignatari, D. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1967.
- Powers, A. *Era uma vez uma capa*. Trad. por Otacilio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- Restany, P. "A Peter Pan with the calibre of a Leonardo [obituary]". In *Domus* 811: 6-7, 1999.
- Schritter, I. *La Otra Lectura. La ilustración en los libros para niños*. Buenos Aires, Lugar, 2005.

- SESC. Brincar é uma coisa séria – Manual do Professor. Material para a exposição Proibido Não Tocar, com livros e jogos de Bruno Munari. Julho-Agosto de 2009.
- Silveira, P. *A página violada. Da ternúria à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre, UFRGS, 2001.
- Silveira, P. “Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista”. In *Conexão: comunicação e cultura*, 1, 2002.
- Silveira, P. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2008.
- Shatskikh, Aleksandra. “The Last Splash of the Russian Avant-Garde: Russian Children’s Picture Books in the 1920s and the 1930s”. In *Russian Children’s Picture Books in the 1920s & 1930s*. Tokyo, Tankosha Publishing, 2004.
- Smith, K. A. *Structure of the visual book*. New York: Keith Smith Books, 2005.
- Souza, J. M. *Pequeña historia del libro*. Oviedo, Trea, 1999.
- Steinberg, S. *Dessins*. Paris, Gallimard, 1956.
- Tullet, H. *Eye to eye*. England, Templar Publishing, 2007.
- Van der Linden, S. *Lire l’album*. Barcelona, Beta, 2006.
- Van der Linden, S. *Et si le sans avait du sens?* In *Hors Cadre[s]*, n. 3, out/2008-fev/2009.
- Walker, G. “Eccentric Books”. In *Print*, n. XLVI: II. New York, 1992.

Livros infantis folheados fisicamente:

- Banyai, I. *O outro lado*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Banyai, I. *Re-Zoom*. New York, Puffin, 1998.
- Banyai, I. *Rapid Eye Movement*. New York, Penguin, 1997.
- Banyai, I. *Zoom*. Rio de Janeiro, Brinque-Book, 1995.
- Bibian, S. *O menino, o cachorro*. Rio de Janeiro, Manati, 2006.
- Biermann, F. *O Sr. Raposo adora livros!* Trad. Christine Röhrig. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- Cali, D.; Bloch, S. *Fico à espera...*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Cali, D.; Bloch, S. *O inimigo*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- Carroll, L. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Nicolau Sevcenko. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- Charlip, R. *Arm in arm*. Berkeley, Tricycle Press, 1997.
- Derdyk, E; Tatit, P. *Ora bolas*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- Felix, M. *The story of a little mouse trapped in a book*. Oxon, Moonlight Publishing, 1981.
- Felix, M. *Another story of... the little mouse trapped in a book*. Oxon, Moonlight Publishing, 1983.
- Felix, M. *The colors*. New York, Stewart, Tabori & Chang, 1991.
- Glaser, S. *The Big Race*. New York, Hyperion Books for Children, 2005.

