

Daniela Gutfreund

O branco e  
a virada da página:

# O silêncio no livro-álbum

Dissertação de Mestrado  
PPG-Design FAU-USP 2022



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

DANIELA GUTFREUND

**O BRANCO E A VIRADA DA PÁGINA:  
O SILÊNCIO NO LIVRO-ÁLBUM**

São Paulo

2022



DANIELA GUTFREUND

**O BRANCO E A VIRADA DA PÁGINA:  
O SILÊNCIO NO LIVRO-ÁLBUM**

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade da autora e anuência da orientadora.

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.  
São Paulo, 15 de maio de 2022.

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Programa de Pós-Graduação em Design  
Área de concentração: Design  
Linha de Pesquisa: Design: Processos e linguagens  
Orientação: Prof<sup>ª</sup> Dra Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli  
Titulação: Mestre em Ciências

São Paulo

2022

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.

[danigutfreund@usp.br](mailto:danigutfreund@usp.br)

Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Gutfreund, Daniela

O branco e a virada da página: o silêncio no livro-álbum / Daniela Gutfreund; orientadora Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli. - São Paulo, 2022.

180 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design.

1. Livro-álbum. 2. Livro Ilustrado. 3. Design. 4. Recepção. I. Mazzilli, Clíce de Toledo Sanjar, orient. II. Título.

Nome: GUTFREUND, Daniela

Título: O branco e a virada da página: o silêncio no livro-álbum

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

Aprovado em 26 de abril de 2022.

Profª Dra Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli de Souza

Instituição: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / Universidade de São Paulo

Profª Dra Aline Frederico

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profª Dra Marina Miranda Fiuza

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo





a l., por me lembrar a cada encontro da importância de tudo isso.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos que tornaram possível este trabalho e, especialmente:

À Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, minha querida orientadora, por sua paciência, pelas conversas, leituras e trocas e, principalmente, por me fazer acreditar no projeto;

À Capes, pelo apoio financeiro;

À Universidade de São Paulo, em especial à FAU e aos professores do curso de Design que me acompanharam, direta ou indiretamente, neste percurso;

À Albertine por me conceder a entrevista;

Ao Sebastián Santana Camargo por mais essa troca, como sempre, tão rica;

À Carolina Moreyra e Odilon Moraes, por essa e tantas outras conversas, sempre cheias de aprendizado;

Às minhas companheiras de mestrado, Alice Viggiani e Rita de Faria, que hoje são amigas muito queridas;

Ao Bolliger, amigo imenso, mais paciente e dedicado professor, que, entre tanto, me fez notar meu caminho;

Aos meus alunos e autores, que sempre me mostram outras veredas, novos modos de olhar;

À querida Cecília Bajour por todas as sementes e pela valiosa leitura;

À Manuela Affonso pela transcrição da entrevista;

Ao Mario Sagayama pela tradução da entrevista para o francês;

Ao Ronaldo e Rogério Miranda pelas fotografias;

Às queridas amigas e parceiras, Aline Abreu e Natália Gregorini, pelas tantas conversas e por suas leituras, por tudo aquilo que aprendo a cada encontro;

À minha amiga e sócia querida, Janette Tavano, pela paciência, por segurar todas as pontas e pela revisão;

Ao Felipe Kaizer, meu quase irmão, pelas leituras e pelo cuidadoso projeto gráfico;

À Bia, por cuidar de tudo sempre;

Ao Gato, pela companhia amorosa;

À Carol e ao Matt, presentes mais que preciosos;

À Marô, por existir.

Aos meus pais, por tudo, sempre.

Ao Balu, por cada segundo.

## RESUMO

GUTFREUND, Daniela. **O branco e a virada da página**: o silêncio no livro-álbum. 2022. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A proposta deste estudo foi investigar a presença e possíveis funções do silêncio nos livros-álbum, refletindo especificamente sobre a presença do branco e o virar de páginas. Um foco importante do estudo é discutir as características do livro-álbum, uma linguagem híbrida, que desafia os limites da literatura, da arte e do design, em que todos os elementos constitutivos, até mesmo os menores indícios, significam. Seu significado é tecido na composição de palavra, imagem e design, convidando assim a um outro modo de ler, em que a compreensão se vale de sentidos que vão além da visão. Entendendo-se aqui o branco não como a cor, mas como a ausência, o que não está preenchido, um espaço que evidencia a materialidade do objeto, o vazio – possibilidade de criação, tanto para o autor quanto para o leitor, que junto ao livro, formam a tríade que possibilita a realização da obra, foram realizadas leituras fenomenológicas dos livros *Lulu e o urso*; *Lá e aqui* (ambos de Carolina Moreyra e Odilon Moraes); *Meu tio chega amanhã* (Sebastián Santana Camargo) e *Meu pequenino* (Germano Zullo e Albertine) a partir de estudos teóricos, empíricos e entrevistas semiestruturadas considerando o pensamento de Bruno Munari, Donis A. Donis, Andrew Haslam, Paul Rand, Ellen Lupton no campo do Design; Michel Melot e Wolfgang Iser no campo da literatura; Barbara Bader, Perry Nodelman, David Lewis, Odilon Moraes e Fernando Zaparaín, entre outros, especificamente no livro-álbum; e Martin Heidegger, Georges Didi-Huberman e David Le Breton na filosofia.

Palavras-chave: Livro-álbum. Livro ilustrado. Silêncio. Branco. Virada da página. Leitor. Recepção.

## ABSTRACT

GUTFREUND, Daniela. **The blank and the turn of page**: silence in picturebooks. 2022. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This study aims to investigate the presence and possible functions of silence in picturebooks, focusing on the presence of blank areas and the turning of pages. There is an emphasis on analysing the features of picturebooks, a hybrid language which tests the boundaries of literature, art and design, in which all the constitutive elements are meaningful, no matter how small. Their meaning is woven into words, images and design, suggesting a different form of reading, in which understanding is achieved through senses that go beyond vision. In this paper, blank spaces are understood as absence, as gaps, as a space that casts light on the materiality of the book, the emptiness. It denotes the possibility of creation, both for the author and the reader, who along with the book itself, compose the triad that allows the work to happen. This study includes phenomenological readings of *Lulu e o urso* and *Lá e aqui* (both by Carolina Moreyra and Odilon Moraes), *Meu tio chega amanhã* (Sebastián Santana Camargo) and *Meu pequenino* (Germano Zullo e Albertine) based on theoretical and empirical approaches and semi-structured interviews. It draws on the ideas of Bruno Munari, Donis A. Donis, Andrew Haslam, Paul Rand and Ellen Lupton on design; Michel Melot and Wolfgang Iser on literature; Barbara Bader, Perry Nodelman, David Lewis, Odilon Moraes and Fernando Zaparaín, to name but a few, on picturebooks; and Martin Heidegger, Georges Didi-Huberman and David Le Breton on philosophy.

Keywords: Picturebook. Picture-book. Silence. Blank. Page turn. Reader. Reception.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Dupla de páginas de <i>O passeio de Rosinha</i> , de Pat Hutchins .....	44
Figura 2 –	Dupla de páginas de <i>O passeio de Rosinha</i> , de Pat Hutchins .....	44
Figura 3 –	Dupla de páginas de <i>O passeio de Rosinha</i> , de Pat Hutchins .....	45
Figura 4 –	Dupla de páginas de <i>O passeio de Rosinha</i> , de Pat Hutchins .....	45
Figura 5 –	Dupla de páginas de <i>Where the Wild Things are</i> , de Maurice Sendak .....	49
Figura 6 –	Dupla de páginas de <i>Where the Wild Things are</i> , de Maurice Sendak .....	49
Figura 7 –	Dupla de páginas de <i>Where the Wild Things are</i> , de Maurice Sendak .....	49
Figura 8 –	Capa de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	63
Figura 9 –	Quarta capa de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	63
Figura 10 –	Guardas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	65
Figura 11 –	Prefácio da história de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	65
Figura 12 –	Folha de rosto de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	65
Figura 13 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	67
Figura 14 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	67
Figura 15 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	67
Figura 16 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	69
Figura 17 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	69
Figura 18 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	69
Figura 19 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	71
Figura 20 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	71
Figura 21 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	71
Figura 22 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	73
Figura 23 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	73
Figura 24 –	Dupla de páginas de <i>Lulu e o urso</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	73
Figura 25 –	Esquema da estrutura do livro <i>Lulu e o urso</i> .....	74
Figura 26 –	Capa de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	79
Figura 27 –	Quarta capa de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	79
Figura 28 –	Guardas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	81
Figura 29 –	Folha de rosto de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	81
Figura 30 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	82

Figura 31 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	82
Figura 32 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	83
Figura 33 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	83
Figura 34 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	84
Figura 35 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	84
Figura 36 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	84
Figura 37 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	85
Figura 38 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	85
Figura 39 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	85
Figura 40 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	87
Figura 41 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	88
Figura 42 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	91
Figura 43 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	91
Figura 44 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	92
Figura 45 –	Dupla de páginas de <i>Lá e aqui</i> , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	93
Figura 46 –	Capa de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	97
Figura 47 –	Verso da capa e folha de rosto de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	98
Figura 48 –	Folha de créditos e falso rosto de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	98
Figura 49 –	Dupla de páginas de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	98
Figura 50 –	Dupla de páginas de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	99
Figura 51 –	Dupla de páginas de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	99
Figura 52 –	Dupla de páginas de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	99
Figura 53 –	Dupla de páginas de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	101

Figura 54 –	Dupla de páginas de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo.....	101
Figura 55 –	Dedicatória de <i>Meu tio chega amanhã</i> , de Sebastián Santana Camargo .....	101
Figura 56 –	Livro na luva na versão original <i>Mon tout petit</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	106
Figura 57 –	Capa da versão original <i>Mon tout petit</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	106
Figura 58 –	Guardas da versão original <i>Mon tout petit</i> , de Germano Zullo e Albertine ...	107
Figura 59 –	Detalhe da folha de rosto entrevista pela guarda.....	107
Figura 60 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	109
Figura 61 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	109
Figura 62 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	109
Figura 63 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	111
Figura 64 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	111
Figura 65 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	111
Figura 66 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	113
Figura 67 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	113
Figura 68 –	Dupla de páginas de <i>Meu pequenino</i> , de Germano Zullo e Albertine .....	113



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>1 O SILÊNCIO NO LIVRO-ÁLBUM</b> .....	<b>22</b>
1.1 O livro como lugar .....	28
1.2 O branco e o virar da página – um entre onde e quando tudo pode acontecer.....	30
<b>2 A GRAMÁTICA DO LIVRO-ÁLBUM</b> .....	<b>34</b>
2.1 O livro-álbum .....	36
2.1.1 Nomenclatura: uma escolha determinante .....	36
2.1.2 Uma linguagem híbrida.....	39
2.1.3 Estrutura básica do livro-álbum .....	43
2.2 Glossário.....	52
<b>3 LEITURAS: UM OLHAR SOBRE AS OBRAS</b> .....	<b>58</b>
3.1 <i>Lulu e o urso e Lá e aqui</i> .....	60
3.1.1 Breve biografia dos autores.....	60
3.1.2 No compasso do silêncio.....	62
3.1.3 Contar sem dizer.....	78
3.2 <i>Meu tio chega amanhã</i> .....	95
3.2.1 Breve biografia do autor.....	95
3.2.2 A materialização do silêncio.....	95
3.3 <i>Mon tout petit</i> .....	103
3.3.1 Brevíssima biografia dos autores.....	103
3.3.2 O livro é sintetizado no leitor.....	103
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS E UMA PROMESSA</b> .....	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>119</b>
<b>APÊNDICE: Breve compilação de conceitos e definições importantes</b> .....	<b>127</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>149</b>
I. Entrevista com Albertine.....	150
II. Entrevista com Sebastián Camargo Santana .....	152
III. Transcrição da entrevista com Carolina Moreyra e Odilon Moraes .....	155



## INTRODUÇÃO

O silêncio contribui para a narrativa nos livros-álbum? Esta é a pergunta que orienta este estudo. Ela deriva de alguns anos de pesquisa e investigação sobre esse tipo de livro tão particular. Na verdade, ela deriva, especificamente, da reflexão sobre o lugar do leitor que se vê totalmente implicado na realização da obra, uma vez que, para que o livro aconteça, o leitor precisa agir: desde a efetiva escolha do livro até desbravar seus detalhes, virar as páginas, voltar e rever, fazer pausas, se rever, continuar a leitura. Isso acontece em todo livro, certo? Se não for aberto por um leitor, se não se der à leitura, o livro permanece dormente. No entanto, no livro-álbum, essa e outras características peculiares ao ato de ler se tornam manifestas, evidentes, como veremos ao longo destas páginas.

Sempre me intrigou o modo de funcionamento do livro-álbum, livro que pede perfeita orquestração entre seus elementos compositivos. As unidades de sentido, oferecidas de maneira fragmentária, pedem a participação efetiva do leitor, que deve juntar as peças do quebra-cabeça, para que o livro aconteça de fato. Nele, ainda me surpreende o tanto que permanece não dito, seja na palavra ou na imagem, e a densidade significativa concentrada na virada da página. E, principalmente, me intriga a leitura desse livro, tão peculiar: as idas e vindas, a observação dos detalhes, do todo, a costura das partes. E se me intriga a leitura é porque me pergunto que leitor é esse, que não apenas tem consciência de seu processo de recriação, mas é “parceiro” do autor, que o considera para a realização da obra. Note que, neste trabalho, sempre que se fizer referência a “autor” apenas, deve-se entender que somente uma pessoa é criadora das ilustrações e do texto; já o “autor-escritor” é o criador do texto que trabalha em conjunto com o “autor-ilustrador”, responsável pelas imagens.

Se ampliarmos o que diz Odilon Moraes, autor e pesquisador, sobre a relação entre a palavra e a imagem na composição de sentido nos livros-álbum<sup>1</sup>, incluindo outros elementos compositivos da narrativa, alertando leitores de que é necessário desconfiar dos fragmentos que compõem as obras, uma vez que o significado se constrói quando concluído o trajeto ou um dos trajetos propostos pelo livro:

Aquí me parece necessário dizer que o livro ilustrado, na maneira com que joga com a fragmentação e com a necessidade de um leitor atento a esse jogo nos coloca em uma espécie de desconfiança em relação às palavras que lemos assim como às imagens que vemos. Sendo elas fragmentos de um todo, podem mudar de significado ao final da

---

<sup>1</sup> Odilon Moraes prefere usar a nomenclatura “livro ilustrado” a “livro-álbum”, mas tratamos do mesmo livro.

história ou mesmo na página posterior. A palavra pode ser negada constantemente pela imagem e vice-versa. Ainda assim, os fragmentos só podem ou devem fazer sentido completo após o todo transcorrido ou, ao menos, ao fim de uma sequência. Aprendemos a partir das experiências de leitura do livro ilustrado a sair dos fragmentos em busca do todo e a nos posicionar frente a imagens e palavras, assumindo que suas incongruências podem estar a nos dizer algo. (MORAES, 2019, p. 173)

A abordagem fenomenológica da leitura, segundo Iser (1974), mostra que além de considerar o livro, temos que, na mesma medida, considerar as ações envolvidas na resposta ao mesmo, ou seja, a ação do leitor disparada por ele. A obra se realiza no encontro entre aquilo que foi criado pelo autor com o leitor.

Foi refletindo sobre tudo isso que comecei a pensar quais as possíveis contribuições do silêncio na construção da narrativa de livros-álbum contemporâneos e suas consequências na definição dessa linguagem, silêncio esse que se torna um espaço em que o leitor deve atuar diretamente.

No livro-álbum, que, curiosamente, em algumas línguas, tais como o francês, o espanhol e o português lusitano, é comumente chamado apenas de álbum – uma palavra que designa um livro em branco à espera de ser preenchido, um livro que é toda possibilidade de criação –, os silêncios compõem a narrativa ao contribuírem para a construção de sentidos, ciente de que a participação ativa do leitor é fundamental para a construção da obra. Uma folha em branco pode tanto ser um respiro como um abismo, e é na concatenação das páginas duplas que se faz entender, enquanto se tecem o tempo e o espaço da narrativa, ritmados pelo virar da página. Se considerarmos a abordagem fenomenológica, cujo ponto de partida é a análise de como as sentenças concatenadas agem umas sobre as outras numa transformação contínua (ISER, 1974), podemos dizer que, de fato, o livro-álbum coloca uma lente de aumento sobre o ato de ler.

Embora já tenham uma longa história, os livros-álbum ganharam muito em significado com as contribuições do artista, designer e pensador italiano Bruno Munari sobre a materialidade do livro e sua influência na leitura. Ler não é apenas interpretar um conjunto de palavras impressas nas páginas, mas sentir a textura do papel ao tocá-lo, perceber seu peso ao virar a página, atentar ao som desse movimento ou mesmo àquele do roçar a página. Sentir o cheiro da página impressa, se deixar levar pelas cores. Munari diz que as cores são tantas e quanto melhor as conhecermos, melhor entenderemos o mundo em que vivemos (MUNARI, 1972). E, de fato, podemos aqui estender a ideia da cor para outras coisas, e pensar que quanto mais conhecermos o que o mundo nos oferece, quanto mais abriremos nossos sentidos para o mundo, melhor o veremos, mais profundamente o entenderemos. Foi com esse autor que aprendemos

que todos esses componentes, ou melhor, todas essas experiências sensoriais contribuem para uma experiência leitora mais rica e completa.

Assim, este estudo tem como um dos focos as peculiaridades do livro-álbum, essa forma de expressão que não pode ser traduzida em qualquer outra, que carrega traços das artes visuais, do cinema, dos quadrinhos, da literatura, da música e mesmo do teatro, se apresentando como algo em si: uma linguagem, portanto. O ponto de partida e foco central é como se dá a presença do *silêncio* nos livros-álbum e suas possíveis funções, refletindo especificamente sobre a presença do *branco* e o *virar de páginas* nessas obras. A leitura, longe de ser um processo linear e suave, se vale de interrupções e ausências, concretizadas nos silêncios que habitam a obra – o não dito, o que permanece em branco, a virada da página.

Tais silêncios, além de evocarem a matéria-prima do livro, sobre a qual o leitor trabalha fazendo inter-relações entre passado, presente e futuro, permitindo que o livro revele uma multiplicidade de conexões, enquanto aquilo que não está dito, acionam a imaginação do leitor: o livro nos oferece o conteúdo, mas é no que permanece não dito, naquilo que fica indeterminado, que o leitor pode desenhar sentido (ISER, 1974), alinhavando os fragmentos que lhe são fornecidos ao longo da sequência de duplas.

Por isso, o que nos interessa aqui é o branco, não como cor, mas como a ausência, como aquilo que não está preenchido, um espaço que evidencia a materialidade do objeto, o vazio – possibilidade de criação, tanto para o autor quanto para o leitor. Branco que é também repouso: um interstício entre imagens narrativas, que, em uma sequência, compõem significado. Muitas vezes o espaço em branco precede a virada da página, como se a anunciasse.

O virar da página, por sua vez, é um momento de suspensão, uma nesga de tempo entre o que já é passado e o que está por vir. É um instante tanto de tensão quanto de pausa, que não apenas marca o ritmo da leitura, mas possibilita ao leitor o tempo e a quietude intrínsecos ao ato de ler. O branco e o virar de páginas são, assim, também silêncio, tempo. É a partir do vazio – ou da angústia que ele gera – que se cria, e isso vale tanto para o autor quanto para o leitor.

Mas, talvez ainda caiba a pergunta: que livro é esse? O livro-álbum é uma linguagem híbrida, que desafia os limites da literatura, da arte e do design, em que todos os elementos constitutivos, até mesmo os menores indícios, significam. Seu significado é tecido na composição de palavra, imagem e design, convidando assim a um outro modo de ler, em que a compreensão se vale de sentidos que vão além da visão. Forma e conteúdo são indissociáveis na composição da narrativa e as características de cada elemento colaboram na criação de sentido, proporcionando uma leitura em diversas camadas, acessíveis por diferentes vias. Por isso, o livro-álbum pede ao

leitor que aprenda uma nova gramática e um novo modo de ler. Forma e conteúdo são pensados para a construção de significado, apresentando-se como elementos de mesmo peso. Um livro quadrado, que quando aberto evoca a linha do horizonte; um papel pesado, que torna o virar da página mais lento e quase pede mais esforço; a costura como travessia; o branco como silêncio, vazio: possibilidade (GUTFREUND, 2019).

Não se pode tratar a forma e o conteúdo como estanques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo. É a visão de forma como poesia feita de ação e não mero automatismo.

Se o conteúdo determina a forma, esta, por sua vez, representa o conteúdo. O conteúdo manifesta-se através da forma, sendo que a forma é aquilo que constitui o conteúdo. (SALLES, 2011, p. 78)

Veremos a seguir que o livro-álbum se configura, assim, como uma linguagem específica que não se limita à competência verbo-visual, mas pede que se compreenda a conjugação de todos os aspectos do livro: estéticos, narrativos, de conteúdo e emocionais, compostos no intercâmbio e equilíbrio constantes entre imagem, palavra, elementos gráficos e objeto. Caracteriza-se, portanto, pela conjugação de imagem, palavras – expressas ou implícitas – e design. Tais elementos, em diálogo constante, constroem a narrativa e têm papel fundamental para compreensão e interpretação do livro.

As páginas duplas, que além de palco para que as palavras e imagens atuem na composição de sentido, ao apresentarem-se em sequência encadeada concedem à imagem movimento, temporalidade. Durante o percurso, procurei demonstrar a importância do leitor na reconstrução da narrativa que lhe foi oferecida aos pedaços, fragmentos que precisa coletar, conectar, recuperar, decifrar, converter, juntando-os de modo que obtenha sentido, considerando aquilo que o autor deixou em branco, por dizer. Esse *gerar* conteúdo é o que Iser chama de recriação, a atuação do leitor na relação com o livro, que no livro-álbum é explícita e consciente:

O ato de recriação não é um processo contínuo e suave, mas um processo que, em sua essência, conta com as *interrupções* do fluxo para se tornar eficaz. Olhamos para frente, olhamos para trás, tomamos decisões, mudamos nossas decisões, criamos expectativas, nos chocamos por não se realizarem, questionamos, devaneamos, aceitamos, rejeitamos: esse é o processo dinâmico da recriação. (ISER, 1974, p. 288, tradução nossa.)<sup>2</sup>

Esse comprometimento e investimento em descobrir meios de atingir intelectual, poética e emocionalmente o leitor – sem perder a característica prazerosa da leitura – resulta em livros

---

<sup>2</sup> No original: *The act of recreation is not a smooth or continuous process, but one in which, in its essence, relies on interruptions of the flow to render it efficacious. We look forward, we look back, we decide, we change our decisions, we form expectations, we are shocked by their nonfulfillment, we question, we muse, we accept, we reject: this is the dynamic process of recreation.*

excepcionais, que vêm transformando toda experiência leitora. Tudo isso se dá, principalmente, por meio do pensamento gráfico.

O *virar das página* e o *branco* são – embora não apenas nem em qualquer modo indissociáveis do texto e da imagem, enquanto unidades fundamentais dessa linguagem – elementos da composição gráfica. Cabe ao pensamento gráfico a decupagem do texto ou composição da imagem de forma que a virada da página seja um componente de tensão ou respiro na narrativa, assim como é parte do projeto o formato, a utilização de molduras, definindo e reiterando a presença do branco, daquilo que permanece não preenchido, como componente narrativo. Seja de um autor somente, que concebe o livro como um todo, ou fruto da colaboração de diferentes profissionais, o pensamento gráfico e o do design é fundamental para o desenvolvimento dessa linguagem.

Assim, neste estudo, o primeiro capítulo se dedica ao silêncio, ao branco e à virada da página, e é seguido de um capítulo específico sobre o livro-álbum, sua definição e seu funcionamento. Esse segundo capítulo traz ainda uma breve discussão sobre o livro-álbum enquanto linguagem, expondo seus elementos narrativos, que se configuram de maneira determinante para a compreensão da linguagem, e termina com um glossário de sua terminologia específica, pois, ao explicitar seus elementos formais, gráficos e materiais, potencializa-se a compreensão de sua gramática. No Apêndice I, encontra-se uma compilação de definições e conceitos, fruto do levantamento bibliográfico específico ao livro-álbum, a qual contribuiu para a construção do Glossário. O terceiro capítulo se dedica à análise de quatro obras em que há uma relevante presença do silêncio no tecer da narrativa, seja pela presença do branco ou no momento do virar da página, por meio de uma leitura fenomenológica que deixa clara a ação do leitor. A análise também contou com entrevistas com autores de modo que se possa identificar a relação do criador com tais elementos. Duas delas foram realizadas por e-mail e uma, por videoconferência; todas seguindo um roteiro de perguntas previamente estabelecido, que teve como base questionamentos colocados no primeiro capítulo deste trabalho. A entrevista feita por videoconferência acabou sendo muito mais longa, uma vez que as perguntas geraram outros questionamentos e abriram muitos assuntos.

De modo semelhante àquele da alfabetização visual, o glossário tem a intenção de mapear elementos constituintes dessa linguagem, procurando dar subsídio ao leitor para uma experiência de leitura mais complexa.