- Gonzalez, F. *Circo*. Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 2004.
- Grindley, S. *Shhh!* London, Hodder Children's Books, 2006.
- Haga, Y. *Le livre de nuit*. Nantes, Mémo, 2004.
- Huber-Kono, A. *Era inverno*. Mantova, Corraini, 2004.
- Istvansch, *Has visto?* Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 2006.
- Istvansch, *La semana del gato valiente*. Buenos Aires, AZ, 2006.
- Jones, T. *O livro das fadas prensadas de Lady Cottington*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo, Marco Zero, 1997.
- Kohler, V. *Bricopolis*. Genève, Quiquandquoi, 2003.
- Lago, A. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.
- Lago, A. *Charadas Macabras*. Belo Horizonte: RHJ, 2006.
- Lago, A. *Chiquita Bacana e as outras pequetitas*. Belo Horizonte, RHJ, 2004.
- Lago, A. *O personagem encalhado*. Belo Horizonte, RHJ, 2006.
- Lee, S. *Alice in Wonderland*. Mantova, Corraini, 2002.
- Lee, S. *Onda*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- Lee, S. *Mirror*. Mantova, Corraini, 2003.
- Lee, S. *The Zoo*. BIR, Seoul, 2004.
- Lenain, T. *Graine de bébé*. Paris, Nathan, 2007.
- Machado, J. *Ida e volta*. Rio de Janeiro, Agir, 1998.
- Machado, J. *O mistério da página 19*. Rio de Janeiro, Agir, 2003.
- Maeo, K. *Balanço*. Trad. Diogo Kaupatez. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Maeo, K. *Neige*. Paris, Editions Autrement Jeunesse, 2008.
- Mari, I; Mari, E. *La manzana y la mariposa*. Sevilla, Kalandraka, 2006.
- Mari, I. *The Tree and the Seasons*. New York, Barron's, 1979.
- Mariotti, M. *Humands*. San Diego, Green Tiger Press, 1983.
- Mello, R. *Vizinho, vizinha*. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2002.
- Mello, R. *João por um fio*. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2005.
- Mó, M. R. *La escalera de Pascual*. Lanús, Ediciones del Cronopio Azul, 1994.
- Munari, B. *Buona notte a tutti*. Mantova, Corraini, 2006.
- Munari, B. *Cappuccetto Bianco*. Mantova, Corraini, 2008.
- Munari, B. *Il merlo ha perso il becco*. Mantova, Corraini, 2001.
- Munari, B. *Il prestigiatore giallo*. Mantova, Corraini, 2007.
- Munari, B. *Il prestigiatore verde*. Mantova, Corraini, 2003.
- Munari, B. *Il venditore di animali*. Mantova, Corraini, 2004.
- Munari, B. *Jimmy has lost his cap*. New York, The World Publishing Company, 1959.
- Munari, B. *La rana Romilda*. Mantova, Corraini, 2007.
- Munari, B. *L'uomo del camion*. Mantova, Corraini, 2008.
- Munari, B. *Mai contenti*. Mantova, Corraini, 2008.
- Munari, B. *Na noite escura*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Munari, B. *Nella Nebbia di Milano*. Mantova, Corraini, 2002.
- Munari, B. *Più e meno*. Mantova, Corraini, 2008.
- Munari, B. *Prelibri*. Mantova, Corraini, 2008.

- Munari, B. *Storie di tre uccellini*. Mantova, Corraini, 2007.
- Munari, B. *Toc Toc chi è? apri la porta*. Mantova, Corraini, 2008.
- Newell, P. *O livro inclinado*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- Orthof, S. *A fada lá de Pasárgada; Cabidelim, o doce monstrinho*. São Paulo, Edições SM, 2004.
- Pakovska, K. *O reizinho das flores*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- Pinto, Z. *A bela borboleta*. São Paulo, Melhoramentos, 2005.
- Pinto, Z. *Flicts*. São Paulo, Melhoramentos, 1969.
- Rand, A. e P. *Pequeno 1*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Renaud. *Le Petit oiseau qui chantait faux*. Paris, Naïve, 2005.
- Ross, T. *El Trapito feliz*. Mexico DF, Fondo de Cultura Economica, 1994.
- Rubio, A. *La mierlita*. Pontevedra, Kalandraka, 2002.
- Sendak, M. *Onde vivem os monstros*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- Sendak, M. *We are all in the dumps with Jack and Guy*. London, Harper Collins, 1993.
- Voltaire. *Micromegas*. Adaptação por Graziela Marcolin e Carolina Noto. São Paulo, Hedra, 2009.
- Zotz, W. *Apenas um curumim*. Florianópolis, Letras Brasileiras, 2004.

Livros infantis folheados virtualmente via Banco de dados digital do o.p.l.a. – Oasi per libri artistici, arquivo especializado em livros infantis, com sede na Biblioteca Civica de Merano, Itália:

- Charlip, R. *On dirait qu'il neige*. Paris, Les trois ourses, 2000.
- François, A. *1st Krokodil*. Paris, Delpire, 1958.
- Haring, K. *Nina's book of little things*. München, Prestel, 1994.
- Komagata, K. *Found it!* Tokyo, One Stroke, 2002.
- Lee, S. *Turning the pages*. Korea, Hintoki Press, 2005.
- Lionni, L. *Federico*. Torino, Einaudi; Emme, 1990.
- Lionni, L. *Little blue and little yellow*. New York, Mulberry, 1995.
- Mari, I. *L'uovo e la gallina*. Trieste, Emme, 1969.
- Mariotti, M. *Dall'altra parte del Libro*. Firenze, La nuova Italia, 1982.
- Mc Guire, R. *Le livre fou avec des trous*. Francia, Du Seuil, 1999.
- Spiegelman, A. *Aprimi, sono un cane, io!* Milano, Mondadori, 1997.

Livros infantis folheados virtualmente na internet:

- Newell, P. *Topsy & Turvy*. New York, The Century Co., 1893.
- Disponível em: <http://www.nonsenselit.org/newell/tt1/index.html>.
- Acesso em 15 jul. 2009.

Websites mencionados:

- Andersen, K. "Minus Equals Plus (Introduction)." Disponível em: <<http://www.redroom.com/publishedwork/minus-equals-plus-introduction>> Acesso em 4 nov 2009.
- Banyai, I. Website do autor. <www.ist-one.com> Acesso em 18 jan 2009.
- Bi, J. "Miroir de Suzy Lee." Nov 2009. Disponível em <www.dug.org/Miroir> Acesso em 6 set 2009.
- Bloch, S. Website do autor. <www.sergebloch.net> Acesso em 15 set 2009.
- Bodett, T. "David Wiesner on Creativity – An interview with Tom Bodett, host of Loose Leaf Book Company. Disponível no website do autor: <<http://www.houghtonmifflinbooks.com/authors/wiesner/interviews/inter.shtml>> Acesso em 20 nov 2009.
- Cosac Naify. Website da editora. <www.cosacnaify.com.br> Acesso em 8 jul 2009.
- Chronicle Books. "A Conversation with Suzy Lee." Disponível no website da autora: <http://suzyleebooks.com/zeroboard/zboard.php?id=misc&page=3&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=120> Acesso em 7 set 2009.
- Danielson, S. "Seven Questions Over Breakfast with Suzy Lee". Ago 2008. Disponível em: <<http://blaine.org/sevenimpossiblethings/?p=1410>> Acesso em 6 set 2009.
- Farquharson, A. "Michael Snow." In Revista Frieze, 64, Jan-Feb 2002. Disponível em: <www.frieze.com/issue/review/michael_snow/> Acesso em 5 jul 2009.
- Grazioci, M. 2004. "Peter Newell's books." Disponível em: <www.nonsenselit.org/newell> Acesso em 10 jun 2009.
- 10th International Literature Festival, Berlin. "Suzy Lee, South Korea. Guest of the ilb 2009." Disponível em: <http://www.literaturfestival.com/bios1_3_6_2061.html> Acesso em 6 set 2009.
- Lago, A. "O código, o livro de imagem para criança e as novas mídias". Disponível em: <www.angela-lago.com.br> Acesso em 23 mai 2009.
- Lee, S. "Artist's Statement: Alice in Wonderland." Disponível no website da autora: <<http://suzyleebooks.com/books/alice/>> Acesso em 7 set 2009.
- Lee, S. Website da autora. <www.suzyleebooks.com> Acesso em 20 ago 2009.
- Moura, P. "O livro inclinado. Peter Newell (Orfeu Negro)." Nov 2008. Disponível em: <<http://lerbd.blogspot.com/2008/11/o-livro-inclinado-peter-newell-orfeu.html>> Acesso em 5 mai 2009.
- "Picture Perfect: Author and illustrator, Suzy Lee." Mar/abr 2009. Disponível em: <www.jademagazine.com/76me_suzylee.html> Acesso em 6 set 2009.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (versão *online*, disponível para assinantes da Uol).
- Michaelis – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa (versão *online*, disponível para assinantes da Uol).

IMAGENS

CAP. 1

- 5 Melo, C. H. (org.) *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- 11 *Book design of graphic designers in the world*. Pie Books.
- 12 *Six chapters in design*. San Francisco, 1997.
- 13 *ABZ: more alphabets and other signs*. London, 2003.
- 14 *Book design of graphic designers in the world*. Pie Books.