Quando vemos, fazemos muitas coisas ao mesmo tempo. Vemos, periféricamente, um vasto campo. Vemos através de um movimento de cima para baixo e da esquerda para a direita. Com relação ao que isolamos em nosso campo visual, impomos não apenas eixos implícitos que ajustem o equilíbrio, mas também um mapa estrutural que registre e meça a ação das forças compositivas, tão vitais para o conteúdo e, conseqüentemente, para o *input* e *output* da mensagem. Tudo isso acontece ao mesmo tempo em que decodificamos todas as categorias de símbolos. (DONDIS, 2015, p. 25)

O livro-álbum, tal qual mensagens visuais, também oferece a visualização de muitas coisas ao mesmo tempo e pede que o leitor se concentre em áreas específicas e busque o equilíbrio entre os elementos oferecidos à leitura, as *forças compositivas* dessa linguagem. Como toda boa leitura, pressupõe o desvelamento de camadas, diversas aproximações e permite variadas interpretações. Vale mencionar aqui outra característica típica do livro-álbum, a qual se relaciona com o silêncio: seus finais abertos. Um livro que não conclui, mas pergunta. Com final aberto não quero dizer que não haja final, mas sim que o livro, ao terminar, deixa espaço de criação para o leitor.

São quatro as obras que compõem o corpus: *Lá e aqui* e *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes, livros que apresentam o espaço em branco e o silêncio como espaços de suspensão, impondo ritmo à leitura, e tornam visíveis tanto o que é “contar sem dizer” quanto a dança entre os elementos compositivos dessa linguagem, que concatenados criam sentido; *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo; e *Mon tout petit*<sup>3</sup> (*Meu pequenino*, na edição brasileira), de Albertine e Germano Zullo, obras que se valem do branco não apenas para evidenciar a materialidade do livro como elemento narrativo, ou seja, o branco como possibilidade narrativa, mas principalmente para tornar evidente o espaço de participação do leitor na composição narrativa. Nos quatro livros, o silêncio é também um convite à participação do leitor na construção do significado. Além disso, Carolina Moreyra e Odilon Moraes são importantes referências do livro-álbum no Brasil, com prêmios, como Jabuti, FNLJ, e foram selecionados para o catálogo *White Ravens*, tendo não apenas uma obra de extrema relevância, mas também atuando como pesquisadores e professores na área. Albertine e Germano Zullo contam com uma obra de muita relevância, sendo referência como autores de livros-álbum. Sua obra conjunta ganhou importantes prêmios, tais como o *Golden Apple*, da Bienal de Ilustração de Bratislava e o prêmio *Bologna Ragazzi*. Sebastián Santana Camargo é um autor mais jovem, mas cuja obra tem grande força e impacto. *Meu tio chega amanhã*, obra aqui analisada, recebeu o prêmio da ALiJA – *Asociación de Literatura infantil y Juvenil de la Argentina*.

Os principais autores que fundamentam este estudo são Bruno Munari, Donis A. Donis, Andrew Haslam, Paul Rand, Ellen Lupton no campo do Design; Michel Melot, Wolfgang Iser no campo da literatura; Barbara Bader, Perry Nodelman, David Lewis, Odilon Moraes e Fernando Zaparaín, entre outros, especificamente no campo do livro-álbum; e Martin Heidegger, Georges Didi-Huberman e David Le Breton na filosofia. A análise das obras tem como referencial teórico o design, a arte, a fenomenologia e a literatura. Como nos ensina Donis A. Dondis (2015, p. 4) em sua introdução à *Sintaxe da linguagem visual*:

---

<sup>3</sup> A escolha da obra original para leitura se deve ao seu projeto gráfico. Todo o texto ao qual me refiro é da edição brasileira.



O modo visual constitui todo um corpo de dados que, como a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade, desde o puramente funcional até os mais elevados domínios da expressão artística. É um corpo de dados constituído de partes, um grupo de unidades, determinadas por outras unidades, cujo significado, em conjunto, é uma função do significado das partes. Como podemos definir as unidades e o conjunto? Através de provas, definições, exercícios, observações e, finalmente, linhas mestras, que possam estabelecer as relações entre todos os níveis de expressão visual e todas as características das artes visuais e de seu *significado*.

As entrevistas com os autores, principalmente aquela com Carolina Moreyra e Odilon Moraes, possibilitaram uma maior compreensão da composição da obra.

A atuação do leitor, sob a regência do autor, se assemelha ao processo descrito por Cecilia Almeida Salles, especialista em crítica genética, que afirma que, para compreender o processo criativo de um artista, é fundamental que se compreenda a relação de cada parte com o todo.

O artista entrega-se ao trabalho de cada fragmento com dedicação plena, e esse trabalho é, por sua vez, sempre revisto na sua relação com a obra em construção. Essa constatação tem consequência para o observador de processos: o movimento de seu olhar deve nascer do estabelecimento de relação entre vestígios. É no estabelecimento de relações entre os gestos do artista que se percebe os princípios que norteiam aquele processo.

Cada índice, se for observado de modo isolado, deixa de apontar para descobertas sobre o ato criador. É necessário seguir o movimento do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original. É importante observar, como já mencionamos, a relação de cada índice com o todo. (SALLES, 2011, p. 83)

Assim, entende-se que é essencial que tal análise sempre considere a obra como um todo, levando em conta suas particularidades e o mundo específico que cada uma propõe, percebendo, portanto, como tais elementos se dão dentro de um ambiente específico, na arquitetura do livro.

Por isso também, a escolha pela fenomenologia como um referencial teórico, já que, de acordo com Sergio Bolliger (2020, p. 2), ela

[...] é o método de ir às coisas mesmas. Um método bem fundado e bem fundamentado, porque repousa na possibilidade de acesso ao puro apresentar-se do que se apresenta; na descrição, sem pressupostos outros, do que assim puramente se apresenta, bem como das estruturas dessa presença.

Talvez possamos entender o livro como abertura, pensando no mundo que ele propõe, no pacto com o leitor que se dispõe a ali habitar, ainda que temporariamente, considerando que a abertura surge na cisão inarticulada do que ainda não havia se dado a pensar, tendo, portanto, um sentido inaugural. O silêncio é ausência – ou não ocupação – e possibilidade: espaço e tempo.

# Capítulo 1

O silêncio no livro-álbum

## 1 O SILÊNCIO NO LIVRO-ÁLBUM

Para falar do silêncio proponho o plural: os silêncios. Assim como há diversidade de vozes encarnadas em pessoas e textos, pode haver diversos silêncios disponíveis para serem percebidos por nossos sentidos. Pensando esta pluralidade, evito sacralizar o não dito. Tampouco tento abordá-lo como se se tratasse de um bem precioso para poucos ou apenas para iniciadxs. [...]

Além do caráter social do silêncio, sua pluralidade e sua não essencialidade provêm da diversidade de silêncios, que não são uma entelêquia, nem uma abstração.

**Cecilia Bajour (2019, p. 2)**

Como falar do silêncio, desse elemento intersticial que não apenas tece o discurso, mas o possibilita? Como falar do que ainda está por vir ou se silencia em nome do que poderá fundar? Como entender o significado do que ainda não é, mas abre caminho para que algo se estabeleça?

A leitura assim como a escrita, a fala ou a música é trama costurada por silêncios. Silêncio que, longe de um vazio negativo, é um vazio que possibilita, é espaço de criação ou de operações relacionadas a ela: faz ver, coloca em questão, esclarece, perturba, angustia, é fio condutor, entrelaça, fixa, desloca, conecta, dispara. David Le Breton (2006) bem coloca que silêncio e palavra não são contrários e, por sua natureza ativa e significativa, são eles que, conjugados, tornam possível o discurso. Para ele, o silêncio não é algo que resta, um excedente, um vazio a ser preenchido, mas, como a linguagem e as manifestações corporais que o acompanham, é componente da comunicação e até precisa mais da palavra do que ela dele.

Porém, como o silêncio se faz presente no livro? Como espaço vazio a ser preenchido, espaço impregnado da possibilidade de ser e, ainda assim, fundamental na construção de significado. Deve-se atentar ao risco de aniquilá-lo ao tentar descrevê-lo ou retratá-lo. Insistente, o silêncio sobrevive nas mais diversas formas, tornando possível a percepção do mundo, como se desafiasse qualquer fresta, cada respiro, escorre ou vaza entre palavras e imagens, dá nitidez a seus contornos, faz da combinação delas, discurso. Assim, o silêncio preenhe de possibilidade (KANDINSKY, 1996) se desenha ou define no que não é silêncio, no ruído, ainda que mínimo, sendo, portanto, apenas *em relação*:

O silêncio nunca é uma realidade em si mesmo, mas uma relação: sempre se manifesta, na esfera do ser humano, como elemento de sua relação com o mundo. O silêncio não é apenas uma modalidade de som; é, antes de mais nada, uma certa modalidade de significado. (LE BRETON, 2006, p. 111, tradução nossa)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> No original: *El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta, en la esfera del ser humano, como elemento de su relación con el mundo. El silencio no es sólo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado.*

No livro-álbum, linguagem em que todos os elementos estão em relação para gerar significado, o silêncio tem papel fundamental e pode aparecer representado, seja por uma imagem sugestiva (porque tanto a imagem quanto o texto sugestivo sempre silenciam algo) ou mesmo em uma descrição textual – ainda que, para tal, se arrisque a fazer do silêncio ruído. Pode ainda aparecer na inserção de uma página de cor única e calma, muitas vezes profunda, outras tantas, reflexiva; cores que, silentes, fazem gritar ainda mais alto aquelas vibrantes. Por outro lado, as páginas mudas, aquelas que prescindem do texto, diferentemente do que se pode pensar, não calam. Como diz Ana G. Lartitegui (2022, no prelo), são eloquentes em seu mutismo, seja porque há um texto implícito (BAJOUR, 2016) ou pela multiplicidade de sentido que os elementos gráficos e plásticos ali presentes tecem, gerando significado no sequenciar das páginas. Deter-se no silêncio do que está em branco e naquele entre uma página e outra, que está contido no ato de virar a página, torna evidente que “seguir os rastros do silêncio é uma maneira de ativar a sensibilidade pensante” (BAJOUR, 2019, p. 19). É em seus vazios que a página em branco – que é germe, convite, começo – quando preenchida, mantém-se fértil. Quase como se garantisse o espaço para a inscrição de outro – um leitor?

As perguntas com que Georges Didi-Huberman (1998, p. 35) nos faz mergulhar em sua discussão sobre o vazio em *O que vemos, o que nos olha* cabem perfeitamente ao que aqui se discute: “O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?”. Como o espaço em branco nos afeta? Onde o silêncio nos leva? Que forma o silêncio toma? Ele é forma? É elemento compositivo? Se considerarmos que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29), olhando para o que está em branco no livro, o que nos olha se não o vazio? E quando nos olha, o que nos propõe o vazio, a que nos incita, o que clama? O que há neste vazio que nos olha? O que ele nos faz ver? Seria o vazio a cisão, a abertura no mundo que nos possibilita a fundação dos elementos constitutivos desse mundo?

O autor nos alerta para o fato de que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31), o que, na leitura talvez seja aquilo que faz com que o leitor se recolha, se organize, recorra a seu repertório pessoal para que possa estabelecer relações entre o que conhece e aquilo que lhe é agora oferecido, lembrando-o de que cada página é muito mais do que algo isolado: junto a outras, com as quais compõem uma sequência, ela carrega universos – íntimos e compartilhados.

A sequência narrativa no livro-álbum, com seus elementos em constante equilíbrio, em determinadas obras, se vale do branco da composição da página também para isolar a imagem, fazendo com que o leitor nela se concentre, ainda que lhe informe que ali há tanto mais – todo um mundo ao qual a imagem pertence.

Trata-se de um processo multidimensional, cuja característica mais extraordinária é a simultaneidade. Cada função está ligada ao processo e à circunstância, pois a visão não só nos oferece opções metodológicas para o resgate de informações, mas também opções que coexistem e são disponíveis e interativas no mesmo momento”. (DONDIS, 2015, p. 25)

Na composição, o autor orienta o que veremos e como o faremos, conduz nosso olhar, isola o que deseja que seja visto. O silêncio dá relevo ao que está sendo dito. Contorna, torna audível. Permite que se dê ouvidos ao que se conta. Algo a ser escutado e que pede repouso, réplica e respiro. O que está sendo dito não apenas ocupa o espaço, mas, com sua presença, cria espaço para o outro.

[...] *espaço* significa *criar espaço*, abrir uma clareira na floresta a fim de ali viver, gerando um vácuo em que relações possam acontecer. Enfatizou-se que é a ausência que, paradoxalmente, permite que algo seja possível ali, que percebe o que está ou não faltando, da tensão entre coisas do mesmo modo como uma ponte evoca a outra margem, mesmo se não a atravessarmos. (ZAPARAÍN, 2010, p. 166, tradução nossa.)<sup>2</sup>.

Considerando o silêncio como a possibilidade de ouvir o que nos cerca (CAGE apud AVELAR, 2016), entre suas tantas formas de manifestação, pretendo aqui dar enfoque ao que está em branco e à virada da página, momentos essenciais da construção de significado e que evidenciam a participação do leitor. Se o livro-álbum, enquanto linguagem, é metáfora do processo de leitura, o branco e a virada da página são instâncias de suspensão, reflexão, pausa, em que o leitor é convocado a se colocar – ao virar a página, inclusive fisicamente.

Entre as diversas formas, não nos interessa o branco enquanto cor, quando fala, mas quando se cala e deixa ver a materialidade do livro. Interessa-nos quando se trata daquilo que *está em branco*, que, talvez, seja considerado *fora* da imagem – o fora de campo – mas que, no entanto, no livro, pertence à composição. É um convite ao que pode ser visto como uma intensificação da atividade do leitor: como um momento de colocar em ação sua imaginação e criar o que ali está em suspensão. A imaginação, segundo Bruno Munari (1990), é a capacidade de

---

<sup>2</sup> No original: [...] *space means creating space, opening a clearing in the forest in order to live, generating a vacuum where relationships take place. It was stressed that it is the absence which, paradoxically, allows that something is possible there, which realizes what is missing and what is not, of the tensions between things just as a bridge evokes the other riverbank even if we do not cross over it.*

ver, ou seja, de dar imagem, ao que a criatividade, a invenção e a fantasia pensam. O que está em branco é também respiro, ainda que adense o que está sendo dito ou visto, colocando-os em foco e, assim, equipara-se ao virar da página, que, embora enquanto ação emita algum som, é pausa que permite ao leitor, ao tomar fôlego, se reorganizar com tudo o que até então recebeu, o conteúdo decanta lentamente, inferências e hipóteses são revistas ou inauguradas, derrubando pouco a pouco a expectativa ou predisposição de leitura que se tinha e possibilitando que a conversa – o livro – aconteça. Pois que a manutenção da expectativa ou predisposição do leitor, ou seja, daquilo que ele espera encontrar, seria o “enquadramento da conversa”, como ensinou Sergio Bolliger (informação verbal, 2003), e para que o diálogo se abra é fundamental que se dê espaço ao que há de ser dito. “É a interlocução que afina a conversa”<sup>3</sup>.

Estar *entre* imagens e palavras (no livro constituído com elas), assim como entre páginas que organizam a narrativa em uma sequência de duplas, traz à luz a relação entre tempo e espaço definidora do livro. Este *entre* é simultaneamente tempo e espaço. Ulises Carrión, em *A nova arte de fazer livros* (2011), define o livro como “uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos. [...] o livro é uma sequência de espaço-tempo”. O livro em si é um *entre*, uma brecha no dia, uma pausa, uma suspensão da realidade:

Melot valida esta definição sucinta do livro: “Aquele que reside entre duas capas”. O que se realiza na pausa entre um início e um fim, que se pode anotar e contornar como lazer, mas que impõe, dramaticamente, seus limites. O recipiente impõe ao conteúdo uma certa finitude material (deixa em aberto, em compensação, um campo infinito ao comentário e à exegese). (DEBRAY apud MELOT, 2012, p. 17)

O virar da página é um componente central na cadência da narrativa, é o silêncio que se entremeia às duplas, tecendo, tal qual a surdina, significado na sequência que cria.

O tempo do livro é ritmado pela forma, pela página e por seu tamanho. O tempo dobrado não é o tempo desenrolado. O tempo do livro é o tempo fragmentado, ademais, como a dobra o mensura, ele é normatizado. O tempo do livro é determinado pelo espaço.

[...]

É o tempo sequencial da língua e das narrativas, mesmo quando o livro contém imagens. O livro inscreve seu conteúdo no tempo, o qual tem um começo e um fim, ao qual chamamos história. (MELOT, 2012, p. 54)

---

<sup>3</sup> Anotação de aula ministrada por Sergio Bolliger, no Lugar de Escuta, em 2003.

Esse ato de virar a página, no livro-álbum, pode equivaler até mesmo à pontuação, sempre favorecendo a construção de sentido. “Como aparato crítico disposto de uma maneira puramente gráfica, o conteúdo do livro passou do fonético ao arquitetural” (MELOT, 2012, p. 71). Explorar tal arquitetura coloca o leitor em viagem, na qual é tanto passageiro quanto condutor, e ao virar as páginas, vai e volta nesse percurso, definido no tempo e no espaço do livro.

Detendo-me especificamente no que está *em branco* e na *virada da página* nos livros-álbum, procurei mapear e compreender a influência dos silêncios na composição de quatro obras, como se apresentam, se são elemento compositivo, se podem ser forma, quais suas possíveis formas, onde nos levam ou colocam, qual ou quais suas relações com o explícito ou dito, qual seu papel no desenhar da narrativa; e, considerando o livro como abertura, entender seu papel na composição desse mundo que ele propõe, como estabelece sua relação com o leitor, lembrando que o silêncio é tanto ausência quanto possibilidade e, portanto, tal qual o livro, é tempo e espaço.

## 1.1 O livro como lugar

“Com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar”

Martin Heidegger (2004, p. 27)

Cada livro inaugura um mundo, para o qual somos convidados a olhar além do que se mostra, sabendo que ali ainda – e sempre – se guarda algo. O leitor aceita entrar no universo proposto, compactuando com as regras impostas por tal sistema e, assim, se colocando à escuta – uma escuta ativa, vale reiterar – do que há de lhe ser apresentado: um mundo com todas as suas correlações, conjunturas, seu funcionamento peculiar.

Tudo o que se queira entrepor entre nós e a coisa como concepção e enunciado sobre a coisa deve ser afastado. Só então poderemos abandonar-nos à presença não mascarada da coisa. Mas este imediato vir ao encontro das coisas, não temos de o provocar, ou menos de organizar. (HEIDEGGER, 2004, p. 18)

Aprendemos com Heidegger que para que vejamos algo, temos que deixar de olhá-lo, ou seja, ver sem lhe atribuir qualquer coisa. Deixar-nos conhecer o que se nos apresenta.

Fechado, o livro é espera. A espera de receber alguém e se dar a ler, acontecer. Como diz Marisa Midori no prefácio ao *Livro*, (MELOT, 2012, p. 12), “há sempre uma promessa quando o livro se abre, no limite, a esperança de encontrar, encerrada entre duas capas, toda a verdade do mundo”. Mas é o livro também abertura enquanto fundação de (um outro) mundo? Estaria no que silencia a brecha para tal?



E como isso se dá, especificamente no livro-álbum? Talvez, no próprio modo de leitura exigido por essa linguagem híbrida, na qual se amalgama o que vem do texto, o que vem da imagem e o que o próprio objeto traz para criar um único tecido, costurado pelo silêncio do que está entre eles, do que se cala, do que se impregna de possibilidade, aquilo que concede ao livro, como um todo, uma comunicação mais complexa, que envolve os sentidos e outras formas de apreensão para além da intelectual, estabelecendo essa (já não tão) nova forma de ler. O leitor, ativo, não apenas no virar das páginas – ato que confirma a ideia do livro como trajeto, enquanto interliga as páginas duplas, desenhando a sequência por onde viaja, com toda a liberdade de ir e vir, a sua necessidade e prazer – tem como orientação a narrativa que se tece no percurso.

Logo, o livro não poderia ser outra coisa que um lugar, um percurso, um espaço balizado que implica e impõe um itinerário. [...] O livro nos obriga a fazer uma viagem. [...] No livro, como na cidade, descobrimos esta dupla faculdade de se deixar guiar e de poder retroceder sobre os próprios passos. (MELOT, 2012, p. 132)

Tal qual a cidade, o livro também oferece morada ao leitor, que habita cada obra, desvelando e relacionando-se com o mundo por ela proposto. Talvez por isso a literatura nos permita experimentar o que pode haver de mais diverso: por nos dar abrigo, nos permitir a segurança que o habitar compreende. E o habitar pede quase tão somente que o leitor acolha aquilo que lhe é oferecido da maneira como se mostra. Ao abrir o livro, penetra aquele espaço e ali se embrenha, seja abrindo sendas ou descobrindo atalhos, se demorando em um e outro detalhe, indo e voltando, dando voltas, para (re)construir o mundo que se desenha a partir dos fragmentos que lhe são expostos. É o que ali se apresenta que designa o espaço e o tempo construídos no livro, lugar à espera de ser habitado.

Construir e pensar são, cada um a seu modo, indispensáveis para o habitar. Ambos são, no entanto, insuficientes para o habitar se cada um se mantiver isolado, cuidando do que é seu ao invés de escutar um ao outro. Essa escuta só acontece se ambos, construir e pensar, pertencem ao habitar, permanecem em seus limites e sabem que tanto um como o outro provém da obra de uma longa experiência e de um exercício incessante. (HEIDEGGER, 2012, p. 140)

A leitura, especialmente no livro-álbum, sugere uma troca constante entre o leitor, o autor e o livro, implicados na construção conjunta de significado em que ora o trabalho de um, ora o de outro se torna mais aparente. E, se dizem que os livros encerram verdades, podemos dizer que o livro-álbum se dá a verdades diversas com seus finais abertos, deixando mais perguntas do que respostas. Habitá-lo é deixar que se revele em toda sua arquitetura: da observação da capa ao ato de fechar o livro, relacionando-se com cada um dos elementos que compõem este livro, em que até os paratextos podem ser elementos narrativos.

Considerando que o livro, como afirma Melot (2012, p. 129), é um território conquistado pelo autor e seu exército de escribas, no livro-álbum os escribas seriam, portanto, os leitores, que habitam o território construído pelos autores com imagens, palavras e silêncios à espera de que alguém ali se demore, desvendando, explorando, descobrindo, revelando, montando, num tempo que se dilata e comprime de acordo com a ação do leitor. Por meio de seu funcionamento, o livro-álbum traz à tona e reitera todos os atos e experiências envolvidos na leitura.

O lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas. Tais operações são controladas na medida em que restringem a atividade do leitor à coordenação, à perspectivação e à interpretação dos pontos de vista. À medida que o lugar vazio permite essas operações, evidencia-se a ligação fundamental de estrutura e sujeito, a saber, no sentido dado por Piaget: “Com uma palavra, o sujeito existe porque a qualidade básica das estruturas é geralmente o próprio processo de estruturação.” O lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fechadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor. (ISER, 1999, p. 157)

A leitura consiste de uma construção, portanto, não só daquilo que se vê, como também do que não se dá a ver e das associações despertadas por todos os sentidos. O percurso se desenha a partir de sons, sensações, suposições, inferências, silêncios, relações das mais diversas com o que o livro mostra ou com o que guarda, estabelecendo-se na inter-relação entre o corpo e o livro, que se faz assim lugar. Lugar como um espaço habitado, construído na conjugação da ação do homem e o objeto em sua totalidade.

O livro é como uma paisagem contígua que apresenta muitas camadas e se constitui de partes interconectadas. Ler é desvelar as relações ali embutidas, lembrando que os elementos são interdependentes na composição narrativa, ainda que carreguem significado isoladamente. Ao longo da trajetória, ao entrar em contato com outros elementos, descobrir nuances, deparar-se com obstáculos, tomar decisões, as unidades de significado vão sofrendo alterações. O ponto de vista do leitor é, assim, muitas vezes, deslocado ao longo da leitura, de forma que ele possa experimentar diferentes perspectivas e conhecer faces diversas daquilo que lhe está sendo posto. As relações entre as partes se dão no transcurso do tempo, por meio do virar de páginas.

## **1.2 O branco e o virar da página – um entre onde e quando tudo pode acontecer**

Embora a antecipação e a inferência sejam também atos compositivos da leitura – atos que o livro-álbum coloca fortemente em evidência uma vez que a cada virar de páginas nos revela algo novo que pede um encaixe, e tantas vezes alguns desencaixes e até recomposição –, a fim de

chegar ao que ali está posto, enquanto leitores, devemos estar prontos ou entender que esses são atos de passagem, dispor-nos a descartar hipóteses e permitir que as inferências se tornem tecido no confrontar-se com o mostrado, revelado ou proposto nos interstícios entre o que está dito e o silêncio.

Mas, como podemos interpretar algo que resiste a ser, que não é nem um, nem outro? Qual a função ou o que representam a virada de página e o branco no livro-álbum? São pausa, silêncio? Convite à participação ativa do leitor? Pode o leitor gerar conteúdo a partir dos silêncios que compõem a narrativa? Evidenciam, o branco e a virada da página, o suporte como elemento fundamental da narrativa? Qual a importância do virar de páginas na construção de sentido para além da definição de ritmo?

O livro-álbum, que é pensado a partir da página dupla, onde se entrelaçam palavras e imagens para tecer sentido no encadeamento das mesmas, reitera que a imagem estática, ao entrar em relação com outra imagem, se transforma e adquire sentidos. Tal relação é garantida no virar das páginas, na composição com o texto, nos elementos narrativos trazidos pelo projeto gráfico e pelo suporte em si. Assim, o branco – ou o espaço vazio – também se faz essencial na construção do sentido. Semelhantemente ao virar da página, o branco é suspensão e espaço de criação.

Portanto, o virar das páginas e o branco, que são, a princípio, elementos da composição gráfica e material do objeto, no livro-álbum, são elementos narrativos e, ao criarem espaço, podem gerar sentidos dos mais complexos no tecer da história.

Um livro-álbum não é apenas uma série em câmera lenta de imagens visuais e verbais, o breve hiato da virada da página pode ser usado significativamente pelo autor e/ou ilustrador de vários modos.

[...] na frase memorável de Barbara Bader (1976, p. 01), experimentamos ‘o drama da virada da página’ em um livro-álbum conforme avançamos de uma dupla de páginas para a próxima. Para Bader, portanto, o virar da página representa um momento de antecipação, perplexidade ou confusão, que é resolvido ao seguir para a próxima dupla. Há uma quebra ou vão entre uma prancha e outra, e esse vão, muitas vezes, requer um alto grau de pensamento crítico e de inferência. E isso tudo cabe ao leitor, porque ele oferece algo que literalmente não está lá. Segundo Iser (1978)<sup>4</sup>, todo texto tem “espaços” e indeterminações que o leitor precisa preencher conforme lê. Nos livros-álbum, as quebras de página sugerem claramente vazios identificáveis para que todos os leitores possam “quebrar a cabeça” e interpretar. (SIPE, 2009, p. 73)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> A obra de Iser à qual Sipe faz referência é *O ato da leitura*, publicada em 1999 no Brasil pela Editora 34.

<sup>5</sup> No original: *A picturebook is not only a slow-motion series of presented verbal and visual images; the brief hiatus as we turn the page can be used meaningfully by the author and/or illustrator in various ways. [...] in Barbara Bader's (1976) memorable phrase, we experience "the drama of the turning of page (p. 1) in a picturebook, as we proceed from one set of facing pages to the next. For Bader, then, the page turn represents a moment of anticipation, puzzlement, or confusion, which is then resolved upon turning to the next set of facing pages. There is a break or gap between turning the page from one spread to the next, and this gap often requires a high degree of critical and inferential thinking. This is all up to the reader, because the reader supplies something that is literally not there. According to Iser (1978), every text has "gaps" or indeterminacies, which the reader must fill in as he/she reads. In a picturebook, the page breaks suggest clearly identifiable gaps for all readers to puzzle over and interpret.*

No breve ensaio a seguir, intitulado “Uma página é uma porta”, o autor francês Remy Charlip reconhece o livro-álbum como uma linguagem da arte, tal qual o cinema, a escultura ou a pintura, com suas peculiaridades e modo de existir próprio, estabelece a importância da virada da página e ainda traz a metáfora da porta e o conceito de passagem, fundamentais para a construção narrativa de muitos livros-álbum.

Mas um livro, como aquele ao qual nos referimos hoje, tem propriedades físicas distintas, assim como a pintura, a escultura, o cinema e outras formas de arte têm suas propriedades físicas distintas.

Um livro é um conjunto de páginas que são mantidas juntas por uma das laterais, e essas páginas podem se movimentar devido a suas dobradiças, como portas vai-e-vem. Elas poderiam ser meias-portas, portas com janelas, portas-camarão, como as dobráveis, portas com anexos, pop-ups, texturas ou peças móveis, poderiam ser portas moldadas. É claro que se uma porta tem algo completamente diferente por trás dela, é muito mais emocionante. O elemento de deleite e surpresa é assistido pela força física que sentimos em nossas próprias mãos quando movemos aquela página ou porta para revelar uma mudança em tudo o que se passou antes, no tempo, no lugar, ou personagem.

Um livro-álbum envolvente não produz apenas belas imagens isoladas ou sequenciais, mas permite que tenhamos consciência da peculiaridade da estrutura física do livro, ao chamar nossa atenção, mais uma vez, para aquele momento crucial: a virada da página. (CHARLIP, s/d, tradução nossa)<sup>6</sup>

Barbara Bader, em seu *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, (1976, p. 359) consagra a expressão “o drama da virada da página”, assim como estabelece a ideia de virador de página, quando discute a poética de Charlip, que era também designer e dançarino:

Imagens, estrategicamente sinalizadas, equivalem a uma performance contínua. Isso, Remy Charlip, dançarino e designer, reconheceu com mais clareza, talvez, do que qualquer outra pessoa; a frase “o drama da virada da página” na abertura deste livro é dele. As figuras, à direita, convidam a virar a página, e a linha de texto [...] nos conduz adiante [...]<sup>7</sup>

É importante que autores de livros-álbum considerem com cuidado esse breve momento fronteiro e de suspensão, que pode alongar ou comprimir o tempo, e certamente reitera que essa

<sup>6</sup> No original: [...] *But a book, as we refer to it today, has distinct physical properties, just as painting, sculpture, film, and other art forms have their distinct physical properties. A book is a series of pages held together at one edge, and these pages can be moved on their hinges like a swinging door. They could also be half-doors, doors with windows, double doors, like fold-outs, doors with attachments, pop-ups, textures or moving parts, and shaped doors.*

*Of course if a door has something completely different behind it, it is much more exciting. The element of delight and surprise is helped by the physical power we feel in our own hands when we move that page or door to reveal a change in everything that has gone before, in time, place, or character.*

*A thrilling picture book not only makes beautiful single images or sequential images, but also allows us to become aware of a book's unique physical structure, by bringing our attention, once again, to that momentous moment: the turning of the page.*

<sup>7</sup> No original: *Pictures, strategically cued, equal a continuous performance. This Remy Charlip, dancer and designer, recognized perhaps more clearly than anyone else; the phrase “the drama of the turning of the page” at the outset is his. The figures, bearing right, invite the turn of the page, and the text-line [...] leads us on [...].*

é uma linguagem híbrida, fruto da correlação de texto, imagem e objeto, tanto em sua estrutura física (sua arquitetura), quanto em sua composição.

[...] o espaço em branco e a ausência são comunicados na imagem pela sua própria existência. Conforme revelado por Barthes em seu estudo seminal *A câmara clara* (1980), a imagem é bastante precisa em sua *denotação* de realidade ao funcionar como seu *análogo*. No entanto, ao mesmo tempo, a imagem é parcial e imprecisa porque pode ser interpretada de várias formas (*polissemia*) ou porque pode haver diversos signos para refletir a mesma realidade (*metáfora*). Por isso, a fim de garantir a narração, a sequência de imagens não é suficiente e pede um texto, pelo menos implicitamente, que esclareça a interpretação. Assim, os livros-álbum funcionam dentro desse limite entre *polissemia*, que torna a imagem sugestiva, e *conotação*, que a imagem recebe do contexto no qual está inserida e do texto que a acompanha. (ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010, p. 166, tradução nossa)<sup>8</sup>

E, por isso também, esse tipo de livro reitera a participação ativa do leitor, não apenas recebendo o conteúdo, mas gerando conteúdo nas lacunas deixadas pelo autor, no virar das páginas (nos dois sentidos – descobrindo o porvir, voltando ao passado do livro nas páginas já lidas), levantando hipóteses, comprovando-as ou descartando-as, desvelando camadas. A suspensão do “estar entre páginas” não apenas dá ritmo ao livro, mas proporciona o tempo necessário ao leitor para a decantação do que foi, até então, apreendido (GUTFREUND; MAZZILLI, 2021).

Uma proposta de leitura como construção, em que o leitor – explorador, aprendiz e investigador – considera a possibilidade de ler o implícito, o sugerido, o indício, e não apenas aquilo que aconteceu e pode ser visto, mas o que as coisas significam em outro plano, se propondo a decifrar, e antes de tudo, a entrar no jogo, o que exige a compreensão de regras daquele sistema (e cada livro é um sistema, um conjunto de elementos que, organizados, produzem sentido) a partir das luzes, brechas, pausas e ausências oferecidas pelo autor ou autores.

A quebra de página se confirma essencial ao longo da construção da narrativa. Para Turner (apud SIPE, 2009, p. 75) esse é um espaço liminar, em que os leitores não se encontram nem no contexto familiar de “textoimagem” da dupla de páginas que acabam de deixar, nem no “textoimagem” da dupla seguinte: são espaços “entre”.

Talvez, por evidenciarem esse entre e quando tudo pode acontecer, a virada da página e o branco reiterem o livro-álbum como um elogio ao livro e à literatura em si.

---

<sup>8</sup> No original: [...] *blank space and absence are conveyed in the image by their very existence. As revealed by Barthes in his seminal study La chambre Claire (1980), image is quite precise in its denotation of reality by functioning as its analogue. However, at the same time, the image is partial and imprecise because it can be interpreted in various ways (polysemy) or because there may be signs for reflecting the same reality (metaphor). As such, in order to guarantee the narration, the sequence of images is not sufficient and a text is required, at least implicitly, which annotates the interpretation. As a result, picturebooks work within this limit between polysemy, which makes the image suggestive, and connotation which the image receives from the context into which is inserted and from the text it accompanies.*

## Capítulo 2

A gramática do livro-álbum

## 2 A GRAMÁTICA DO LIVRO-ÁLBUM

### 2.1 O livro-álbum

#### 2.1.1 Nomenclatura: uma escolha determinante

Há uma série de entendimentos sobre o livro-álbum (também chamado de livro ilustrado e álbum ilustrado), definições mais ou menos claras, algumas disparidades ou dissonâncias, alguns pontos definidos e já indiscutíveis, porém há também muita dúvida e confusão. Isso se dá não apenas em relação à terminologia, que apresenta demasiadas variações e, muitas vezes imprecisão, mas também sobre o que se considera um livro-álbum e no que ele consiste.

A definição da terminologia é imprescindível para o estabelecimento de que livro se está falando, diminuindo as arestas que podem gerar uma má compreensão. Mas, por que a escolha pelo termo livro-álbum e não livro ilustrado, termo preferido por muitos especialistas? A razão mais forte talvez seja o entendimento dessa linguagem como algo particular, distinto de outras formas de expressão já definidas. O termo livro ilustrado, além de poder – e ser – utilizado (com precisão linguística, diga-se de passagem) para designar livros com ilustração, não denota a autonomia dessa forma de expressão, ao contrário, se esquivava dela.

A preferência por não usar o termo livro ilustrado para designar essa forma particular de expressão talvez já tenha se feito clara, mas insisto: o livro-álbum é um livro que tem as imagens como material genético e cujas particularidades são essenciais na construção de significado. A rigor, um livro ilustrado é um – ou qualquer – livro com ilustrações, sejam elas narrativas ou não, tendo suas páginas duplas ocupadas por imagens ou apresentando imagens isoladas, o que, a meu ver, gera inúmeros mal-entendidos, conforme podemos confirmar na introdução de *The Routledge Companion to Picturebooks* (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2018, p. 3, tradução nossa):

No entanto, uma pergunta deveria ser feita no início de uma discussão sobre esta forma de arte: o que é um *picturebook*? Esse é o tipo de pergunta que parece fácil de responder, mas, após refletir um pouco mais sobre ela, pode ser bastante polêmica. Como o termo diz, as mais significativas características são o suporte (um livro) e o conteúdo (as imagens). O termo não implica que um *picturebook* inclua texto, embora haja comum acordo de que os *picturebooks* contêm tanto imagens quanto texto. Se há alguma verdade nisso, todos os livros com ilustração poderiam ser categorizados como *picturebooks*, o que tem sido contestado entre estudiosos de literatura infantil há um bom tempo. No discurso acadêmico, efetivamente, é comum que se faça uma distinção clara entre o livro ilustrado (livro com ilustrações) e o *picturebook*, sendo o



primeiro um livro em que o texto é mais dominante do que as ilustrações, enquanto o último, geralmente, apresenta um equilíbrio entre texto e imagens.<sup>1</sup>

A variação de terminologia empregada no Brasil foi levantada por Renata Gabriel Nakano, em sua dissertação de mestrado, onde ela apresenta os problemas da imprecisão no emprego dos termos ao longo dos anos, discute a importância de uma definição e relata sua experiência na definição do termo junto à editora Cosac Naify quando da publicação de alguns títulos teóricos para os quais se precisava definir como esse livro seria chamado no Brasil a fim de evitar mal-entendidos:

A importância da busca pela nomenclatura reflete-se na compreensão e na própria consciência da existência desse objeto diferenciado. Especificá-lo com um termo exclusivo, seja como *picturebook*, álbum ou livro-ilustração, auxilia na compreensão de que ele é de algum modo diferente do livro ilustrado comum: a linguagem instrumentaliza a percepção.

[...]

Em 2010, ao iniciar a tradução brasileira do livro *How picturebooks work*<sup>2</sup>, de Maria Nikolajeva e Carole Scott, a editora Cosac Naify teria de optar por uma nomenclatura não disseminada de um termo exposto no próprio título do livro. Levantamos para a edição muitas terminologias, tanto as coletadas no universo estrangeiro, como álbum ilustrado, quanto neologismos em português, como livro-ilustração, livro pictórico, livro multimodal, e mesmo termos utilizados isoladamente em pesquisas brasileiras, como objeto novo e livro ilustrado contemporâneo. [...] Assim, em vez de criar um neologismo, a editora optou por atribuir um significado específico ao termo já comumente utilizado “livro ilustrado”. (NAKANO, 2012, p. 28)

Tal decisão, tomada há mais de dez anos, não foi suficiente para a sustentação do termo tampouco para a definição de que livro é este do qual estamos falando. Embora hoje haja muito mais esclarecimento sobre o assunto – em grande parte devido a essas mesmas publicações – esse ainda é motivo de controvérsia.

Como vimos, a imprecisão acontece em várias línguas, não sendo um privilégio nosso: em inglês, discute-se sobre as diferentes grafias: *picturebook*, *picture book* ou *picture-book*; em Portugal se usa álbum ilustrado, livro-álbum (diferentemente do que se apresenta na citação mais à frente) e, mais recentemente, uma nova categoria bastante abrangente denominada livro-objeto, na

---

<sup>1</sup> No original: *However, one question should be asked at the beginning of a discussion of this art form: what exactly is a picturebook? This is the kind of question that appears simple at first but upon further consideration can be quite controversial. As the term implies, the most significant characteristic are the medium (a book) and the content (pictures). The term does not imply that a picturebook also includes a text, although there is common agreement that picturebooks have both pictures and text. If it holds true, then all books with illustration might be categorized as picturebooks, which has been disputed among children's literature scholars for a very long time. In actual academic discourse it is common to make a clear distinction between an illustrated book and a picturebook, the former being a book in which the text is more dominant than the illustrations, while the later usually displays a balance between text and visuals.*

<sup>2</sup> Publicado no Brasil sob o título *Livro ilustrado: palavras e imagens*.

qual se encaixaria o livro-álbum. Em francês, o termo *album* designa livros com imagem, como se pode constatar em um levantamento, amplo embora não exaustivo, na introdução de *The Routledge Companion to Picturebooks* (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2018, p. 3, tradução nossa):

Essa polêmica continua refletida nas diferentes grafias do termo ‘*picturebook*’. Enquanto os dicionários da língua inglesa afirmam explicitamente que o conceito deveria ser escrito com duas palavras como em ‘*picture book*’, acadêmicos que trabalham no campo de pesquisa de livros-álbum sugerem que se escreva o termo como uma palavra a fim de **ênfatisar sua unidade inseparável** de imagens e texto. Considerando que a expressão ‘*picture book*’ evoca a associação de um livro que inclui ilustrações, seja ele um romance infantil ilustrado, uma coletânea de contos com imagens ou um livro-álbum [...] há sempre confusão sobre como designar o *corpus* de livros-álbum. Isso se torna ainda mais complicado em outras línguas, nas quais a noção de livro-álbum não existe.<sup>3</sup>

David Lewis na introdução de seu *Reading Contemporary Picturebooks – Picturing Text* (2001), ao referir-se às indecisões referentes à nomenclatura que refletem a amplitude da compreensão em relação ao livro-álbum, justifica sua escolha por *picturebook* – grafado como uma só palavra – dizendo que, desta forma, a nomenclatura reflete “a natureza composta do artefato em si”, o que sustenta sua arguição de que “o primeiro passo a ser tomado para examinar o livro-álbum é olhar para ele inteiro.” (LEWIS, 2001, p. xiv, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Uma pequena interrupção para uma breve ressalva, ou duas: alguns dos países, senão todos, que são citados abaixo, podem não ter uma formulação definitiva do que é um *picturebook*, no entanto apresentam reflexões, literatura especializada e muita pesquisa e produção no campo, um corpo de estudo em construção, porém de grande valia e rigor. É também importante frisar que a “unidade inseparável” não se limita à relação palavra-imagem, mas deve se referir à relação palavra-imagem no livro, ou seja, palavra-imagem-design.

Na Espanha e em Portugal, por exemplo, o *picturebook* ainda é categorizado como “livro ilustrado”, o que significa que uma distinção entre o *picturebook* em si e o livro infantil com ilustrações não é feita. Na Espanha e na Itália, os termos *libro ilustrado*/*libro ilustrato* e ‘álbum’ são intercambiáveis. Estudiosos franceses usam mais a noção de *album*, que indica um livro com imagens (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2018, p. 4, tradução nossa)<sup>5</sup>

<sup>3</sup> No original: *This controversy is still mirrored in the different spellings of the term ‘picturebook’. While English dictionaries clearly state that the notion should be written with two words as ‘picture book’, scholars working on the realm of picturebook research suggest writing the term as one word in order to emphasize the inseparable unit of pictures and text. Since the wording ‘picture book’ evokes the association of a book that includes illustrations, whether an illustrated children’s novel, a story collection with images, or a picturebook [...] there is often confusion about the designation of the picturebook corpus. This becomes even more complicated in other languages, where a specific notion of ‘picturebook’ does not yet exist.*

<sup>4</sup> No original: *that the first step we should take in examining the picturebook is to look at it whole.*

<sup>5</sup> No original: *In Spain and Portugal, for instance the picturebook is still categorized as ‘illustrated book’ (livro ilustrado), that means a distinction between a picturebook per se and an illustrated children’s book is not made. In Spain and Italy, the terms libro ilustrado/libro ilustrato and ‘album’ are used interchangeably. French scholars mostly utilize the notion of ‘album’, which indicates a book with images.*

Uma outra razão, não menos forte, para minha escolha – consciente de que o termo possa ainda não ser o ideal – é como foi dito acima, que o livro-álbum é livro antes de mais nada, essa característica lhe é essencial. Neste ponto, em nada diferiria do livro ilustrado: ambos os termos carregam a ideia de que o livro é um elemento fundamental na concepção dessa linguagem tão peculiar. Porém, além de livro – um conjunto de páginas duplas, dobradas e encadernadas, entre duas capas – ele é repositório, mais do que isso, é morada de imagens, as quais predominam especialmente no objeto, o que o torna também um álbum. A palavra *album* deriva do latim *albus*, que significa branco, e firmou-se em alemão e línguas latinas como definição de um suporte em branco à espera de ser preenchido, seja por figuras, fotografias, selos, recortes ou notas. O termo livro-álbum encerra o conceito tão bem definido por Odilon Moraes (2022, no prelo) de que ele é o filho do livro com a ilustração. Um álbum no qual as imagens, em sequência e relação, se tornam narrativas, cuja única espera, de fato, talvez, seja a de ser aberto e percorrido pelo leitor.

### 2.1.2 *Uma linguagem híbrida*

Como já dito, o livro-álbum é uma linguagem híbrida, fruto do entrelaçamento das palavras, imagens e do livro em si, o livro enquanto objeto. Pertencente ao campo da literatura posto que é livro e apresenta seu conteúdo se valendo da linguagem poética, seja ficcional ou não, o livro-álbum transita pelas artes visuais, com suas imagens narrativas, se alimenta do cinema, do teatro e dos quadrinhos, e se concretiza no campo do design, elevando o projeto gráfico a componente essencial à narrativa. Talvez sua característica mais marcante seja comunicar por meio da tessitura de palavras, imagens e elementos gráficos e materiais no livro, que é, antes de mais nada, uma sequência de páginas duplas entre duas capas.

Em *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden (2011), a autora afirma, em concordância com David Lewis (2001), que tais obras, embora pertençam ao campo da literatura, não se configuram como gênero, mas sim como um tipo de linguagem que incorpora ou assimila gêneros distintos, uma forma específica de expressão.

Se, como afirma Dewey (2010), os objetos de arte, por serem expressivos, constituem linguagens e cada arte, cada linguagem tem seus meios de expressão, ou seja, é dada a um tipo de comunicação a qual não poderia ser enunciada tão integral e precisamente em nenhuma outra forma, o livro-álbum, uma forma de expressão composta de outras formas de expressão apresenta características peculiares as quais definem o funcionamento dessa linguagem: imagens espacialmente predominantes que geram fragmentos de narrativa na relação com palavras, explícitas

ou não, ao se encontrarem a cada página dupla. As páginas duplas, unidades primárias de significado, se relacionam entre si compondo uma sequência, dada pelo livro enquanto objeto, e na virada da página – que é silêncio, tempo e movimento –, o leitor ativo estabelece sentidos, sentidos muitas vezes provisórios por sua natureza parcial, que vão se desenvolvendo ao longo da leitura a partir dos fragmentos oferecidos a cada dupla.

Tudo considerado, o livro-álbum é uma forma sutil e complexa de comunicação. É inusitado enquanto narrativa por sua suplementação da informação verbal com a visual e enquanto arte visual por seu foco nos aspectos significativos das imagens visuais. É único em seu uso de diferentes formas de expressão que constroem diferentes tipos de informação para compor um todo diferente de suas partes compositivas [...]. (NODELMAN, 1988, p. 21, tradução nossa)<sup>6</sup>

Mas por que a palavra e a imagem estarem sempre em relação no livro é uma característica peculiar ao livro-álbum? Isso se aplicaria a qualquer livro em que imagens e palavras compartilham o espaço do livro, não? Não se pode negar que qualquer coisa, quando em relação com outra, se modifica. Talvez aí esteja um ponto fundamental para essa discussão, pois além de isso gerar muita confusão, esse estar em relação extremamente peculiar no livro-álbum é o que nos interessa. Palavras e imagens não apenas compartilham a dupla, mas geram um tecido, fragmentário, que se põe em relação, tanto a cada prancha, como entre as mesmas, na duração do livro, gerando sentido no todo. Mas o que isso significa exatamente? Não é assim que qualquer coisa se constrói?

Sim, porém, cada livro-álbum, fundado na interdependência – e indissociação – das linguagens verbal, visual e gráfica, assim como nos aspectos materiais do livro, diz algo que não poderia ser dito tão bem de nenhuma outra forma, em nenhum outro meio. Sua composição é de tal forma imbricada que não apenas sofreria perdas na transposição ou tradução para outros veículos, mas também na alteração de um dos componentes que formam seu tecido: o livro-álbum comunica como um todo, cada livro apresentando-se como um sistema peculiar e inalterável (LEWIS apud VIGGIANI; GUTFREUND; MAZZILLI, 2021). Tal qual propõe a psicologia da Gestalt:

É impossível modificar qualquer unidade do sistema sem que, com isso, se modifique o todo. Qualquer ocorrência ou obra visual constitui um exemplo incomparável dessa tese, uma vez que ela foi inicialmente concebida para existir como uma totalidade bem equilibrada e inextricavelmente ligada. (DONDIS, 2015, p. 51)

---

<sup>6</sup> No original: *All things considered, then, the picture book is a subtle and complex form of communication. It is unusual as narrative in its supplementation of verbal information with visual and as visual art in its focus on the meaningful aspects of visual imagery. It is unique in its use of different forms of expression that convey different sorts of information to form a whole different from the component parts [...].*

Como dito acima, segundo Odilon Moraes (2022, no prelo), o livro-álbum (que ele prefere chamar de livro ilustrado) é “filho direto do livro com a ilustração”. Na esteira de Michel Melot, o autor e pesquisador afirma que o livro-álbum nasce do sofrimento da imagem no livro. A imagem que normalmente “sofre no livro, constrangida na página e submetida a um ritmo de leitura que não é seu” (MELOT apud MORAES, 2022), integrada a uma temporalidade que não lhe pertence, no livro-álbum decide aliar-se ao tempo e não se manter como obstáculo a seu fluxo. Assim, em um movimento de reparação, tal qual no cinema, fragmenta-se a fim de narrar através da sequência. Pois, em livros com ilustração, a imagem, que muitas vezes permanece imobilizada, contida, mantendo-se em sofrimento, funciona de maneira autônoma, ou quase autônoma, em relação ao texto e ao livro em si (ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010). A história – ou informação – certamente se concentra toda no texto, independentemente das ilustrações, que podem enaltecer o conteúdo, mas não modificá-lo em sua essência.