CAP. 2

- 15-17 *Gávea de tocaia*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

CAP. 3

- 23-25 *Print*. n. XLVI: II. New York, 1992.
- 26-31 *Silveira, P. A página violada*. Porto Alegre, 2001.
- 32-34 *Maffei, G. Il libro come opera d'arte*. Mantova, 2008.
- 35-36 *Maffei, G. Munari: I Libri*. Milano, 2007
- 37 *Book design of graphic designers in the world*. Pie Books.
- 38 *Maffei, G. Munari: I Libri*. Milano, 2007
- 39 *Lorant-Jolly, A. & Van Der Linden, S. (dir.). Images des livres pour la jeunesse*. Thierry Magnier/CRDP Academie de Creteil, 2006.
- 40 *Maffei, G. Munari: I Libri*. Milano, 2007
- 41 *Smith, K. A. Structure of the visual book*. New York, 2005
- 42 *Silveira, P. A página violada*. Porto Alegre, 2001.
- 43 *Smith, K. A. Structure of the visual book*. New York, 2005
- 44 *Gullar, F. Experiência neoconcreta: momento-limite*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- 45 *Silveira, P. A página violada*. Porto Alegre, 2001.

- 46 *O Gráfico Amador: vanguarda da moderna tipografia brasileira.*
- 48 Caldas, W. *Livros.* São Paulo, Porto Alegre, 2002.
- 49 Smith, K. A. *Structure of the visual book.* New York, 2005
- 50 Silveira, P. *A página violada.* Porto Alegre, 2001.

CAP. 4

- 51 *Hors Cadre[s]*, n.4, 2009.
- 52 *Hors Cadre[s]*, n.4, 2009.
- 53 *Hors Cadre[s]*, n.4, 2009.
- 54 *Hors Cadre[s]*, n.4, 2009.
- 55 *Hors Cadre[s]*, n.4, 2009.
- 56 *Shili – Byli Russian Children's Books*, editado por Peter Noever. Viena, 2004.
- 59-64 Newell, P. *Topsys & Turvys.* New York, The Century Co., 1893.
<http://www.nonsenselit.org/newell/tt1/index.html>
- 65 AA. VV. *Le Mook. Quand les artistes creent pour les enfants: des objets livres pour imaginer.* Paris, 2008.
- 66 Bettley, J. (ed.) *The art of the book.* London, 2001.
- 67 AA. VV. *Le Mook. Quand les artistes creent pour les enfants: des objets livres pour imaginer.* Paris, 2008.
- 68 Gallimard Jeunesse. *Histoire du livre de jeunesse d'hier a aujourd'hui, en France et dans le monde.* Paris, 1993.
- 69-70 Powers, A. *Era uma vez uma capa.* Trad. por Otacilio Nunes. São Paulo, 2008.
- 80-81 *Book design of graphic designers in the world.* Pie Books.
- 82-84 *Book design of graphic designers in the world.* Pie Books.
- 85 Powers, A. *Era uma vez uma capa.* Trad. por Otacilio Nunes. São Paulo, 2008.
- 86 AA. VV. *Children's corner.* Mantova: Publi Paolini, 2007.
- 87 Powers, A. *Era uma vez uma capa.* Trad. por Otacilio Nunes. São Paulo, 2008.
- 88 Banco de dados digital do O.P.L.A. – Oasi per libri artistici
- 90 Banco de dados digital do O.P.L.A. – Oasi per libri artistici
- 91 *Book design of graphic designers in the world.* Pie Books.
- 93 Banco de dados digital do O.P.L.A. – Oasi per libri artistici
- 94 AA. VV. *Le Mook. Quand les artistes creent pour les enfants: des objets livres pour imaginer.* Paris, 2008.

CAP. 5

- 143 Maffei, G. *Munari: I Libri.* Milano, 2007
- 144 Maffei, G. *Munari: I Libri.* Milano, 2007
- 145 *Le Immagini della Fantasia.* 21a Mostra Internazionale d'Illustrazione per l'Infanzia. Sàrmede, Palazzo Municipale, 2003; Treviso, Casa dei Carraresi, 2004.
- 189 Bueno, D. O. *O Desenho Moderno de Saul Steinberg: obra e contexto.* 2007.
- 190 Bueno, D. O. *O Desenho Moderno de Saul Steinberg: obra e contexto.* 2007.
- 191 www.sergebloch.net

CAP. 6

- 358-363 Banco de dados digital do O.P.L.A. – Oasi per libri artistici