As imagens no livro-álbum são imprescindíveis em sua relação com a palavra e com o livro, como tão certamente definiu Moraes. David Lewis (2001), teórico inglês que compara cada livro-álbum a um ecossistema, o qual implica redes de relações, afirma que é na interconexão de seus elementos constitutivos que se obtém sentido, ou seja, palavras nunca são apenas palavras, elas são sempre palavras em relação às imagens, assim como as imagens nunca são apenas imagens, mas imagens que sofrem a influência das palavras, que encerram sentido na relação com a palavra, isto é, é na interanimação<sup>7</sup> das mesmas que elas existem. Porém, é sempre importante lembrar que as relações que sustentam o significado incluem também o livro em si, não apenas no que diz respeito a elementos diferenciais em seu projeto gráfico, que podem ou não existir, mas fundamentalmente à própria estrutura do livro – uma sequência de páginas duplas. Zaparaín sintetiza com muita clareza:

É fácil concordar que um livro-álbum consiste na combinação de texto com imagens sequenciais em um livro. Essa primeira descrição, ainda que pareça óbvia, supõe a decantação de vários elementos que se consideram imprescindíveis e que apenas quando unidos garantem o objeto. Cada um separadamente não seria singular e, na realidade, todos são comuns a outros meios de expressão, porém apenas de sua junção peculiar nasce um produto determinado. Os termos propostos são tão imprescindíveis para a definição que, caso se suprimisse algum, seria impossível reconhecer ali um livro-álbum. (ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010, p. 23, tradução nossa)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Interanimação é um conceito desenvolvido por David Lewis a partir da ideia de Margaret Meek de que “palavras e imagens na página interanimam umas às outras. Ele define a relação entre palavras e imagens no livro-álbum: as palavras existem no contexto, o ambiente, das imagens e vice-versa (p. 48).

<sup>8</sup> No original: *Es fácil coincidir en que un álbum consiste en la combinación de texto con imágenes secuenciadas en un libro. Esta primera descripción, aunque parezca obvia, supone la decantación de varios elementos que se consideran imprescindibles y que sólo unidos aseguran el objeto. Cada uno por separado no sería singular y, en realidad, todos son comunes a otros medios de expresión, pero sólo de su peculiar conjunción nace un producto determinado. Los términos propuestos son tan imprescindibles para la definición que, si se suprimiese alguno, sería imposible reconocer ahí un álbum.*

Esse equilíbrio, o que Maurice Sendak (1988), precursor do livro-álbum contemporâneo, equipara a uma dança, é o que sustenta a linguagem: se ora a palavra cala para dar voz à imagem, ou vice-versa, o livro, que não se satisfaz em ser apenas suporte silenciado pelo conteúdo, é o que possibilita que o conteúdo se desvele no virar das páginas e na sequência proposta pelo autor. Esses elementos compositivos da linguagem estão sempre buscando alguma harmonia, um apoiando e transformando o outro, compensando quando necessário, silenciando se for preciso. Uri Shulevitz (1985) diz que este é um livro que, se lido no rádio, não poderia ser compreendido inteiramente. Ouso complementar que tampouco seria compreendido completamente sem as palavras, quando as apresenta, ainda que muitas vezes sejam escassas. Cada peça que compõe o livro é essencial, uma palavra tão diminuta que seja deve ter uma razão para estar ali. Por não suportar excessos, o livro-álbum exige esse perfeito equilíbrio entre as partes, o que nem de longe significa que há porções equivalentes de cada um, eles funcionam sempre em colaboração – ou relação –, mesmo quando resultam em uma contraposição, sempre contando com o não dito, que há de ser preenchido pelo leitor.

A relação de interdependência é o eixo do livro, tudo acontece a partir dela. Por isso, alguns livros com ilustração, ainda que se valham da página dupla e de muitos elementos característicos do livro-álbum, não se configuram como tal, pois essa linguagem resulta do amálgama das partes, que, separadas, não carregam o sentido da história ou do livro. Em um livro com ilustração, as partes se sustentam sozinhas, ou pelo menos, o texto verbal o faz. Aquilo que se deseja contar se mantém independente das ilustrações que o livro apresenta. Há muitos livros com sotaque de livro-álbum. Alguns autores, como Odilon Moraes, cuja língua nativa é o livro-álbum, levam o que é característico da linguagem a todos os livros que fazem, oferecendo aos leitores uma experiência de leitura ainda mais rica, uma vez que suas ilustrações abrem outros caminhos de interpretação, ainda que não modifiquem a narrativa: a história que as palavras contam permanece intacta.

### 2.1.3 Estrutura básica do livro-álbum

Como vimos, a relação de interdependência entre os elementos que compõem a estrutura básica do livro-álbum – palavras-imagens-design – é fundamental para que se compreenda o funcionamento dessa linguagem. Esses elementos geram sentido na relação que estabelecem ao longo da leitura e, por isso, são indissociáveis. A fim de compreender como cada um deles age nessa relação, tentarei desfiar os fios que formam esse tecido, na medida do possível, uma vez que todos, juntos, compõem esta linguagem.

Em uma obra literária, a palavra, cuja natureza é temporal, pode criar mundos por si só, sem qualquer associação à imagem ou às particularidades gráficas e materiais do livro. Esses mundos podem ser construídos da mesma forma em diferentes formatos: seja um livro, um pdf<sup>9</sup>, um leitor digital, ou mesmo em uma sessão de leitura em voz alta, presencial ou transmitida no rádio. As histórias contadas pelas palavras são, [frequentemente] lineares, sequenciais, causais, e a narrativa é uma sequência unificada de causas e efeitos, sendo as relações temporais entre acontecimentos e a ordem como se apresentam aquilo que os transforma em histórias. Assim, normalmente, no livro, as palavras ocupam tempo e as imagens espaço (NODELMAN, 1988).

Porém, no livro-álbum essa ideia é desafiada e, talvez, a maior peculiaridade de seus textos verbais seja sempre estarem em relação com a imagem, não compondo significado isoladamente ou, em alguns casos, não compondo o significado do livro isoladamente. Isto se dá nos livros em que o texto verbal ou a imagem contam algo em si, fazendo sentido por si só, como é o caso de *O passeio de Rosinha*<sup>10</sup> [Figuras 1-4], de Pat Hutchins, porém aquilo que o texto conta é muito diferente da história que o livro traz. Se ouvíssemos essa história no rádio, provavelmente a acharíamos no mínimo sem graça, enquanto a leitura do livro revela, na surpresa do virar das páginas, uma história inteligente, cheia de ironia e bom-humor. O texto, portanto, oferece interpretações e orienta, mas não se esgota: pede continuidade e se abre a possibilidades, de modo que o sentido se defina ao longo da leitura, uma vez que a palavra se dispõe a trabalhar junto à imagem em uma sequência de pranchas (páginas duplas) que se relacionam entre si.

---

<sup>9</sup> Arquivo digital (PDF = formato portátil de documento).

<sup>10</sup> Publicado em 1995 na coleção Crianças criativas, da editora Autores & Agentes & Associados, Rio de Janeiro.

Figura 1 – Dupla de páginas de *O passeio de Rosinha*, de Pat Hutchins



Fonte: Hutchins, 1995

Figura 2 – Dupla de páginas de *O passeio de Rosinha*, de Pat Hutchins



Fonte: Hutchins, 1995



Figura 3 – Dupla de páginas de *O passeio de Rosinha*, de Pat Hutchins



Fonte: Hutchins, 1995

Figura 4 – Dupla de páginas de *O passeio de Rosinha*, de Pat Hutchins



Fonte: Hutchins, 1995

[...] palavras sem imagens podem ser vagas e incompletas, sem qualidades comunicativas no que diz respeito a importantes informações visuais, [...] imagens sem palavras podem ser vagas e incompletas, desprovidas do foco, das relações temporais e da significação interna tão facilmente comunicada pelas palavras. (NODELMAN, 1988, p. 216, tradução nossa)<sup>11</sup>

De acordo com Nodelman (1988), as palavras e as imagens não são totalmente separáveis e o fato de serem sempre apresentadas e, portanto, lidas, em relação umas com as outras no contexto do livro, inevitavelmente altera o significado de ambas, de modo que um bom livro-álbum como um todo é uma experiência muito mais rica do que a soma de suas partes. O autor afirma ainda que a ideia de que as palavras são simplesmente lineares e as figuras meramente espaciais é extremamente simplista como o livro-álbum vem nos mostrar.

Mas em livros-álbum (como, frequentemente, nos filmes), as palavras podem concentrar nossa atenção nas imagens de tal modo que se tornam assertivas. Palavras conseguem nos dar um mapa cognitivo, um esquema que podemos aplicar a imagens inerentemente não assertivas a fim de determinar os diversos significados que podemos encontrar em seus detalhes. Barthes chama este efeito dos textos em relação a imagens de ancoragem [...] (NODELMAN, 1988, p. 213, tradução nossa)<sup>12</sup>

Palavras, no livro-álbum, muitas vezes, opõem-se a sua natureza, calando ao invés de falar, dando lugar – ou voz – ao outro: a imagem ou o silêncio. Ao invés de ser fluxo, no encadeamento com outras palavras, se junta às imagens e, frequentemente, leva a uma pausa, uma demora que não lhe é costumeira. A palavra se volta à imagem, fazendo com que o leitor faça o mesmo e lhe ofereça um olhar que pede um tempo alongado. Se em um livro qualquer a palavra nos empurra ou puxa adiante, no livro-álbum ela escolhe, precisamente, o que vai fazer: empurrar, puxar, reter, voltar, suspender, sempre aliada ao que não é dito seja por ela, seja pela imagem ou por ambas. As palavras, explícitas, orientam, e destacam, apontam ou sugerem aonde levar nossa atenção enquanto as imagens, polissêmicas, são mais difusas (NODELMAN, 1988). O texto verbal, portanto, ancora a imagem (BARTHES, 1990), definindo-a e controlando-a, assim como colocando o foco no que precisamos ver para que as imagens, fragmentárias, atuem sobre elas ao mesmo tempo em que são modificadas por elas. Além de nos dirigir na compreensão das imagens, em relação e junto com elas, as palavras guardam camadas de leitura a partir da diversidade de significados que esse encontro a cada dupla e dentro da sequência oferecida pelo livro pode gerar.

<sup>11</sup> No original: [...] *words without pictures can be vague and incomplete, incommunicative about important visual information, [...] pictures without words can be vague and incomplete, lacking the focus, the temporal relationships, and the internal significance so easily communicated by words.*

<sup>12</sup> No original: *But in picture books (as, often, in films), the words can focus our attention on pictures in such a way as to make them assertive. Words can provide a cognitive map, a schema that we can apply to inherently unassertive pictures in order to determine the varying significance we might find in their details. Barthes calls this effect of texts in relation to pictures anchoring [...].*

[...] as imagens em livros-álbum ocupam a maior parte do espaço e carregam o fardo de transmitir a maior parte da informação.

Por essa razão, os textos que essas imagens acompanham também são particulares – diferentemente de outros textos narrativos. Em livros-conceito, dicionários ou abecedários, o texto pode ser uma palavra ou uma sentença. Em livros-álbum que contam histórias, os textos são caracteristicamente sucintos e sem detalhes. São sempre dependentes das imagens que os acompanham para especificação de seu significado e sentido; muitas vezes parecem mais um sumário de enredo do que as palavras de uma história. (NODELMAN, 1988, p. viii, tradução nossa)<sup>13</sup>

O texto, também fragmentado ao longo da sequência de páginas, de modo geral, não traz descrições concretas e racionais, é sucinto e conciso, e cede à imagem o potencial descritivo que lhe é tão natural, deixando também para as ilustrações a qualidade emocional do que está sendo dito (NODELMAN, 1988, p. 42). Deve-se cuidar, no entanto, para não ser hermético, criando uma relação tão distante que gera perda de sentido. Ainda que sucinto, o texto no livro-álbum, como afirma Schwarcz, se caracteriza como “um relato verbal preciso, seco, elevado por poucas marcas de pontuação, vazio de metáforas. Por outro lado, metáforas visuais apresentam-se uma atrás da outra.” (SCHWARCZ; SCHWARCZ, 1991, p. 18, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Se, como afirma David Lewis (2001), as palavras sopram vida para a imagem, talvez as imagens deem corpo e lugar às palavras. Palavras e imagens são dispostas nas páginas compondo um padrão visual (NODELMAN, 1988) de modo que se favoreça, sempre, a criação de sentido.

Já a imagem, como tão bem define Moraes (2022), ao se fragmentar, se torna tempo para que possa narrar por meio da sequência. Como vimos, o livro é tempo e espaço: no livro-álbum, a sequenciação das imagens lhes concede temporalidade, transformando sua natureza, que é, originalmente, espacial, como esclarece o autor:

A natureza espacial da imagem, inapropriada para exprimir a noção de temporalidade, sempre foi obstáculo à linearidade da escrita. Mas com a possibilidade de utilização de muitas imagens ao longo das páginas do livro, ela deixou de ser um repouso na trajetória da leitura para construir também a ideia de duração. Através de sua articulação com outras imagens, a sequência de páginas de um livro deu a elas a possibilidade de se inscreverem no tempo. Essa ideia, presente em Michel Melot, encontra-se também em Perry Nodelman e em vários acadêmicos que estudaram o livro ilustrado<sup>15</sup> a partir dos anos 1980, tornando-se um dos pilares da conceituação do livro ilustrado: a

<sup>13</sup> No original: [...] *the pictures in picture books take up most of the space and bear the burden of conveying most of the information. For that reason, the texts these pictures accompany are also unique. – unlike other narrative texts. In word books or alphabet books, the text may be only one word or one sentence. In picture books that tell stories, the texts are characteristically succinct and undetailed. They are always dependent on the accompanying pictures for their specific meaning and import; they often sound more like plot summaries than like the actual words of a story.*

<sup>14</sup> *The precise, dry verbal account, heightened by few punctuation marks, is void of metaphors. On the other hand, visual metaphors follow one another.*

<sup>15</sup> Ver nota 2 na Introdução.

transformação de espaço (qualidade natural das imagens) em tempo (qualidade natural das palavras) através da sequência. [...]

Enquanto uma imagem solitária pode, no máximo, sugerir o movimento, isto é, nos fazer adivinhar o instante seguinte ou ver através de vestígios o que ocorrera no passado, uma imagem depois da outra nos permite construir a duração desse movimento, com começo, meio e fim. (MORAES, 2019, p. 69)

Em uma das sequências iniciais de *Onde vivem os monstros*<sup>16</sup>, de Maurice Sendak, isso se torna evidente: Max dá um único giro ao longo de três páginas duplas [Figura 5-7], estendendo aqueles décimos de segundos retratados ao tempo necessário para que a floresta que surgiu em seu quarto naquela mesma noite crescesse até que as paredes se transformassem no mundo inteiro. Curiosamente, nessa mesma sequência, se observarmos atentamente as mudanças sofridas pela lua, concluiremos que muito mais tempo passou.

Além de se fragmentar, gerando sentido na relação com a palavra e com a sequência das outras páginas duplas, a imagem, de natureza estática, ganha movimento neste livro em que tem predominância espacial. Ainda que haja uma maior presença e destaque para a imagem no livro-álbum, reitero a ideia de equilíbrio fundamental para que essa linguagem esteja em pleno funcionamento e comunique o conteúdo, seja uma narrativa, um poema ou um livro informativo. Sua conjugação com o texto verbal, mesmo em casos em que o mesmo se apresenta explicitamente apenas no título, se faz essencial assim como sua relação com o que se apresenta nas outras pranchas que, na sequência disposta pelo autor, geram sentido.

Por encarregar-se de descrições e ambientações, a ilustração nos faz ver, enquanto o texto articula e define relações e informações relevantes. Isso se dá não apenas na dupla em que se encontram, mas também ao longo da leitura; e, no tecido formado nessa relação, a história é narrada ou o conteúdo se apresenta. Embora concreta, a imagem, segundo Zaparaín (2010), tem compromisso com a afetividade, com o âmbito irracional das emoções, que se mostram ainda mais intensas quando se manifestam como atmosfera. Já o texto se dedica à racionalidade, abstrações, reflexões, pensamentos.

“A ‘história’ de um livro-álbum nunca deve se encontrar exclusivamente nas palavras, nem nas imagens, ela emerge da interanimação mútua de ambas. As palavras modificam as imagens e as imagens modificam as palavras e o resultado é algo totalmente diferente” (LEWIS, 2001, p. 36, tradução nossa)<sup>17</sup>. Essa outra coisa totalmente diferente que Lewis menciona, explicitando

<sup>16</sup> As imagens a seguir são da obra no original *Where the Wild Things are*, 1963.

<sup>17</sup> No original: *A picturebook “story” is never to be found in the words alone, nor in the pictures, but emerges out of their mutual interanimation. The words change the pictures and the pictures change the words and the result is something altogether different.*



Fonte: Sendak, 1963

Figura 6 – Dupla de páginas de *Where the Wild Things are*, de Maurice Sendak



Fonte: Sendak, 1963

Figura 7 – Dupla de páginas de *Where the Wild Things are*, de Maurice Sendak



Fonte: Sendak, 1963

ainda mais o que disse Nodelman, aqui chamo de linguagem: um novo tecido, fruto do amálgama constituído por palavra+imagem+design, que é um modo específico e autônomo de expressão.

E tudo isso se realiza, acontece no livro, que reitera que “a separação entre forma e função, entre conceito e execução, não tende a produzir objetos de grande valor estético.” (RAND, 2015, p. 9). No livro-álbum, muitas vezes o autor ou o autor-ilustrador responsabiliza-se pelo projeto gráfico uma vez que deve pensar em questões concernentes ao mesmo como parte indissociável da construção narrativa: a decupagem do texto, como palavras e imagens se relacionam, a presença ou não do branco (lembrando que neste trabalho me refiro ao branco não como cor, mas como o que está em branco), a tipografia e a ocupação do espaço pela mesma, a ocupação da página, a orientação de leitura. Podemos expandir o que Rand (2015, p. 76) fala dos elementos tipográficos para todos os elementos gráficos e materiais que compõem o livro, possibilitando ao leitor uma experiência mais rica e completa:

Dispondo cuidadosamente as manchas, os espaçamentos, o tamanho e a “cor” das letras, o tipógrafo é capaz de dar à página impressa uma qualidade que ajuda a dramatizar o conteúdo. É capaz de traduzir o texto em padrões táteis. Concentrando a mancha e enfatizando a margem (espaço em branco). Ele pode reforçar, por contraste, a textura das letras. O efeito resultante no leitor pode ser comparado à sensação produzida pelo contato físico com os tipos de metal.

Ao ampliarmos essa reflexão a outros elementos de design, compreendemos como o olhar do leitor é conduzido. Ellen Lupton, em seu *Design is Storytelling* (2017, p. 11, tradução nossa), diz que “o design incorpora valores e ilustra ideias. Deleita, surpreende e nos impulsiona a agir. [...] designers convidam as pessoas a entrar em uma cena e explorar o que ali se apresenta – a tocar, percorrer, movimentar e desempenhar”<sup>18</sup> e, no livro-álbum, se estabelece como elemento narrativo, seja simplesmente pela sequência de duplas, guardadas entre capas, que constituem sentido no virar das páginas ou pela presença de outros elementos gráficos e materiais que o projeto possa pedir.

É curioso pensar que a palavra página – do latim *pagina*, cujo significado é “algo atado” (HASLAM, 2007, p. 7) – se origina na encadernação. No livro-álbum, temos a dupla de páginas como unidade básica de significado que, por meio da sequência, sustentada na encadernação, compõem a narrativa do livro. Segundo o autor,

[...] a mais importante relação entre as imagens é aquela que acontece entre as próprias imagens. Elas podem transmitir a narrativa por meio da ordem em que são colocadas na página, de modo que o observador possa interligar as ilustrações. As imagens ainda podem ser dispostas de maneira a dar a impressão de que formam uma única matéria.

---

<sup>18</sup> No original: *Design embodies values and illustrate ideas. It delights, surprises, and urges us to action. [...] designers invite people to enter a scene and explore what's there – to touch, wander, move, and perform.*

A ordem, o tamanho e o recorte de cada uma das imagens afeta a mensagem e a dinâmica visual da página (HASLAM, 2007, p. 146)

O leitor, ao entrar em relação com esse livro, terá não apenas uma experiência distinta de outras experiências de leitura, mas participará ativamente da construção de significado. Ângela Lago cria uma sábia imagem ao dizer que o leitor é um parceiro, alguém que provoca para que pense com ela os caminhos tortuosos do livro (MORAES; HANNING; PARAGUASSU, 2012). Esse leitor-parceiro constrói significado ao longo da leitura, não apenas por virar as páginas, mas também por ficar entre as páginas, um silêncio ou espaço-tempo para decantar, reorganizar, vivenciar o tempo da história enquanto experimenta o tempo da narrativa, e se recolocar na trajetória. Ao desbravar o livro, gera e derruba hipóteses, recorre a suas referências, observa atentamente o que está disposto na dupla, volta a páginas já lidas, e busca apreender os diversos novos caminhos de leitura que o livro-álbum proporciona naquilo que diz e no que deixa por dizer.

Um autor de livro-álbum considera a inteligência, perspicácia e parceria de seu leitor na construção da história. Não porque ela precisa ser criada, já que este é o trabalho do autor ou dos autores, mas para, como define Carolina Moreyra (2021), colocar a cola entre os tantos fragmentos que lhe são oferecidos e desvelar a história<sup>19</sup>. Aline Abreu, em sua dissertação de mestrado (2013), chama de “texto potencial” isso que será lido, esse “passar cola”, ou seja, o que e como essa linguagem conta, como descreve Iser (1999, p. 144) ao se referir ao ato de ler:

Interrompendo a coerência do texto, os lugares vazios se transformam em estímulos para a formação de representações por parte do leitor. Assim, eles funcionam como estrutura autorreguladora; o que por eles é suspenso impulsiona a imaginação do leitor: trata-se de ocupar, através de representações, o que é encoberto. Formalmente falando, a estrutura funciona como princípio de homeostase. [...] existem indicadores bastante diferentes para regular o equilíbrio. A estrutura, contudo, permanece constante, sendo matriz elementar para a interação entre texto e leitor.

Nos exemplos analisados no capítulo a seguir, veremos como o silêncio atua sobre a narrativa e a compõe, sempre refletindo sobre o funcionamento do livro-álbum e a leitura dos mesmos.

---

<sup>19</sup> Informação verbal. Podcast Lugar de Ler #3, 2021.

## 2.2 Glossário

Este glossário, longe de ser exaustivo, compreende termos que podem auxiliar na leitura do livro-álbum. Os termos aqui dispostos derivam de muitas leituras e de minha experiência como editora e leitora. Alguns deles podem ser encontrados no Apêndice I, onde as referências e contexto podem ser verificados.

**Abertura:** dupla de páginas. Ver **página dupla**

**Ambientação:** a ambientação nos dá o tom, o clima da história, além de nos mostrar onde tudo se passa e como as coisas se apresentam.

**Ancoragem ou fixação:** Roland Barthes (1990) criou os conceitos de ancoragem e **relais** para as relações entre palavra e imagem. As imagens são, por natureza, polissêmicas, ou seja, carregam muitos sentidos. A ancoragem ou fixação se dá quando um texto, junto a uma imagem, restringe sua gama de significados.

**Branco:** o branco pode ser ausência de cor – quando evidencia a materialidade do livro – ou presença de cor, quando é representação. Sua função varia de acordo com a narrativa.

**Campo:** ver **Extracampo** ou **Fora de campo**

**Capa:** primeira capa (a que geralmente chamamos de capa, onde se encontram o título, nome do autor, nome da editora), segunda capa (verso da primeira capa), terceira capa (verso da quarta capa) e quarta capa ou contracapa (a capa final, que aparece quando fechamos o livro). Ali temos o ISBN, código de barras e possivelmente um texto de quarta capa, que pode auxiliar na venda do livro. Nos livros-álbum, muitas vezes a quarta capa traz um **posfácio** do livro, seja via imagem ou palavra.

**Cena:** a cena nos apresenta um momento, ação, lugar específico, a partir de um determinado ponto de vista, estabelecido pelo autor. Uma dupla pode apresentar uma ou mais cenas.

**Contracapa ou quarta capa:** ver **capa**

**Costura:** a costura fica no meio da página, às vezes aparente, às vezes não. O miolo do livro com costura é composto por uma série de cadernos costurados e colados. Alguns livros têm suas páginas apenas coladas, outros, grampeadas.

**Crossover books:** a palavra *crossover* pode ser traduzida como transversal, mistura, convergência, intersecção, cruzamento, ou seja, uma ótima palavra para definir livros que transcendem as fronteiras das faixas etárias, ou seja, os livros *crossover* são para todas as idades.



**Dobra:** Em *Livro*, Michel Melot (2012) diz que o livro nasce da dobra, que nada mais é do que o vinco que marca onde a folha foi dobrada para se tornar livro, ou seja, o livro é um conjunto de folhas dobradas que gera uma sequência. É na dobra que a **costura** é feita e é também ali que temos o limite, a fronteira de uma página para a outra. Suzy Lee, em sua *Trilogia da margem* (2012), discute a dobra como um elemento narrativo.

**Drama da virada da página:** expressão cunhada por Remy Charlip (s/d) ao referir-se à expectativa do leitor diante da tensão ou suspensão que o faz virar a página.

**Dupla audiência:** os livros-álbum, assim como outros livros com grande presença de ilustração, consideram que pode haver dois leitores: um adulto que lê as palavras para uma criança que o escuta, enquanto observa as imagens. Há quem diga que o lugar ideal para lê-los é o colo.

**Elipse:** a elipse é a supressão ou omissão de uma informação (imagem ou palavra) sem que haja prejuízo para a narrativa uma vez que pode ser subentendida pelo leitor. Em uma elipse gráfica, o leitor pode imaginar o que está **fora de campo**.

**Espaço:** pode se referir ao espaço físico do livro, a dupla de páginas, as capas e as guardas, onde tudo acontece, e pode também se tratar do espaço estabelecido pela narrativa, o que poderíamos chamar de cenário, que muitas vezes ultrapassa os limites físicos do objeto.

**Extracampo** ou **Fora de campo:** extracampo ou fora de campo é o que fica fora do campo de visão definido pelo autor, ou seja, aquilo que está fora do que ele está mostrando. Os autores nos oferecem uma porção da realidade, um corte, uma janela (ver **moldura**) e tudo que fica fora deste **campo** definido por ele é o extracampo, que atua junto ao texto, explícito ou não, para construção de sentido. O extracampo, vazio, deve ser pensado em relação com o que está no **campo**, ou seja, aquilo que foi representado, do modo como foi apresentado.

**Falso rosto:** uma folha antes da folha de rosto, que traz apenas o título do livro e o nome do autor. Nos livros-álbum, muitas vezes, essa página traz informações importantes para a narrativa, seja na forma de prefácio ou prólogo, ou não.

**Folha de rosto:** a folha de rosto contém o título da obra, o nome dos autores e o nome da editora. Pode ou não ter o ano de impressão e a cidade da editora. Tal qual o falso rosto, nos livros-álbum, ela pode trazer parte da narrativa.

**Frontispício:** comumente se usa frontispício para se referir à folha de rosto, mas pode ser também a página que a antecede. Ver **folha de rosto**

**Futuro do livro:** as páginas que estão por ser lidas e carregam o desenvolvimento da história.

**Guardas:** as guardas são as folhas coladas na capa (em livros de capa dura) para dar acabamento. Nos livros-álbum, elas podem apresentar elementos narrativos e ser parte da história. Muitas vezes, em livros brochura, temos uma falsa guarda para que os autores possam usar também essa parte do livro para contar sua história.

**Imagem narrativa:** muitas imagens são narrativas, o que significa que elas contam algo. No livro-álbum, fragmentos de imagens narrativas em sequência geram sentido.

**Imagem sangrada:** uma imagem, sem moldura, que é impressa em toda a página, até as bordas. Essas imagens dão ao leitor a sensação de fazer parte da cena, como se a imagem extravasasse os limites do papel.

**Interanimação:** interanimação é um conceito desenvolvido por David Lewis (2001) a partir da ideia de Margaret Meek de que palavras e imagens, dispostas na mesma página, animam umas às outras. Ele define a relação entre palavras e imagens no livro-álbum, dizendo que as palavras existem no contexto das imagens e vice-versa.

**Intertextualidade:** intertextualidade é a referência ou menção a outras obras em um livro.

**Linguagem:** um sistema de códigos e elementos que, funcionando de acordo com certas regras definidas, comunica sentido, se apresentando como um modo de expressão particular e específico.

**Livro-álbum:** uma linguagem contemporânea híbrida que se define na interdependência de palavra, imagem e design para a construção de sentido. Também chamado de livro ilustrado ou álbum ilustrado.

**Livro-imagem:** livros-imagem são livros-álbum sem palavras explícitas, além do título e créditos, e eventualmente de outros **paratextos**. Algumas pessoas consideram obras que contém poucas palavras livros-imagem. O Brasil é o único país em que esse livro tem um nome que não denota a falta, em outras línguas é chamado de livro sem palavras, livro-mudo ou livro silencioso.

**Lombada:** a lombada é a parte do livro em que encontramos a costura dos cadernos ou a cola que une as folhas. Ela fica no extremo oposto do corte das páginas. Ali também se coloca o título, nome do autor e editora para que, quando na prateleira, possamos reconhecer o livro. Livros grampeados não têm lombada.

**Margem:** ver **dobra**

**Moldura:** as molduras são utilizadas para definir um campo específico de visão. Servem tanto para chamar a atenção do leitor para determinado detalhe, colocando-o em foco, quanto para distanciá-lo do que está emoldurado. As molduras têm uma ação direta no tempo de leitura e do livro.

**Narrador:** narrador é aquele que conta a história no livro. Pode ser um personagem ou não. No livro-álbum, você pode ter um narrador da imagem e um da palavra.

**Narrativa contínua:** narrativa contínua é o termo cunhado por Schwarcz (1982) para definir o que Nikolajeva e Scott (2011) chamaram de **sucessão simultânea**. Em uma dupla, um personagem aparece em diversas situações, que podem representar causa e consequência ou a passagem de tempo. O tempo de duração da narrativa contínua é mais curto do que o tempo de uma dupla para outra.

**Página avultosa:** a página da direita, que avança para o futuro do livro, onde os personagens se lançam ao que está por vir.

**Página dupla:** a prancha ou dupla de páginas é a unidade básica de sentido do livro-álbum. A narrativa é construída na sequência das mesmas.

**Página segura:** página esquerda, onde os personagens encontram-se em terreno conhecido e, como diz o nome, seguro.

**Páginas mudas:** páginas em que há apenas ilustração, sem a presença explícita do texto verbal.

**Paratextos:** os paratextos são textos que acompanham o texto principal, como o título, a dedicatória, a epígrafe, prefácio, posfácio, texto de quarta capa, ilustrações. No livro-álbum, é muito comum que os paratextos sejam parte da narrativa, afinal ela se dá no livro, explorando toda sua potencialidade. E, claro, nele, as imagens não poderiam ser consideradas paratexto, pois são elementos constitutivos da linguagem e essenciais na construção da narrativa.

**Passado do livro:** aquilo que já foi lido, as páginas já percorridas.

**Perspectiva** ou **ponto de vista:** o ponto de vista ou perspectiva é o ponto que o autor coloca o leitor para ver ou ler a história. O autor ou o narrador nos coloca em um lugar específico a partir do qual apreciamos a cena. No livro-álbum podemos ter um ponto de vista no texto e outro na imagem.

**Posfácio:** um texto explicativo ou adicional ao final do livro, que traz informações relevantes e contextualização. No livro-álbum, o posfácio é um adendo, uma informação que altera a narrativa, após o suposto encerramento da história. Normalmente, na forma de um elemento ou ilustração que se encontra nas guardas, na quarta capa ou na folha de créditos, fazendo com que o leitor reconsidere sua interpretação da história.

**Prefácio:** o prefácio, normalmente, apresenta ou situa a obra para o leitor. Ele pode ser escrito pelo próprio autor ou por outra pessoa. No livro-álbum, pode ser uma informação, normalmente imagética, que revela algo importante sobre a narrativa, de modo geral na folha de rosto ou falso rosto, nas guardas ou em outras páginas dedicadas a paratextos, sempre no início do livro.

**Prólogo:** o prólogo é um capítulo que vem antes de a história começar. Ele nos conta algo que precisamos saber para entrar no mundo proposto pelo livro. No livro-álbum, o prólogo pode ser uma imagem ou texto que nos fornece informações ou contexto que são importantes para a compreensão da narrativa.

**Relais:** é a palavra da língua francesa para “revezamento” e foi utilizada por Roland Barthes, em seu texto “A retórica da imagem” (1990), para definir a relação entre palavras e imagens em que uma limita a outra ao mesmo tempo em que concedem uma à outra um significado que nenhuma delas possui isoladamente. É mesmo como o revezamento, em que cada esportista dá o seu melhor e conta com o outro para que, juntos, completem a prova.

**Sequência de páginas:** o livro é composto em uma sequência de páginas duplas interligadas, em um contínuo. Uma dupla está sempre em relação com a anterior e com a que vem depois dela.

**Silêncio:** espaços deixados pelo autor como pausas, suspensões, retenções, os quais evocam a participação ativa do leitor na construção de sentido.

**Sistema:** a inter-relação dos elementos e unidades que geram um funcionamento específico, organizado de acordo com a lógica proposta.

**Sucessão simultânea:** ver **narrativa contínua**

**Sumário:** o sumário em uma narrativa apresenta um condensado de tempo em que várias coisas se passaram e, embora sejam relevantes para a história, podem ser apresentadas de forma resumida.

**Tempo:** o tempo do livro (definido pela leitura) e o tempo da história (inerente à narrativa).

**Texto intraicônico:** palavras, frases ou qualquer texto escrito que apareça como parte da imagem. Pode ser em um jornal que o personagem está lendo, a lombada de um livro na prateleira da sala, uma placa, um rótulo ou um crachá. O texto intraicônico pode aparecer nas mais variadas formas e faz parte da ilustração.

**Virar de páginas ou a virada da página:** o termo designa o momento de suspensão entre páginas assim como o momento em que se deve dar continuidade para a próxima dupla para obter mais informações no processo de leitura da narrativa.

**Virador de página:** ilustração ou texto que indicam que a página deve ser virada para dar sequência à narrativa. Pode ser uma seta, um pássaro, um carro, um personagem que se dirige ao futuro do livro, ou mesmo um texto: algo que, independente da forma, pede que se vire a página para dar continuidade à narrativa.



## Capítulo 3

Leituras: um olhar sobre as obras

### 3 LEITURAS: UM OLHAR SOBRE AS OBRAS

Neste capítulo, apresento brevemente os autores para partir para a análise do corpus seguida de apontamentos que surgiram nas entrevistas. A entrevista com Carolina Moreyra e Odilon Moraes foi realizada em uma videoconferência, enquanto as outras duas, com Sebastián Santana Camargo e Albertine foram feitas por e-mail. A reunião por vídeo possibilitou uma conversa mais longa e profunda devido à maior interação entre os interlocutores.

#### 3.1 *Lulu e o urso e Lá e aqui*

##### 3.1.1 *Breve biografia dos autores*

Carolina Moreyra nasceu em Olinda, em 1975. Aos dois anos mudou-se para o Rio de Janeiro, depois viveu em Londres, onde se formou em Cinema, após ter abandonado outras duas faculdades – filosofia e jornalismo. De volta para o Brasil, morou um tempo em São Paulo. Agora vive em Valinhos. Foi depois de conhecer Odilon Moraes, apaixonado autor e pesquisador do livro-álbum, que se embrenhou no mundo da literatura e iniciou sua carreira de escritora com *O guarda-chuva do vovô*, publicado em 2008 pela editora DCL. Tem outros três livros em parceria com Moraes, e dois publicados junto ao Coletivo Baba Yaga, do qual é uma das fundadoras. Neste estudo, serão analisados *Lá e aqui* e *Lulu e o urso*, parcerias com Moraes, ambos publicados pela Pequena Zahar em 2011 e 2018, respectivamente. Carolina Moreyra e Odilon Moraes (2019) são, nas palavras dele, “parceiros de livros, de filhos e de vida”. Os textos escritos por ela revelam uma forte influência do que aprendeu na *London Film School*, como conta em entrevista ao Lugar de Ler:

O cinema me ensinou a contar histórias. [...] Os professores sempre repetiam: não importa a sua intenção, se não está no filme, não existe. Tudo tem que estar lá. E o lá não é dito diretamente, é construído com palavras e silêncios, com o cenário, a encenação dos atores, a fotografia e o enquadramento. Tudo se junta para contar uma história. É um trabalho em equipe.

Quando conheci o Odilon, conversávamos sobre as semelhanças entre essas duas linguagens, a do cinema e a do livro ilustrado<sup>1</sup>. Acho que foi por aí que me aproximei desse universo. Depois veio a literatura. (MOREYRA, 2019)

---

<sup>1</sup> Carolina Moreyra também utiliza a nomenclatura livro ilustrado.



Compostos de silêncios e apostando no branco como elemento narrativo, os livros da dupla apresentam histórias com a exatidão que poucos alcançam com essa linguagem. Assim, permitem que a palavra ora ceda, ora empreste força à imagem, e o significado se construa em frestas e respiros. Moreyra (2019) conta sem dizer e revela que este é o desafio que a faz escrever:

O livro ilustrado permite desenvolver isso muito bem porque temos a palavra, a imagem e o objeto. Eu posso criar um contexto sem dizer uma única palavra. E, então, a palavra chega pra quebrar aquilo que parecia estar sendo dito.

Eu posso dizer com uma página em branco quando ela é um tempo em silêncio. Todos esses elementos em sequência só se juntam pelas mãos do leitor. O livro fechado é um objeto morto, parado no tempo. O leitor quando vira uma sequência de páginas, onde são dispostas diante dele imagens e palavras, junta tudo isso e cria sentido. Não precisamos dizer nada para o leitor. Só precisamos dispor diante dele as palavras e as imagens necessárias para contar aquela história.

Odilon Moraes nasceu em São Paulo, em 1966. É autor e pesquisador de livros ilustrados, e tem o toque Caldecott<sup>2</sup>: em todo livro que ilustra, coloca, pelo menos, um sotaque de livro-álbum. Formado em Arquitetura, Odilon se dedicou à construção de livros. Ele é também pintor, uma face que poucos conhecem. Em sua pintura, camadas de tinta revelam formas, sensações, lembrando as camadas dos livros que produz. Notam-se temas recorrentes em sua obra, formas e elementos que aparecem tanto nas pinturas em tela quanto nas obras literárias. Especialista na linguagem que tanto o fascina, em seus livros não há excesso: tudo significa.

Sua história com seu pai é semente de sua relação com as imagens. Com ele aprendeu como o silêncio fala e todo o significado que carrega em seu mutismo:

Meu pai sempre foi um homem de poucas palavras. Aprendemos em família a entender o que contavam seus silêncios. Meu pai pintava. Assim pude me relacionar com ele. Conversávamos através das pinturas. Morávamos no interior do estado de São Paulo e guardo na memória os domingos de manhã, quando ele acomodava no porta-malas do carro dois cavaletes – um pequeno e um grande – e duas caixas com material de pintura – uma para mim, outra para ele. Buscava pela estrada de terra uma generosa sombra de árvore para instalarmos nela nossos banquinhos e cavaletes – ateliês ambulantes “à maneira dos impressionistas” – me ensinou ele. Nenhuma palavra era lançada que não fosse sobre a mistura dos matizes de tinta a óleo e sua diluição na linhaça. Ao final da tarde voltávamos pra casa e os registros iam para a parede, ainda úmidos. Lá prosseguiam lado a lado sua silenciosa conversa. (MORAES, 2019)

---

<sup>2</sup> Caldecott, segundo Maurice Sendak (1988), é o pai do livro-álbum moderno, pois inaugura um jogo inédito entre palavra e imagem, transformando em histórias cantigas e contos existentes, muitas vezes sem sentido, com novos elementos inseridos, que aparecem apenas nas ilustrações, somando e compondo, imagem após imagem, dando lugar à imagem narrativa.

O ilustrador, como se autodefine, sempre se colocando como criador de imagens literárias, as quais se apresentam em sequência para a composição narrativa, conta que precisou entender que os momentos de pintura que compartilhava com seu pai não eram movidos por questões plásticas, mas sim pela

[...] possibilidade de contar para ele o que via e sentia naquele momento e entendê-lo através de como o mundo se apresentava aos seus olhos. Pintar com ele havia sido meu primeiro exercício de utilizar a linguagem pictórica para além do desenho. Ali eu pintava e usava a pintura para contar e ouvir coisas. (MORAES, 2019)

Fundados em silêncios, cada um à sua maneira, os autores tecem suas narrativas se valendo do silêncio em diferentes sentidos. *Lulu e o urso* e *Lá e aqui* apresentam uma predominância do branco e se valem do virar das páginas em sua construção – extremamente bem definida, como comprovaremos a seguir –, criando um ritmo muito marcado. Em conversa com os autores, discutimos a presença do silêncio como elemento narrativo, e, como veremos, os autores ora confirmam o que havia sido visto, ora trazem novas informações.

### 3.1.2 *No compasso do silêncio*

Começo por *Lulu e o urso*, pois a obra contempla muitas das questões levantadas neste estudo.

Na capa do livro [Figura 8], à esquerda, uma menina espreita o leitor pela porta entreaberta. A porta não apenas anuncia que a história se passará ali, dentro de uma casa, mas convida o leitor a entrar naquele mundo particular. A ideia de que Odilon tem o toque Caldecott não é brincadeira. Não consigo ler *Lulu e o urso* sem pensar em *The house that Jack built*<sup>3</sup> [A casa que Jack construiu]. As histórias não têm qualquer semelhança, mas ambos os livros apresentam um ritmo muito peculiar, que poderá ser apreciado quando da apresentação da estrutura do livro a seguir, e têm na capa sua porta de entrada – literal e metaforicamente. Além disso, podemos observar nas duas obras o uso da moldura e do espaço em branco como estratégias de desenvolvimento da história. Sem contar que a virada da página é um elemento fundamental na construção das duas narrativas.

A menina deve ser a Lulu: na capa, junto ao título, de um livro que leva seu nome. A disposição da maçaneta nos coloca à mesma altura da garotinha, que está à frente do fundo azul. Será que é do mundo dela que compartilharemos? Na parte superior esquerda, próximo à lombada, avistamos parte de um quadro na parede: estamos em um espaço interno – durante a leitura, enquanto entramos no mundo interior da menina, será impossível não retomar a genialidade de tão bem

<sup>3</sup> Conto cumulativo ilustrado por Raldolph Caldecott e publicado em 1878, por Edmundo Evans.

colocada metáfora. O título em um tom areia, e o nome dos autores e logotipo da editora em preto ficam mais à direita, no espaço em branco que compõe a porta. Poderíamos, assim, dizer que na capa temos a apresentação do livro. Na quarta capa [Figura 9], um urso de pelúcia centralizado na parte superior, com a cabeça e os braços caídos, como se estivesse à espera do brincar – um epílogo?

Figura 8 – Capa de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 9 – Quarta Capa de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

As guardas [Figura 10] são da mesma cor do título, seguidas do verso da guarda [Figura 11] em branco. Ali, encontramos a dedicatória na metade superior, à esquerda, de modo a garantir a menor interferência no branco, que extravasa para a página da direita, onde, dentro da moldura, vemos uma mulher trabalhando ao computador e a menina, na parte inferior esquerda da página, de fora da moldura, agora também de costas para o leitor, a espreitando: será que a observa pelo vão da porta? Aquela mulher é sua mãe? Está se aproximando dela? Vai lhe pedir algo ou está se certificando de que a mãe não perceberá alguma coisa que fará escondido? Talvez a resposta venha ao virarmos a página.

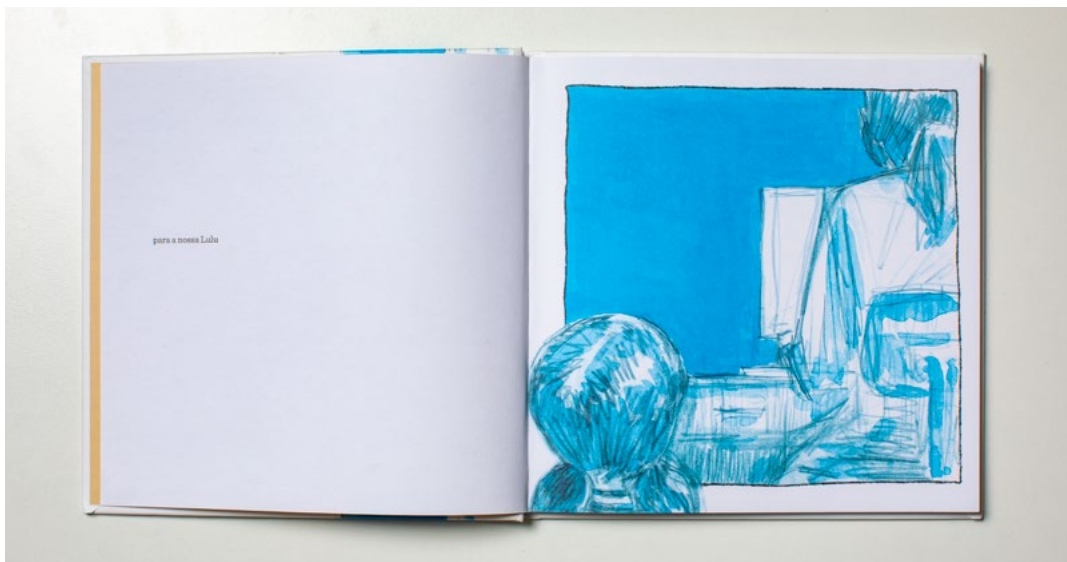
Assim fazemos, e o que encontramos é a folha de rosto [Figura 12], com o título, agora em branco, dentro de um quadro azul centralizado na página, as outras informações em preto, também centralizadas. A imagem anterior era o prefácio da história: Lulu entrando no mundo da mãe? Algumas perguntas já estão colocadas. Se a menina é mesmo a Lulu, se aquela é a mãe dela, onde estão, o que a menina quer, o que a mulher está fazendo, se Lulu atrapalha, a mãe não olha para ela? Uma imagem forte, que abre a muitas possibilidades de interpretação. O sentido do livro será tecido ao longo da leitura, por ora, os autores estabelecem a relação com o leitor.

Figura 10 – Guardas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 11 – Prefácio da história de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 12 – Folha de rosto de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Desta vez, a virada da página revela uma dupla em branco [Figura 13], com um quadro na página direita emoldurando o mesmo urso de pelúcia que vimos na quarta capa. Desenhado em grafite, o urso, deitado, leva a cor das guardas, com um pouco de vermelho na boca, que parece sorrir. A cargo do azul, só a sombra. Fora do quadro, que não esconde o traçado à mão, a pergunta: “Mamãe, o que é isso?”.

A página dupla seguinte [Figura 14] revela a mãe, ainda de costas, porém centralizada no quadro. Antes ela tinha as costas bem retas, nesta imagem, está reclinada para o computador – tentando se concentrar? Ela vai continuar de costas? Não vai olhar para a menina? – O fundo é azul, os traços em grafite, e a sombra do mesmo tom de azul, mais aguado. Fora do quadro, sua resposta: “Meu ursinho de pelúcia.” “Seu ursinho de pelúcia?”, a menina pergunta na página direita, enquanto tira de uma caixa o urso que havíamos visto na dupla anterior, dentro de uma moldura tal qual a da mãe. Por enquanto, temos apenas cores que já nos foram apresentadas.

Viramos a página e, junto à curta resposta afirmativa da mãe, encontramos o urso [Figura 15]. Agora, maior, e, salvo engano, com alguma vida. Será? A postura ereta com que se senta, a cabeça ligeiramente virada para o leitor, a expressão dos olhos talvez sejam os responsáveis por essa impressão. O urso está no centro da página, todo o resto, em branco. A presença dele aqui, sem moldura, apenas em relação ao branco, me faz pensar no prefácio do livro, em que Lulu, de fora da moldura, observa o mundo da mãe. Posso pensar em alguma relação entre essas duplas que colocam os personagens fora dos limites da moldura e sem qualquer moldura? Se a impressão de que o urso tem vida for comprovada, talvez. Que mundo é esse onde cabe tudo, sem qualquer limite? A menina consegue transitar entre esses mundos? Qual o papel da mãe ali?

Na página direita, um quadro emoldura um casaco verde, centralizado. “Mamãe, o que é isso?”, a menina pergunta enquanto observamos os detalhes do traje: há algo vermelho no punho.

Figura 13 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 14 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 15 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

A mãe, com uma das mãos para cima, já não no teclado do computador, ainda de costas, mas agora virando ligeiramente o rosto – que continuamos sem ver – para a filha, responde na página seguinte [Figura 16], emoldurada em seu mundo azul e branco: “É o casaco do seu avô.” Lulu, em meio a caixas – tantas caixas: será que se mudaram há pouco? –, segura o casaco verde, e podemos notar outro detalhe vermelho na lapela: um botão? Pode ser, por isso a mancha vermelha no punho. Ela agora está de frente para o leitor, parece não ter visto o botão, seus olhos se dirigem à mãe, na página vizinha, “O casaco do meu avô?”.

Ao virar a página, nos deparamos com o urso em pé [Figura 17], provando o casaco, junto à breve resposta afirmativa da mãe. Sem moldura, em cores. Aquele vermelho era mesmo um botão, o que nos garante o botão vermelho no quadro da página direita, em destaque, acompanhado apenas da pergunta da menina: “Mamãe, o que é isso?”. O botão é vermelho e deve ter caído do casaco ainda na caixa, é igual aos outros. A mãe [Figura 18], que já tinha voltado à sua posição de trabalho, inclina a cabeça em direção à filha: “Um botão.” “Um botão?”, a menina observa o objeto intrigada, enquanto nós podemos ver que a caixa ainda está cheia.

Voltando algumas páginas, comprovamos que a mãe, de fato, não estava olhando quando a menina tirou o urso da caixa. Teria olhado em um momento anterior àquele da imagem? Ou ela sabia, mesmo sem olhar, que entre as caixas, seu velho brinquedo chamaria a atenção da filha?

Voltamos ao ponto onde havíamos parado, retomando cada detalhe, os movimentos da mãe, a expressão da menina, o modo como o urso ganha vida, até que chegamos à menina que olha intrigada o botão e logo viramos a página, quase com a certeza de que quem nos espera é o urso. O que ele faria com outro botão?

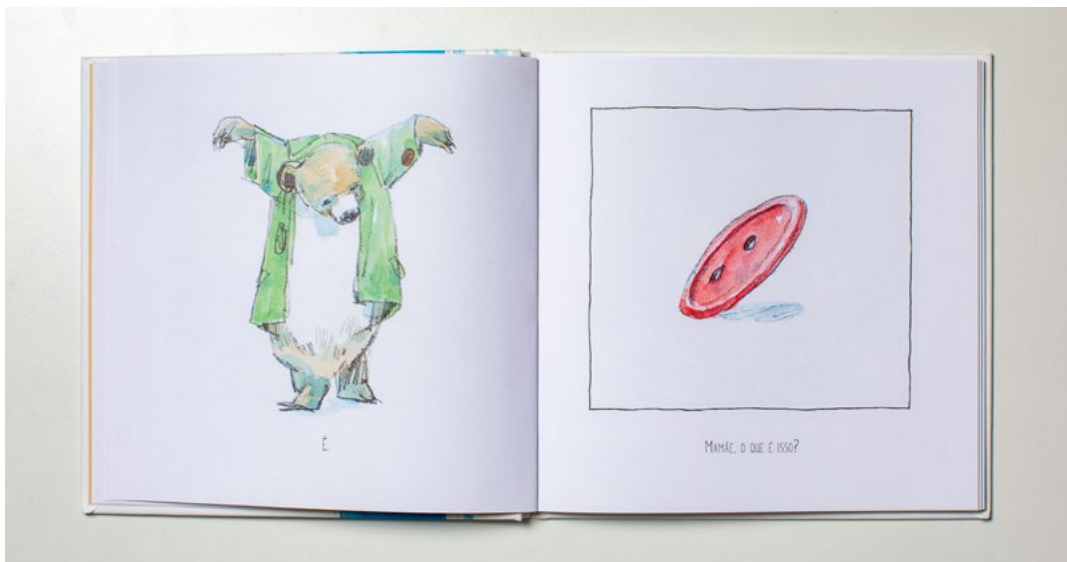


Figura 16 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 17 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 18 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

É isso, lá está o urso se apurmando no casaco [Figura 19]. Quanto tempo passou? Talvez, esteja apenas se movendo para desviar do botão, que caiu perto de seus pés, depois de atravessar a costura do livro, vindo da página ao lado. De novo vem o pensamento de que a menina habita os dois mundos: será que o botão caiu da mão dela e fez o trajeto até os pés do urso? Confirmo que quando o urso aparece está sempre em meio ao branco da página. A mãe, novamente, é econômica em sua resposta: “É”.

E na página ao lado, vemos um par de óculos que, como já podemos prever com alguma segurança, uma vez que aprendemos o jogo, estão dentro de uma moldura. Podemos adivinhar a pergunta da menina: “Mamãe, o que é isso?”. Essa estrutura também me faz pensar em Caldecott: a apresentação do novo elemento em destaque antes de colocá-lo em contexto, a ideia de acumulação, que em *Lulu e o urso* se dá na imagem, enquanto a estrutura da sequência e o texto verbal garantem a repetição.

Mas, é bem capaz que o leitor erre ao tentar adivinhar a resposta da mãe, que virada para a menina [Figura 20], fazendo com que vejamos que ela usa óculos, embora continue sem nos mostrar o rosto, diz: “Para enxergar melhor.”, uma referência à Chapeuzinho Vermelho? Os óculos em moldura, os óculos em uso na imagem da mãe e sua função explícita em palavras. Genial. Isso acontece com mãe e menina enquadradas em suas devidas molduras dentro de suas páginas. Na página ímpar, a menina examina o par de óculos, de costas para o leitor, que avista, em um canto do chão e sem vida, ninguém menos que o urso. Ao seu lado, seria o botão? Lulu, de dentro da caixa, repete interessada “Para enxergar melhor?”, nos convidando a virar a página.

A virada revela a resposta afirmativa na mesma página que o urso [Figura 21], em seu casaco verde, que se abaixa para pegar o botão. Será que é para a gente que ele está olhando agora que está de óculos e pode enxergar melhor? Ouvi dos autores que ele põe os óculos para pregar o botão, o que não teria percebido sozinha, acho, uma vez que depois de tantas e tantas leituras pude ver a agulha apenas depois que me alertaram. Dependendo dos caminhos que o leitor escolhe, pode ou não perceber certos detalhes. Também por isso novas leituras sempre apresentam surpresas e revelam elementos e interpretações que em leituras anteriores não haviam surgido. Foi só depois de ouvi-los que vi na mão direita do urso a agulha com a linha. A mesma linha que veremos mais adiante, sobrando do botão.

No quadro à esquerda, vemos uma flor. Lulu repete a resposta, da forma costumeira, mas será que a mãe agora entrou na brincadeira? Ou já havia entrado e tardamos a perceber imbuídos da ideia de que ela não prestava atenção? Assim, a resposta dela vem na página seguinte, em uma postura que denota certo cansaço ou desconforto: “Para enfeitar.” Pensando bem, será que simplesmente se rendeu à brincadeira?

Figura 19 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 20 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 21 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Como previsto, Lulu, enquanto examina a flor [Figura 22], repete em forma de pergunta a frase da mãe. Avistamos outra caixa, ela mudou de posição. Duas caixas vazias no quadro, o que nos faz pensar no tempo que passou. Voltando às páginas anteriores, notamos que as caixas eram tantas e estavam fechadas. Lulu abriu duas? Abrirá quantas? Entrou e saiu de quantas? Enquanto o urso se enfeita [Figura 23], todo elegante em seu casaco verde, enxergando melhor com seus óculos de gatinho, Lulu encontra uma gangorra [Figura 24], e para que ela serviria? Estabelecido o ritmo, o leitor que, junto à Lulu, havia sido apresentado aos objetos, os únicos elementos que ganham cor nos quadros que são dispostos nas duplas com predominância do azul, agora se dedica aos verbos, que apresentam a função de cada objeto. Se a gangorra serve para balançar, o que acontecerá no mundo criado por Lulu?

Lá está o urso na próxima dupla, a postos na gangorra. Só que a gangorra é desses brinquedos que não funcionam se estamos sozinhos, não é mesmo? Quem sabe uma analogia ao livro que só funciona, de fato, quando encontra o leitor? Ou à própria arte, afinal, o que seria dela sem o espectador? Uma reflexão sobre a história em si, se considerarmos que desde o início a mãe facilita a brincadeira da menina. O resto da história, prefiro não contar, mas peço que não se esqueça de notar como na sequência final os olhares se cruzam, observando com ainda mais atenção a mãe e o urso, que compõem, juntos, o mundo da Lulu. Observe sua postura, a posição da cabeça, como o corpo se apresenta e tire suas próprias conclusões dessa história que abre tantas possibilidades interpretativas e gera tanta discussão.

O ritmo é uma característica muito marcante na obra de Carolina Moreyra e Odilon Moraes. A partir do momento que está estabelecido, novas notas podem ser inseridas, sem que se perca a cadência, mas garantindo o envolvimento do leitor, que não apenas desvenda a história sob o ritmo proposto, mas se vê implicado na construção da mesma. Numa composição muito bem equilibrada, a sequência de duplas possibilita que o leitor construa os mundos que a história provoca.

Outra coisa importante a ser notada, acredito, é que a menina e a mãe só aparecem juntas, na mesma página, no prefácio do livro, o que, para mim, potencializa as últimas páginas da sequência final, quando o mundo da fantasia, concentrado na página segura deixa todo o futuro do livro em branco, por vir.

Segundo Odilon Moraes (informação pessoal, 2020), a escrita, seja da palavra ou da imagem, “é um jogo de esconde e mostra”, não mostrar é um jeito de falar também, e isso se faz evidente no livro-álbum, quando o silêncio entra no jogo de equilibrar o que se mostra e o que se guarda. O autor esclarece, dizendo que quando se coloca um personagem em primeiro plano, sem paisagem, com todo o destaque no mesmo, algo está sendo dito.

Figura 22 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 23 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Figura 24 – Dupla de páginas de *Lulu e o urso*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2018

Esse “não dizer”, esconder, é um deixar em branco que se qualifica como calar, uma escolha por deixar de fora o que não será dito e ficará a cargo do leitor. É também um modo de dar contorno, colocar ênfase no que está sendo exposto, como é o caso das páginas ímpares em que o objeto inanimado é apresentado ao leitor, dentro de uma moldura, pedindo que se atente a ele e a suas características. Isso é diferente de deixar que o silêncio se instaure ou fale. Ao decidir que a imagem esteja apenas contra o fundo branco, como é o caso das páginas em que o urso aparece animado e estamos compartilhando da imaginação da menina, o que fica em branco é fértil, é prenhe de possibilidade. Os autores reiteram o que percebemos durante a leitura, ao explicarem que o livro acontece em três momentos: primeiro, colocam o foco no objeto inanimado (emoldurado) para na dupla que segue contextualizar a descoberta da menina, enquanto a mãe nomeia o objeto; e no terceiro momento, vemos o objeto recontextualizado na imaginação da menina [Figura 25]. “Esse vazio do primeiro significa o isolamento do objeto dentro do contexto da cena”, reitera Moraes (informação pessoal, 2020).

Figura 25 – Esquema da estrutura do livro *Lulu e o Urso*



Moreyra (informação pessoal, 2020) observa que, com o jogo estabelecido entre o uso do branco e a moldura, o autor-ilustrador “marca três tempo-espaço, são três espaços distintos coabitando um mesmo momento: o real, o olhar da menina para fora e o olhar da menina para dentro. Temos ainda outro foco: o fato de não se mostrar o olhar da mãe nem para fora, nem para dentro.”

Nesta obra, os autores, possivelmente, também estejam discutindo como se dá a interação de palavra e imagem no livro no que diz respeito à ancoragem e *relais*: apresentam o objeto inanimado, com toda sua capacidade polissêmica, o contextualizam na dupla seguinte, juntamente a palavras que o ancoram, fixando seu significado naquilo que interessa à narrativa, mas também o complementando e, assim, ressignificando a imagem de modo que a mesma se transforme a partir da relação estabelecida pelo leitor/interlocutor – no livro, na figura de Lulu. Ao longo da sequência imposta pelo caderno, o sentido é construído a cada virada de página, considerando a ação do leitor que coloca, desloca, ajusta e reajusta os fragmentos que lhes são oferecidos, como explica Barthes (1990, p. 33):

Ao nível de mensagem “simbólica”, a mensagem linguística orienta não mais a identificação, mas a interpretação constitui uma espécie de barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados, seja em direção a regiões demasiadamente individuais (isto é, limita o poder de projeção da imagem), seja em direção aos valores disfóricos [...]. É evidente que, fora da publicidade, a fixação [a ancoragem] pode ser ideológica, e esta é, sem dúvida, sua função principal; o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros; através de um *dispatching*, muitas vezes sutil, ele o teleguia em direção a um sentido escolhido *a priori*.

E discutem também, em um âmbito mais amplo que, no livro-álbum, à semelhança dos quadrinhos e do cinema, o significado é construído a partir dos fragmentos oferecidos ao longo das páginas duplas em sequência, que compõem o livro:

[...] a palavra e a imagem têm uma relação de complementariedade; as palavras são, então, fragmentos de um sintagma mais geral, assim como as imagens, e a unidade da mensagem é feita em um nível superior: o da história, o da anedota, o da diegese (o que confirma que a diegese deve ser tratada como um sistema autônomo). Rara na imagem fixa, essa palavra – *relais* – torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem função de simples elucidação, mas faz realmente progredir a ação, colocando, na sequência das mensagens, os sentidos que a imagem não contém. (BARTHES, 1990, p. 34)

Não podemos pensar nada disso sem considerar o leitor, algo que Carolina Moreyra faz questão de lembrar sempre, jamais se esquecendo disso ao escrever. Se o leitor, no livro-álbum, é aquele que “passa a cola”, enquanto constrói o quebra-cabeça proposto ao longo da sequência de duplas – desvelando aquilo que Aline Abreu (2013) chamou de “texto potencial” –, como vimos anteriormente, consideramos um certo leitor. Aquele que ao ler se dispõe a participar do jogo.

Alguém perguntaria, com total pertinência: mas não é assim que age todo leitor? A resposta é sim e podemos comprovar esse pensamento a partir da síntese feita por Iser (1999, p. 23):

Cada momento articulado da leitura resulta numa mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas, de horizontes vazios de memórias esvaziadas, de modificações presentes e de futuras expectativas. Dessa maneira, no fluxo temporal da leitura, o passado e o futuro convergem continuamente no momento presente; assim o ponto de vista em movimento desenrola o texto mediante suas operações sintéticas, transformando-o na consciência do leitor em uma rede de relações. [...] Graças à acumulação das perspectivas, temos a ilusão de uma profundidade especial matizada, que nos dá a impressão de estarmos presentes no mundo da leitura.

Conforme falei anteriormente, o livro-álbum, em meu entender, funciona como uma metáfora da própria literatura, colocando em evidência todas as ações e relações implicadas no ato de ler e na construção do livro. O fato é, como tão claramente coloca Moreyra (informação pessoal, 2020), que o autor, ao escrever, mais do que considera esse leitor ativo, conta com ele para, com suas inferências e hipóteses, trilhar o caminho proposto no livro, em suas palavras: “É um colocar o leitor ali. É o espaço do leitor, o espaço do livro, o espaço onde o leitor consegue habitar, na passagem de páginas, nesse percurso do livro, o percorrer daquele objeto onde as coisas vão sendo apresentadas para ele. E o entendimento de como a gente quer colocar esse leitor naquele espaço-tempo”. Isso também nos remete a Iser (1999), quando ele diz que é peculiar à literatura o modo como compreendemos um objeto por meio de um ponto de vista em movimento, que transita dentro daquilo que precisamos apreender.

O leitor do livro-álbum lê o que não está explícito, pois está ciente de seu papel na construção da história. Assim, diferentemente do que um livro com ilustrações traz, a imagem do livro-álbum se vale do que não está dito e considera-o no percurso do livro, na construção da história. Carolina Moreyra (informação pessoal, 2020) continua, fazendo referência a René Char:

[...] tem lá o leitor no seu barquinho, num mar lotado de ilhas, e ele vai navegando de ilha em ilha. Cada ilha é uma pista desse caminho que ele vai construindo, mas quem constrói é ele. E aí é aquela coisa: quanto mais perto você coloca uma ilha da outra, mais o leitor vai fazer o mesmo caminho. Então eu sei que eu vou dessa para essa, porque essa aqui está pertinho. Quanto mais eu vou espaçando as ilhas mais aberto eu deixo o caminho para esse leitor escolher, certo? Eu vou passar nessa ilha primeiro ou nessa? Nossa, dessa ilha eu vou para aquela? Ou, eu não vejo aquela e vou direto para outra. Assim, eu [enquanto autora] trago mais o percurso para o leitor fazer, certo? É um pouco isso, quanto mais espaço eu vou deixando, mais espaço vou dando pro leitor ocupar. [...] Sem que ele se perca. Também não é espaçar todas as ilhas. Você pensa: são fundamentais essas aqui, não é? E eu vou pondo outros elementos que vão dando mais possibilidades de percurso e de interpretação, assim como de o leitor se colocar. Cada um [leitor] vai juntar de um jeito. [...] Para alguns algo pode ser insignificante, eles passam direto, para outros não, aquilo é um momento muito forte, então eu acho que o silêncio também traz esse entendimento do leitor como alguém capaz de estar navegando nesse mar e percebendo, recolhendo essas pistas, esses pedaços e formando uma história. A partir do seu próprio repertório.



Como coloca a autora, esse espaço que se deixa para o leitor, esse silêncio, não pode ser excessivo de tal forma que a história se torne por demais hermética e inacessível. O espaço em branco, seja na composição da página ou no estar entre páginas, funciona como a “sarjeta” nos quadrinhos, um espaço em que o leitor atua para juntar os fragmentos, o que na teoria dos quadrinhos é chamado de “conclusão” (MCCLLOUD, 2005). A leitura se parece com uma conversa, e talvez por isso tanto se fale do diálogo entre palavra e imagem no livro-álbum, o qual sabemos, embora esteja sempre presente, não é suficiente como definição do mesmo. O livro-álbum não apresenta apenas um diálogo entre esses dois elementos fundamentais, mas sim uma grande conversa, muito bem orquestrada, entre seus elementos compositivos e o leitor. E, numa conversa, muito do que se diz vem em forma de silêncio – de pausa, suspensão. Moraes (informação pessoal, 2020) nos lembra de um poema de Char:

“se o que eu te mostro é mais do que eu te esconde, os meus grãos são inférteis”, algo assim... ele [René Char] vai falar que você não pode mostrar mais do que você esconde. O que você mostra e o que você esconde têm que estar equilibrados porque senão a coisa não floresce. É bonita essa ideia de que o que você não mostra faz parte da coisa. Se você mostra tudo, você é estéril. “Meus grãos são estéreis”, ele fala.

Assim, o autor ou os autores estabelecem o caminho a ser percorrido, com suas mais variadas possibilidades, as trilhas mais diretas, as mais complexas, os indícios, as pistas, perguntas e respostas que compõem a história, deixando que o leitor tome as rédeas e faça suas escolhas dentro daquele universo proposto pela narrativa. Ou seja, esse caminho não é totalmente aberto e livre, o leitor pode transitar por um determinado raio, dentro daquilo que é proposto pelos autores.

Moreyra (informação pessoal, 2020) lembra que o leitor deve compreender que o todo ali apresentado corresponde ao olhar do narrador, que escolhe o que vai ou não ser mostrado em dado momento. É ele que

[...] coloca lá essas ilhas, mas com critério de possibilidades de leitura, com um determinado olhar. E o leitor vai fazer o seu caminho de acordo com seus pés, o seu ritmo, olhando para o lado que quer. Você tem uma história antes de pensar palavra e imagem [...] é o contar da história que envolve palavras e imagens. [...] da mesma maneira que em determinados momentos você não mostra para contar, o vazio – o branco – não necessariamente é só silêncio: ele é o que você precisa que ele seja naquele momento, para contar aquela história. Onde você coloca o leitor naquele pedaço da história, tanto em termos do que vai aparecer na palavra, quando em termos do que vai aparecer na imagem. Então, se você pega *Lulu e o urso*, está só o urso por quê? Porque o foco naquele momento é só aquilo, eu só preciso que o leitor veja aquilo. Se eu botar outra coisa, eu estou dizendo alguma coisa que não é para ser dita naquele momento, o que é para ser dito é: “olha este urso”. Não é para dizer mais nada. Então, eu acho que o branco aparece aí para delimitar o foco do que o leitor precisa ver daquela história, naquele momento.

### 3.1.3 *Contar sem dizer*

Para Moreyra o conceito de sintagma fragmentado proposto por Roland Barthes (1990) é fundamental na construção e compreensão do livro-álbum. Esse pensamento também funda a construção de sentido de *Lá e aqui*, como veremos a seguir, e é recorrente nas obras da dupla.

Odilon Moraes (informação pessoal, 2020) explicita o processo, fazendo um paralelo entre as duas obras aqui em análise:

Eu acho bacana ter pegado esses dois [*Lulu e o urso* e *Lá e aqui*], [...] Quando eu li o texto [escrito por Carolina Moreyra]... é como se o texto estivesse falando: [...] no *Lulu e o urso*: “urso”, então aparece o urso. [...]; no *Lá e aqui* é: casa. Depois, quem mora na casa e depois o outro: a casa tem o quê? É como se fossem aqueles tijolinhos de construção. Você vai somando, você fala: “casa”, pronto, já vi o que eu queria. Depois qual é a coisa que você precisa ver, até que chega o momento onde a paisagem se forma através desses elementos que foram pinçados. De repente, o seu olho constrói a partir desses elementos que são isolados, o seu olho de leitor constrói a ideia de lar, de família, de não sei o quê... É intencional também, imagina se eu falasse: era uma vez uma casa e você colocasse uma paisagem com uma casinha, e ar... não, eu queria que naquele momento fosse só a casa. A árvore vai aparecer no terceiro, quarto momento, não tá aparecendo no primeiro. Eu acho que é isso, eu acho que o texto tinha essa característica. É como se fosse um móbile e você fosse botando uma pecinha. Eu pus uma pecinha e equilibrou, pus outra, aí eu pus outra e daí, agora, o móbile ficou equilibrado de novo. Ih, agora tira uma para destruir. Blam, blam blam... destrói tudo, entendeu?

Ao ler *Lá e aqui*, constatamos a estrutura descrita pelo autor-ilustrador assim como o que disse Carolina Moreyra sobre a construção do livro-álbum em sua relação com o leitor e o fato de esse livro não se dar a excessos, a nenhum excesso. Seu leitor sabe que tudo o que está no livro significa e, por isso, se demora no mais ínfimo detalhe. A seguir, faremos juntos a leitura do livro.

O livro pequeno e quadrado cabe confortavelmente nas mãos, sejam pequenas ou não. A capa [Figura 26], com fundo branco, traz duas casas. Uma na parte superior direita e outra na parte inferior esquerda. A distância entre elas é marcada pelo título, que começa no topo à esquerda e desce em diagonal para a ponta inferior direita, cada palavra em seu caminho. Embaixo da palavra “aqui”, o logo da editora. O nome dos autores fica diretamente abaixo da casa branca, que está na mesma linha de leitura da palavra “Lá”. A composição da capa faz com que a relação entre as palavras e imagens seja ambígua: onde é o aqui? E o lá? As casas são diferentes, mas há algo de semelhante nelas, talvez o jeito de se manter em pé? Talvez a forma alongada, o modo como se erigiram? A casa de cima tem um gato e uma árvore, um de cada lado. Está protegida. A palavra “aqui”, embaixo dela, faz as vezes de legenda? E a palavra “Lá” intitula a outra casa, que me parece mais sóbria e, possivelmente, com um toque de tristeza? Será que essa sensação vem da única janela que podemos ver? Ao lado dela, o fiel cachorro, esperando à porta de entrada. A capa me parece um prefácio do livro, mas precisamos abrir para conferir. Na quarta capa [Figura 27], azul clara e sem qualquer imagem a não ser o código de barras, o texto remete ao começo da história, deixando, no entanto, uma pergunta no ar.

Figura 26 – Capa de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

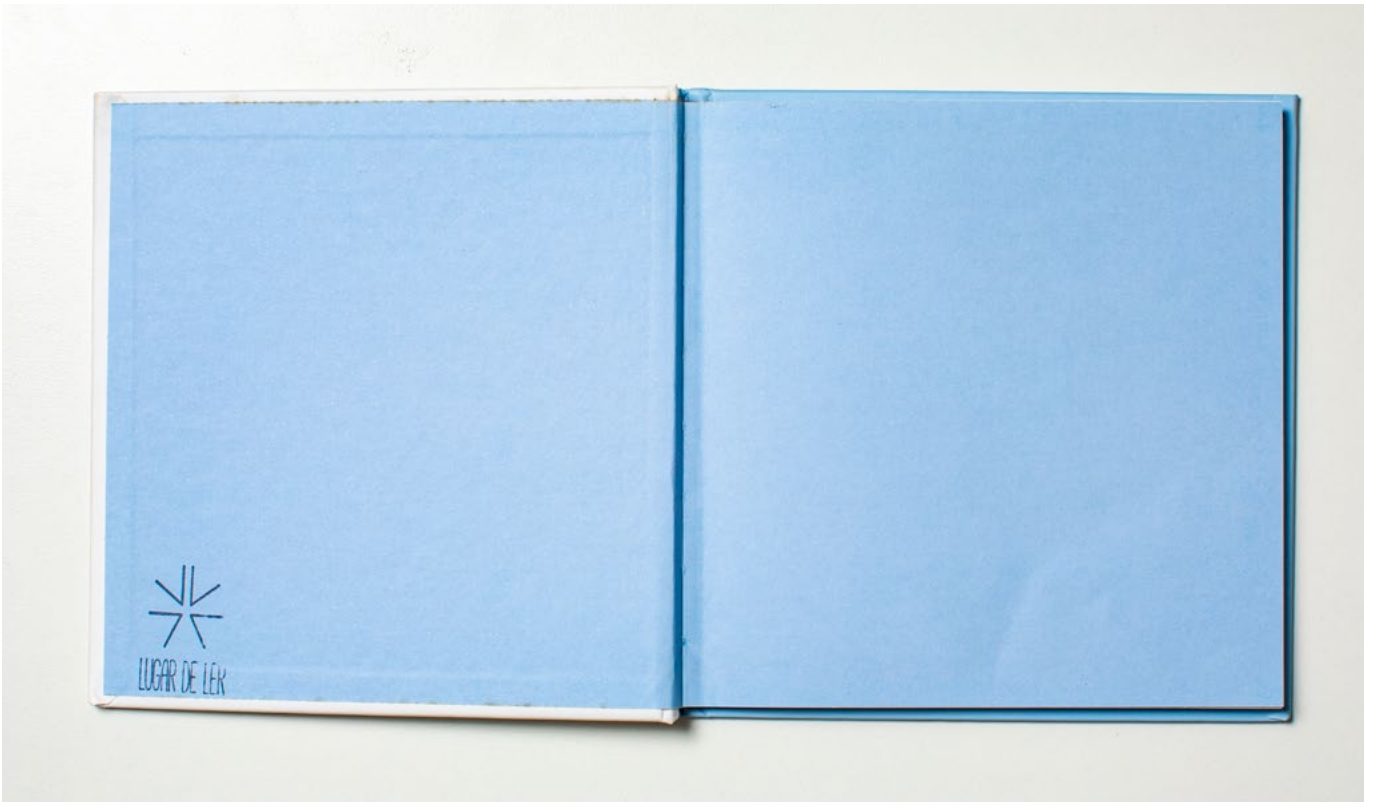
Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 27 – Quarta capa de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

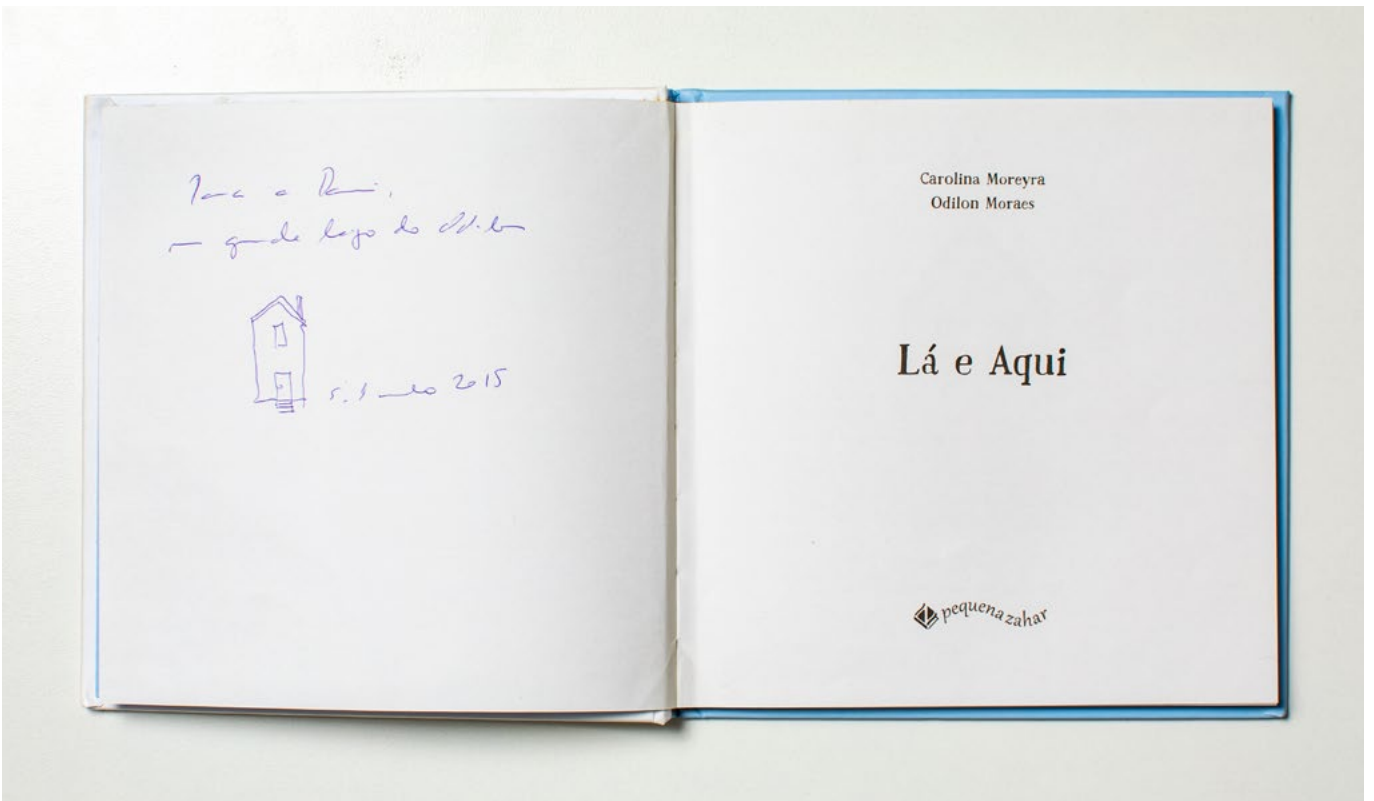
Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Abrimos o livro e a guarda [Figura 28] é do mesmo azul da quarta capa, também sem imagens. Um pouco de silêncio que se intensifica com a virada da página onde encontramos a folha de rosto [Figura 29], apenas com as informações obrigatórias em preto – nome dos autores, título da obra, e logo da editora – em uma dupla totalmente em branco. Mais uma virada e encontramos uma casa no centro da página direita sobre o branco [Figura 30]. Volto à capa e confirmo que não é a mesma casa da capa – aquela do topo à direita, que supus ser “aqui”. Esta casa tem quatro janelas e uma porta. Tem sótão na casa, ele guarda segredos? A cor, embora se assemelhe àquela da capa, é ligeiramente diferente. Na página da esquerda, um texto anuncia a história: “Era uma vez uma casa.” Vamos adiante e, na dupla seguinte [Figura 31], encontramos, à direita, um menino ao lado da casa, agora com as janelas do andar de cima abertas, o texto nos informa que a casa é dele e que ele é nosso narrador. Como? Usando do pronome possessivo enquanto o menino encara o leitor, como se falasse com ele: “A minha casa.”

A próxima virada permite que comecemos a conhecer um pouco da vida naquela casa, à qual ele se refere no pretérito imperfeito [Figura 32]. Por quê? Um simples recurso narrativo ou o verbo no passado nos indica algo mais? Agora, sobre a página em branco da esquerda, vemos uma árvore com os passarinhos que devem morar ali, acompanhados do texto: “Ela tinha sapos no jardim e uma árvore com passarinhos.” À direita, o menino brinca com dois sapos, um dos quais escapa em direção ao centro do livro e outro que permanece olhando para o nosso narrador. A casa, ao fundo, o observa, intacta, inteira. Na dupla seguinte [Figura 33], vemos, na página esquerda, a mesma árvore, sob a qual os dois sapos se divertem, na página direita o menino brincando com os dois cachorros, um “grandão e um pequenininho”, como anunciado na página ao lado. Notamos também que algum tempo passou, não muito: a sombra na casa modificou-se ligeiramente.

Figura 28 – Guardas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 29 – Folha de rosto de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 30 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 31 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 32 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 33 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 34 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 35 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 36 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2015



Figura 37 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 38 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 39 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

A casa tinha também “um lago cheio de peixes e muitas flores coloridas.” nos conta o texto [Figura 34], que agora passou para a página da direita e está embaixo da casa, isolada, em destaque em meio ao vazio da folha. Já é mais tarde, nos diz a sombra na casa e o narrador, que descansa sob a árvore, na página da esquerda, com seus dois cachorros, os dois sapos, as muitas flores e o lago, repleto de peixes vermelhos. São carpas? Um dos cachorros, o menor, se afasta como se seguisse dois dos passarinhos que levantaram voo. Os pássaros que ficam parecem observar a partida, os sapos também. Só o menino e o cachorro maior que descansam sossegados, de barriga para cima.

Na próxima dupla [Figura 35] encontramos o pai, a mãe e o menino, que parece feliz em meio aos dois adultos. O cachorro maior também, como demonstra sua postura, saltando em direção à família. O menino o recebe de braços abertos? O pai parece dar um passo atrás? O cachorro menor vem correndo em direção a eles, ainda na página esquerda, enquanto o casal de sapos e os dois casais de pássaros observam o horizonte, o que está por vir? O lago e a casa parecem mais escuros? Passou quanto tempo? O texto confirma que aqueles são os pais do menino.

Na dupla seguinte [Figura 36], uma tempestade trazida por duas nuvens. Seriam elas, ao longe, que os pássaros e os sapos observavam chegar? Uma das nuvens saindo da página protegida, se afasta em direção ao futuro do livro. A casa está fechada, só temos uma janela aberta agora. Um sapo olha para a casa, o outro, virador de página, salta em direção à próxima dupla. O que acontecerá? A árvore continua lá, assim como o lago e seus peixes e as flores. Não vemos os pássaros nem as pessoas. E quando viramos a página [Figura 37] vimos que continuou chovendo e choveu tanto e, possivelmente, por muito tempo, uma vez que o texto diz “Um dia, a casa se afogou.” E se foi “um dia”, não foi naquele mesmo dia, o que também delata a passagem do tempo, agora mais longa. Vemos a casa, então, com todas as janelas fechadas, a copa da árvore, ambas já cobertas parcialmente – coitados dos pássaros, teriam sido desalojados? No céu, as duas nuvens, uma delas exatamente no meio do livro, dividida entre as duas páginas. Será que é aquela mesma que escapava para o futuro do livro? Como a chuva não cessava, as duplas seguintes [Figuras 38 e 39] contam que os cachorros fugiram, as flores murcharam, o jardim morreu. As nuvens? Elas foram cada uma para um lado, até desaparecerem. E como se estivéssemos embaixo d’água [Figura 40], com esforço, vemos a silhueta da árvore e da casa, enquanto o texto nos conta que aquela casa agora ficou vazia, ainda que pareça cheia de toda essa dor que as imagens carregam. As plantas subaquáticas, porém, crescem fortes. Um indício de esperança?

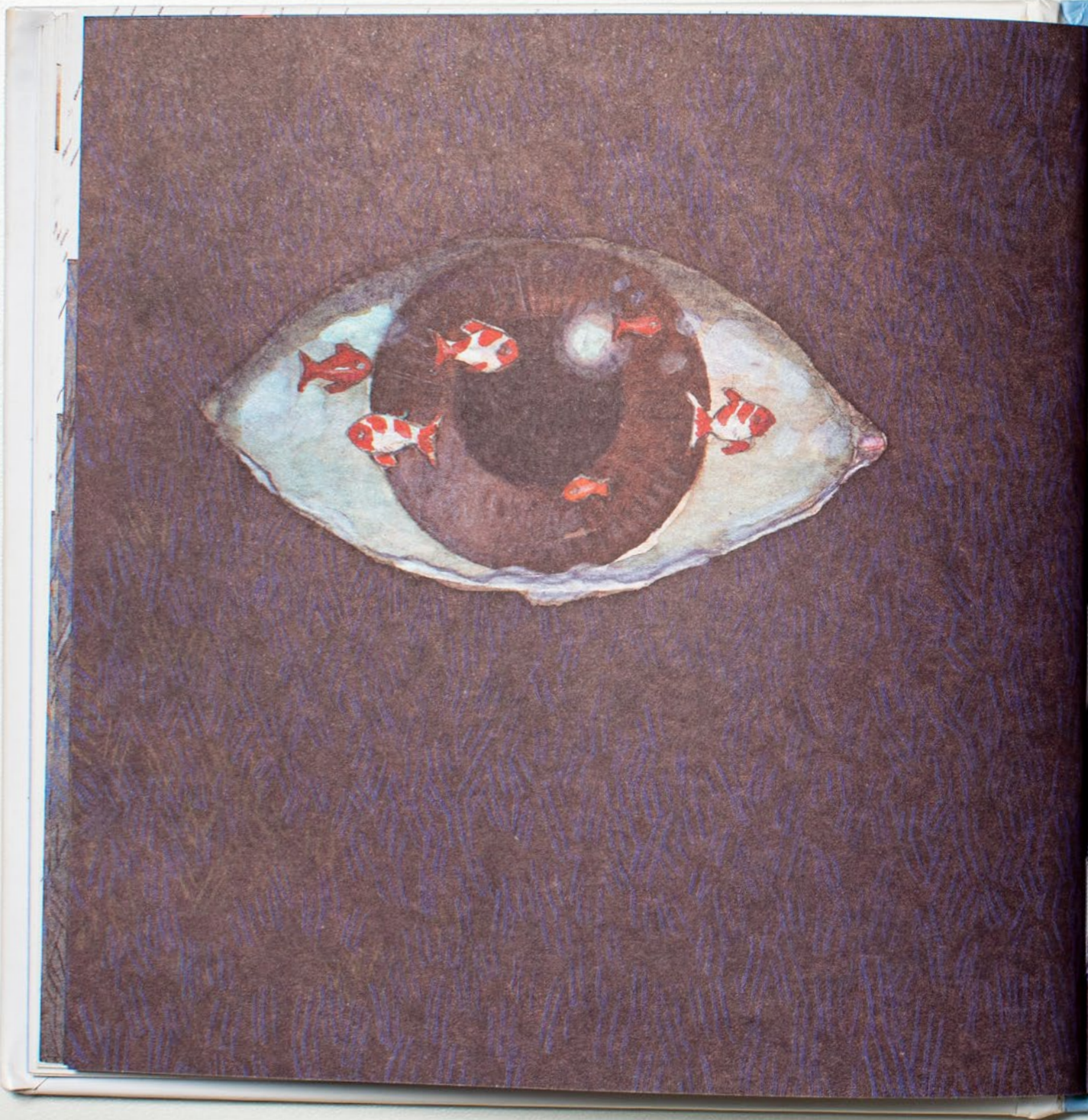


Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

A próxima dupla é exatamente o meio do livro [Figura 41]. Nela, estamos submersos e dois olhos enormes, onde os peixes passeiam, nos encaram: “Os peixinhos foram morar nos olhos da minha mãe.” Cheios de tristeza, viramos a página e na dupla seguinte [Figura 42] o que encontramos? Um sapo, de olhar melancólico, na página esquerda, sozinho em meio ao branco. Na página da direita, vemos parte do corpo do pai, que se dirige para fora da página – um virador de página –, seguido de dois sapos. Nas palavras, lemos: “Os sapos levaram os ensopados pés de papai para longe.” A distância entre o sapo de olhar triste e o pai reforçam a ideia de separação.

Ao virar a página, o vazio que encontramos faz todo sentido [Figura 43]. Não há mais nada ali. Esse branco é tanto esvaziamento como possibilidade. E sua condição de prenhe é reiterada no texto: “Nossa casa virou duas:” Aquelas outras duas casas da capa? Será? Os dois pontos, que fazem as vezes de virador de página, têm como resposta imediata o vazio. Isso me dá um aperto no estômago e faz com que vire logo a página em busca de um alento. À esquerda [Figura 44], aquela casa da capa, que achei que fosse o “aqui” entre uma flor e uma árvore – beleza e fertilidade? – à direita, o texto, no vazio da página, é continuidade da dupla anterior: “uma da mamãe,” e a vírgula pede que viremos a página, com a esperança de conhecer a casa do papai. E lá está ela [Figura 45], constato aliviada, na página da direita, a boa distância da casa da mãe – cada uma em uma extremidade do livro –, aquela mesma casa que estava abaixo do “lá” do título, com sua única janela, acessível por um caminho de pedras, uma escada.

Figura 41 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes





Os peixinhos foram morar nos olhos úmidos de minha mãe.

Ao avançarmos para a dupla seguinte, vemos uma poltrona e uma tevê na página esquerda, acompanhadas do texto: “Na casa da mamãe tem cosquinha e televisão”, na página direita, toda em branco; já na que segue, o texto está na página esquerda e a cama, o violão e a bola, juntinhos, na página da direita. Não consigo deixar de pensar que a poltrona pequena e a organização da cama/violão/bola sugerem certa solidão. Como eles cabem ali? E o menino? Mas as casas parecem poder acolher todos, e cada um. Será que essa sensação de estar espremido tem a ver com a separação? Como estão todos? E cada um? Onde eles estão? No texto, o narrador relata sua experiência nas duas casas. Mas onde ele está?

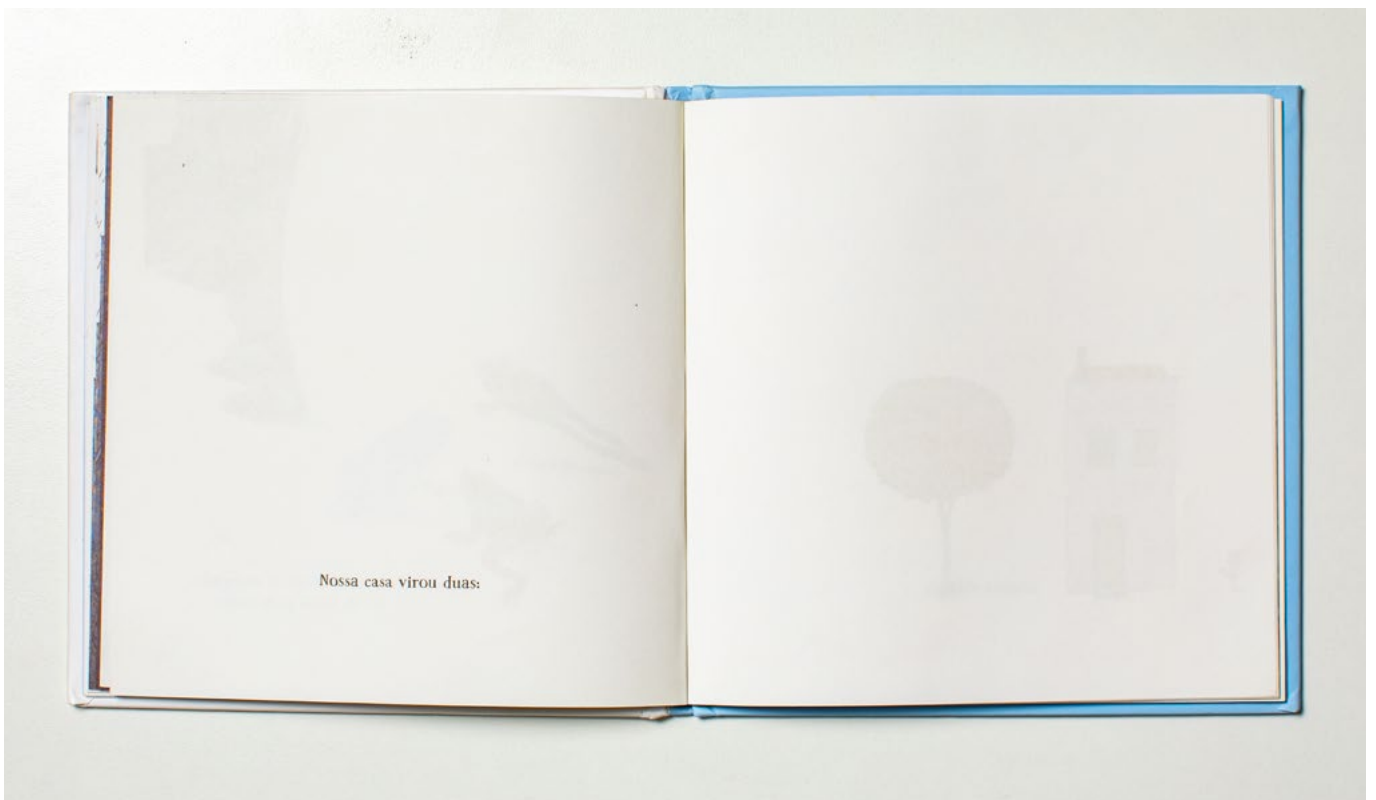
Ao virar a página, ainda olhando através da água, vemos agora a silhueta da mãe. O texto nos conta que os olhos dela secaram e que os peixes foram morar no aquário, acharam sua casa, não mais o lago, mas uma nova casa. “Os pés do papai acharam seu caminho, e os sapos voltaram pro jardim” e, com isso, a gente descobre que todo mundo está achando seu caminho. Na imagem desta nova dupla, vemos os sapatos do pai e a mala no topo da página esquerda, um sapo – aquele que sempre o está acompanhando? – perto deles, enquanto os outros dois se entreolham – conversam? – na página da direita. A sensação que tenho é de que as coisas estão indo para o lugar. E acho que já contei demais, recomendo imensamente a leitura para aqueles que quiserem saber o que revela o final.

Carolina Moreyra (informação pessoal, 2020) explica que, para construir a ideia de ruptura, do vazio, é fundamental que tenhamos a ideia de plenitude no inteiro. Ao longo do livro, percebemos claramente como isso foi feito, pouco a pouco, para que, quando tudo desabasse, o leitor fosse levado junto e sentisse a força da separação sem que essa palavra apareça explicitamente no livro – ela está presente desde a capa, na ambientação, na composição, na sensação do livro, mas nunca aparece por escrito. Entendo também que essa construção lenta que culmina com a ruptura potencializa a possibilidade de reconstrução. Será que a saída para a tristeza avassaladora é se esvaziar, abrindo espaço para algo novo?

Do ponto de vista do texto, como que você constrói a ideia de ruptura, de quebra de alguma coisa, de falta de alguma coisa, se você não constrói antes o todo? Então primeiro a gente constrói o todo. A casa, o sapo, um todo saindo de fora pra dentro, até você chegar na família. Então você vai povoando mais e mais e mais daí, quando você quebra, você entende sem precisar falar. Sem usar a palavra separação. Quando você quebra e tira, você consegue passar pro leitor isso porque construiu, né? A coisa da página em branco ali, foi uma coisa que a gente pensou muito, né? (MOREYRA, informação pessoal, 2020)

Figura 42 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 43 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Figura 44 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes

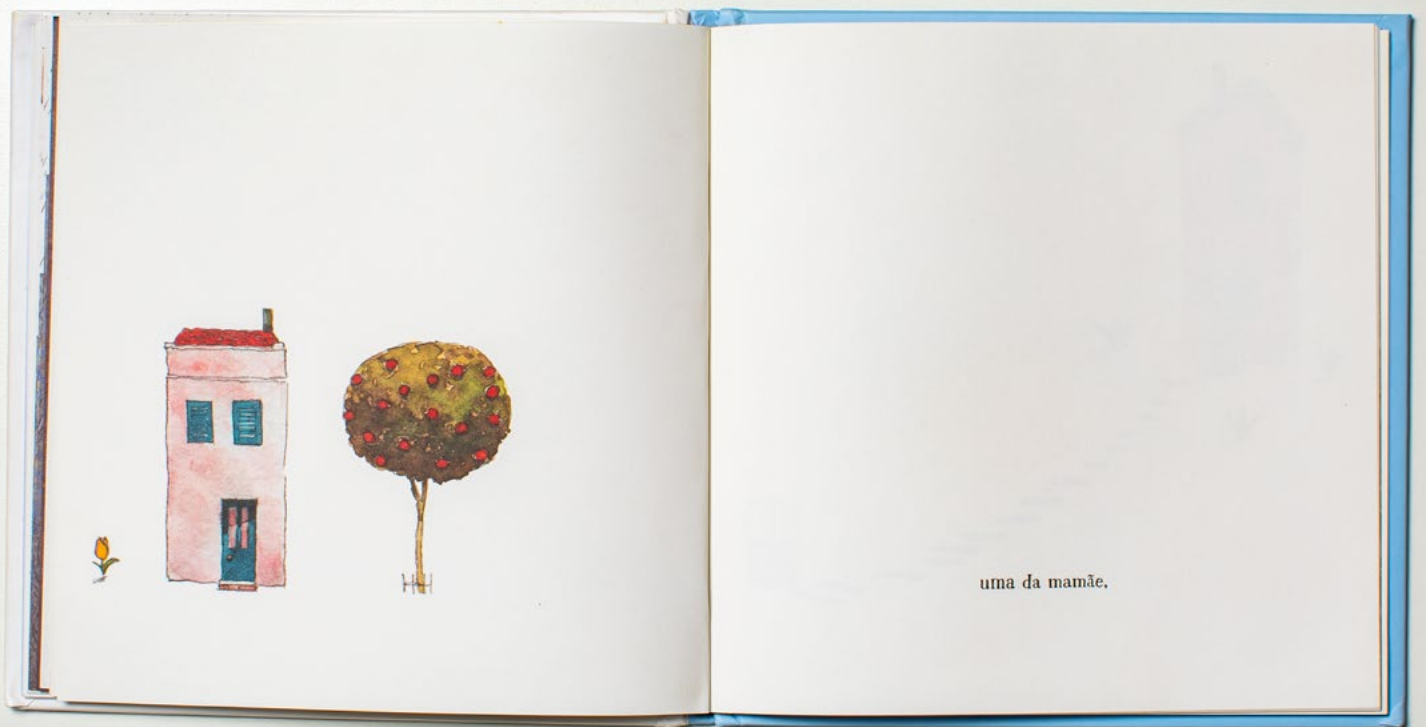
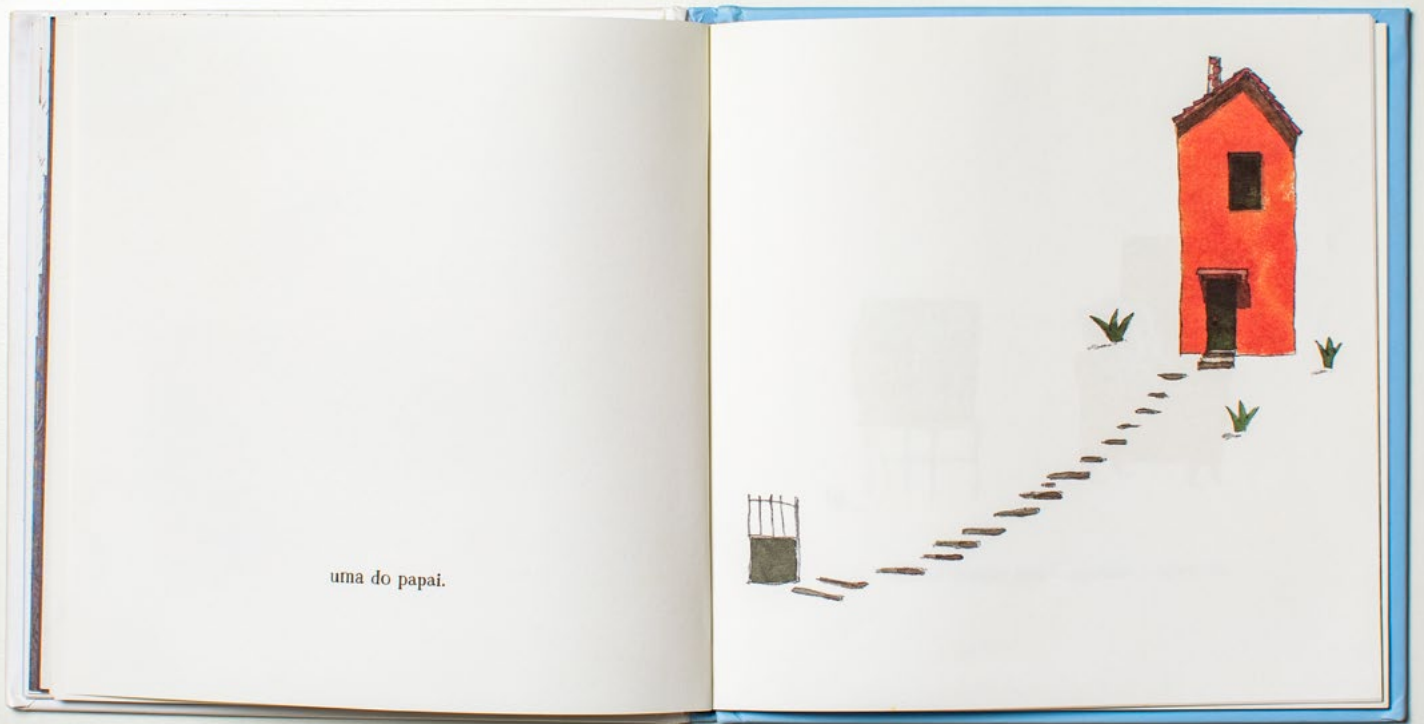




Figura 45 – Dupla de páginas de *Lá e aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes



Fonte: Moreyra; Moraes, 2015

Moreyra revela também que a decisão pela página em branco foi fruto de um longo processo, no qual os autores se debruçaram até entender o que precisava estar ali. E aqui, reproduzo parte da conversa:

Odilon: Então, mas pra mim é aquela ideia que eu falei do móbile, né? Você falou alguma coisinha na direita, dai você coloca uma na esquerda, dai você coloca... quando tá tudo equilibrado, se você tira uma peça, um vento desequilibra balalalalam... todas as peças caem e desaparece a coisa. Então essa página em branco é como se todos os pedaços do que foi montado tivessem caído por terra. Você não vê mais a estrutura. Então o branco fica a quebra da estrutura.

Carolina: E o vazio também, né?

Odilon: O vazio que se coaduna com a quebra da estrutura. Porque a estrutura quebra, o vazio aparece.

Carolina: É, e como que a gente vai mostrar o vazio cheio, né? O vazio tem que ser vazio. É o vazio interno do que tá acontecendo ali com a aquela família. (MOREYRA; MORAES, informação pessoal, 2020)

Como vimos acima, a estrutura do livro revela claramente o que os autores disseram: a cada dupla conhecemos um pouco mais da casa, quem mora lá e um pouco de como vivem, o suficiente para construirmos uma imagem de afeto e completude. Mas, a chegada de uma chuva intensa e insistente inunda aquela casa, que se esvazia: os cachorros fogem, as flores murcham, o jardim, e tudo que vem com ele, morre. O lago perde seu contorno e toma conta de tudo. De tudo aquilo que foi construído pouco a pouco na sequência inicial restam os peixes, que sabemos, exatamente na metade do livro, foram morar naqueles dois olhos úmidos que nos olham com toda intensidade. E agora? O que vai acontecer?

### 3.2 *Meu tio chega amanhã*

O livro *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo (Livros da Matriz, 2020), faz parte do corpus deste estudo, pois o autor se vale do vazio como elemento narrativo, dando materialidade à ausência de que o livro trata.

#### 3.2.1 *Breve biografia do autor*

Sebastián Santana Camargo nasceu em La Plata, na província de Buenos Aires, Argentina, em 1977. De origem uruguaia, sua família se exilou no país vizinho depois do sequestro do pai, em julho de 1976, durante a ditadura uruguaia. Encarcerado por dois meses, devido à sua militância em um partido de esquerda, partiu com a mãe de Sebastián para a Argentina, onde tinham familiares. A situação da Argentina, também em regime ditatorial, não era melhor do que a do Uruguai, porém, ali, poderiam criar seus filhos com mais segurança. Foi só no final de 1984 que voltaram ao país de origem, com a família já maior, para votar nas eleições que poderiam tirá-los do regime ainda vigente. *Meu tio chega amanhã*, o primeiro livro autoral de Camargo é fruto também da militância como autor-ilustrador. Ele conta que, tendo trabalhado como ilustrador em inúmeras obras de outros escritores, se deparou com

uma sensação de responsabilidade, solidão e exposição, em que tudo o que aconteceu para que existisse este livro começou com o desejo, a necessidade e a busca, tanto de algo para dizer como da forma em que isso que queria dizer fosse finalmente dito, pudesse ser transmitido a outros. Procurar não apenas o que dizer, mas como dizê-lo, com que técnicas, com que palavras, com que formas. (CAMARGO, informação pessoal, 2020)

Sebastián Santana Camargo vive e trabalha em Montevideu, no Uruguai.

#### 3.2.2 *A materialização do silêncio*

Enquanto no *Lá e aqui* o silêncio é dado a ver com o esvaziamento, quando a plenitude vaza até desaparecer, em *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo, o silêncio é a estrutura de base do livro. A economia nos traços e nas palavras, que se repetem, torna ainda mais forte o vazio, a ausência, a espera. A estrutura parece muito básica: o livro é todo em branco e preto. O fundo é praticamente sempre branco, exceto pelo verso das capas, que é preto, assim como as palavras e a imagem, em linhas simples.

Já na capa [Figura 46], de um livro consideravelmente pequeno, em formato retangular, uma pessoa sentada em um banquinho, de frente para a lateral menor do livro, vira o rosto para nos olhar: um convite para acompanhá-lo nesta empreitada? Talvez. Ele sorri, alegre, afinal, seu tio chega amanhã e logo constataremos que ele o adora. Abrimos o livro e nos deparamos com o verso da capa em preto maciço [Figura 47], à direita, a folha de rosto com as informações necessárias: título, autor, tradutora, editora. Tudo em preto e centralizado. O branco prevalece. No verso, a folha de créditos [Figura 48]; à sua direita, o falso rosto, apenas com o título em meio à imensidão do branco, que se fará presente até o final da leitura, marcando sua contribuição à narrativa. Mas e esse preto no verso das capas?

Ao virar a página [Figura 49], nos deparamos com aquela pessoa da capa, à esquerda, em pé, segurando seu banquinho e apontando para uma porta, que está na outra extremidade do livro, no canto mais curto do retângulo. O livro aberto, devido ao seu formato, aumenta a distância entre a pessoa e a porta, deixando um grande espaço vazio entre eles. O personagem nos conta que seu tio passará uns tempos com eles, era o que seus pais haviam dito. Viramos a página e encontramos o garoto [Figura 50], agora sentado no banco, na página da direita, bem mais perto da porta, de frente a ela, à espera do tio. Ele segura uma bola, com um sorriso no rosto. A partir de agora, aparecerá sempre nesta mesma posição, enquanto o texto ficará isolado na página esquerda. E ele não tem mais olhos. Há algo que ele não vê? O texto, na voz do menino, expressa sua alegria com a visita do tio, que lhe ensinará a pegar pênaltis. Um outro elemento, constante, é o sorriso do personagem, que embora pareça mais diminuto na idade adulta, está sempre presente.

Ao virar a página [Figura 51], o vemos praticamente na mesma posição. Agora ele segura um papel ou uma caderneta. Parece ligeiramente maior. Será? Pelo texto, ficamos sabendo que contará ao tio sobre suas notas, vai dizer que está indo bem na escola. Mais uma virada de página [Figura 52] e nada de tio de novo. O menino, talvez um pouco maior, segura uma fotografia. Está apaixonado, vai contar ao tio sobre a menina de quem gosta. Onde está? Passaram-se alguns anos entre uma dupla e outra? Parece estar exatamente no mesmo lugar em que estava antes. Já começamos a intuir que a passagem para a próxima dupla vai apenas nos dizer algo sobre ele, estamos inseguros quanto à chegada do tio: a estrutura do livro está estabelecida. Será que ele vem? Onde estará? Enquanto as palavras e imagens são repetidas, com ligeiras alterações, o tempo se acumula e nossa esperança oscila.

Figura 46 – Capa de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo



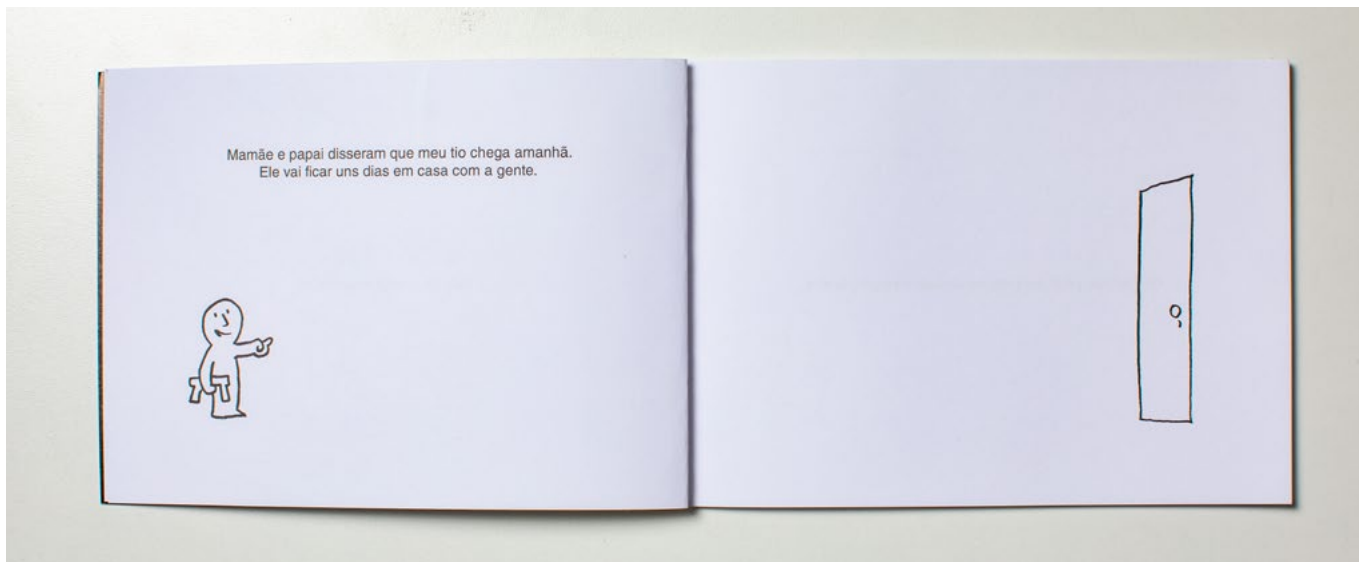
Fonte: Camargo, 2020

Figura 47 – Verso da capa e folha de rosto de de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo

Fonte: Camargo, 2020

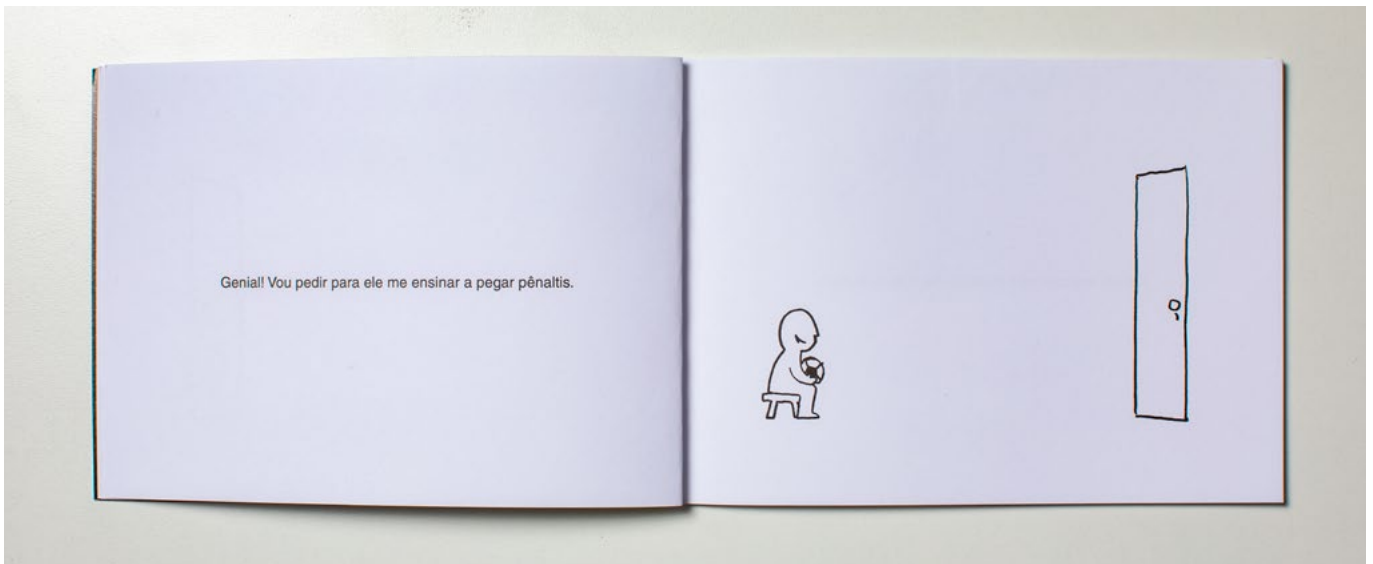
Figura 48 – folha de créditos e falso rosto de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo

Fonte: Camargo, 2020

Figura 49 – Dupla de páginas de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo

Fonte: Camargo, 2020

Figura 50 – Dupla de páginas de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo



Fonte: Camargo, 2020

Figura 51 – Dupla de páginas de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo



Fonte: Camargo, 2020

Figura 52 – Dupla de páginas de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo



Fonte: Camargo, 2020

Mais uma virada de página [Figura 53] e vemos que nosso personagem está mesmo maior. Está contente que o tio o ajudará na mudança, é o que o texto conta, enquanto ele segura uma chave. Houve um grande salto no tempo, entre uma dupla e outra. Na prancha seguinte [Figura 54], o encontramos com outra fotografia na mão, agora de uma criança. É seu filho e ele pretende apresentá-lo ao tio. Mais um bom tempo se passou. Será que o filho não mora com ele? Por que ele só está com a foto? Será que o menino mora com a mãe? Ele se separou? Havia se casado?

Constatamos ao virar a página que passou muito tempo mesmo, nosso menino agora já é um homem de certa idade, quer festejar junto ao tio sua aposentadoria. É bonito ver o tempo alongado da infância em relação ao tempo que parece correr na idade adulta. E, assim, o tempo passa e ele fica à espera deste amanhã, que não sabemos se chegará. A vida dele foi passando e sabemos algumas coisas sobre ela, não muito. A única certeza que temos, por enquanto, é a de que o tio ainda não chegou e ele continua, animado, à espera. Tudo que, de fato, conhecemos é o desejo do menino, que cresce sem perder a esperança. Mais uma vez, deixo a missão ao meu leitor de finalizar essa leitura, a qual recomendo imensamente, para descobrir como se desenvolve a história. Não posso prometer que seja uma leitura fácil, no entanto. Não há como não se angustiar com essa espera que parece nunca terminar, intensificada pela presença forte do silêncio, na forma do branco.

Em *Meu tio chega amanhã*, percebemos claramente o ritmo marcado e o espaço do livro como um elemento narrativo – o vazio é a materialização da ausência. Tais elementos, o ritmo e o espaço em branco, são de grande interesse para Camargo (informação pessoal, 2020), pois podem simbolizar o tempo, que é “a única medida indomável para os seres humanos (ainda que a música consiga burlar a regra algumas vezes, dando a sensação de que poucos segundos têm uma duração enorme)”. Para ele, o branco na arte traz a possibilidade de gerar tempo, tempo de percepção e de leitura, repouso ou dúvida. “É uma ferramenta com a qual se pode aprofundar uma obra visual sem agregar elementos de significação explícita, ainda que seu peso seja sempre significativo, já que nem todo espaço em branco tem o mesmo valor, sempre se relacionando com o que rodeia, com a figura, o elemento, o traço ou a mancha que circunda. É como o vazio na escultura ou as pausas na música, muitas vezes é o ingrediente que pauta a proposta de leitura do espectador”.



Figura 53 – Dupla de páginas de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo

Fonte: Camargo, 2020

Figura 54 – Dupla de páginas de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo

Fonte: Camargo, 2020

Figura 55 – Dedicatória de *Meu tio chega amanhã*, de Sebastián Santana Camargo

Fonte: Camargo, 2020

Camargo afirma que o branco pode ser usado para designar ao leitor um espaço que terá que preencher com aquilo que a leitura lhe invoca ou pode ser uma área de isolamento, na qual foca sua atenção de modo distinto, o que me faz pensar no estar entre páginas, um momento para o leitor se reorganizar, respirar, refletir e levantar novas hipóteses em relação à construção da história. Um momento também em que a experiência do leitor, de suas aprendizagens e memórias – sejam elas antigas ou muito recentes, derivadas da própria leitura – se conjugam e transformam-se em significado. As expectativas ou sua modificação, como pondera Iser (1999), não estão no livro, não lhe cabe estabelecer o modo como as memórias vão ou podem se conectar, essa é a “província do leitor”: é o seu ato de sintetizar que permite que o livro ou a história aconteça.

A sinédoque visual e a elipse total se evidenciam como os procedimentos retóricos mais relevantes dessa narrativa visual, em que o não dito colabora com o efeito de surpresa do relato. Funcionam, às vezes, como motor de arranque (para saber aonde conduziriam os sentidos sugeridos, deve-se virar a página) e como alimentador de hipóteses que se nutrem do equilíbrio lúdico entre o manifesto e o silêncio. (BAJOUR, 2016, p. 48, tradução nossa)<sup>4</sup>

Durante a leitura, embora façamos uma ou outra pergunta sobre o personagem, há uma questão que nos assombra o tempo todo, em uma expectativa crescente, a cada virar de páginas com que nos aproximamos do fim: onde está o tio que não chega? Ele vai chegar? O que acontecerá com o menino? O silêncio que permeia o livro na forma do que está em branco, do não dito, provoca a interação do leitor com o livro, assim como a regra: não pede que seja preenchido, mas a necessidade de combinar os fragmentos no imaginário do leitor (ISER, 1999). Talvez por isso, Camargo tenha escolhido colocar a dedicatória ao final do livro [Figura 55], de modo que só depois de terminada a (primeira) leitura, nos conta o que disparou a história. É claro que essa interpretação não anula nenhuma outra – e podem ser tantas – mas marca a importância do que ele precisava dizer e transforma uma segunda leitura, sem deixar que se perca em totalidade aquela primeira.

---

<sup>4</sup> No original: *La sinédoque visual y la elipsis total se evidencian como los procedimientos retóricos más relevantes de esta narración visual, en la que lo no dicho colabora con lo efecto sorpresivo del relato. Funcionan a la vez como motor de avance (para saber a dónde conducirían los sentidos sugeridos hay que dar vuelta a la página) y como alimentador de hipótesis que se nutren del equilibrio lúdico entre lo manifestado y el silencio.*

### 3.3 *Mon tout petit*

Em uma conversa com Carolina Moreyra, percebi a semelhança na estratégia de construção de sentido de *Meu tio chega amanhã* com *Mon tout petit*, de Germano Zullo e Albertine, próximo livro a ser analisado. A edição brasileira foi publicada pela editora Amelí, em 2018, sob o título *Meu pequenino*. Carolina me atentou ao fato de que no livro de Albertine, texto e imagem isolados não diziam quase nada e, durante a leitura, percebemos que juntos nos dizem apenas o suficiente para que a história seja tecida na cabeça do leitor. É ele que constrói o sentido oferecido por essas palavras e imagens tão econômicas, alinhavando-as com seu próprio repertório e experiência.

#### 3.3.1 *Brevíssima biografia dos autores*

Albertine e Germano Zullo nasceram em Geneva, na Suíça. Ela em 1967, ele em 1968. O casal mora em Dardagny, um vilarejo a 23 quilômetros de distância dali e tem mais de 15 livros publicados em parceria. Zullo estudou administração e economia, e trabalhou como contador antes de se tornar escritor. Albertine se formou em Arte, começou a fazer pequenas publicações em serigrafia ao terminar a faculdade. Depois conheceu Zullo. Ele escreve desde pequeno, ela desenha desde pequena. Foi natural que comesçassem a colaborar e criar suas obras juntos. Albertine (informação pessoal, 2020) não entende que seu trabalho esteja sujeito ao texto, ela participa da construção da história. O casal toma notas e conversa sobre seus pontos de partida para que, depois, Germano comece a escrever. É ele que lhe oferece o cenário sobre o qual começará a desenhar. Nem sempre é assim, algumas vezes Albertine começa a desenhar e vão trabalhando paralelamente no projeto. Para ela, é fundamental que ambos tenham sua liberdade de criação. Para ele (ZULLO; ZULLO, 2016), tudo é uma questão de afinar o diálogo, ouvir o outro para melhor entender a si mesmo.

#### 3.3.2 *O livro é sintetizado no leitor*

As palavras são mais econômicas em *Meu tio chega amanhã* do que em *Mon tout petit*, devo dizer, mesmo sendo bem enxutas em ambos. No primeiro, remetem a fatos, a coisas concretas; no segundo são abertas, extremamente subjetivas e muito abstratas. Não vemos muito e o texto, junto às imagens, nos conta pouco. Na verdade, tanto um quanto outro reitera que há certas coisas que não se podem expressar, seja por palavras ou imagens. Cabe ao leitor a reconstrução do que está sendo dito por meio do que fica em silêncio. O livro se revela em outros sentidos, por meio da percepção, a partir dos fragmentos que lhes são oferecidos. Em ambas as obras, o livro é sintetizado no leitor.

Como afirma Aumont, “o que se produz antes de tudo em uma série de imagens articuladas diferencialmente é, simplesmente, o efeito da diferença. Um efeito cognitivo, quase consciente na reconstrução, por parte do espectador, do que falta entre as imagens. Essas ideias de diferença, de falta, de reconstrução, designam apenas, de fato, uma mesma e única coisa: essa atividade mental postulada muitas vezes nos enfoques cognitivistas como o próprio fundamento de toda percepção.” (ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010, p. 48, tradução nossa)<sup>5</sup>

Foi dito anteriormente que assim se constroem os livros-álbum, porém devemos notar que nesses dois livros é no que não está sendo dito que o livro acontece. Os fragmentos oferecidos fazem com que busquemos em nossa própria história meios de unir os pontos, entendendo, através do silêncio, o que nos propõem os autores.

Nos livros-álbum, assim como nos quadrinhos, a transição entre duplas ou quadros é visível e deliberada: não há ilusão de movimento nas ilustrações, mas um corte entre cenas (ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010) e, assim, entre imagens e palavras, dispostas sequencialmente, o leitor precisa preencher o espaço em branco, aquilo que está entre o que está dito e o que foi guardado. É trabalho do leitor contemplar o silêncio e criar sentido a partir, também, do que não lhe é expressamente oferecido. Em tais livros, há margem para que o autor estabeleça decomposições peculiares com as quais o leitor fará sua própria síntese. Nada é unívoco e as associações podem ser muito amplas.

Nessa ambiguidade se move a forma artística, que precisa de leis, porém pode reinventar as conexões entre elas, em um processo muito parecido com o jogo, no qual uma vez combinado um marco comum de regras arbitrárias, cada jogador pode escolher estratégias diferentes. (ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010, p. 50, tradução nossa)<sup>6</sup>

Em ambas as obras, as imagens – e mesmo as palavras – dão lugar a diversas interpretações, embora estejam claros os conceitos que conduzem os livros. Curiosamente, se um marca a ausência desde o início, o outro marca a falta iminente e inevitável devido à força e intensidade da presença, pelo estar junto e compartilhar afetos. Enquanto em *Meu tio chega amanhã* a não presença do tio cresce a cada virada de página (que nos dois livros marca fortemente a passagem do tempo), em *Mon tout petit* o que cresce é o laço que envolve mãe e filho, assim como a angústia à espera de um final que não há como não prever – mesmo que não apareça

---

<sup>5</sup> No original: *Como afirma Aumont, “lo que se produce ante todo en una serie de imágenes diferencialmente articuladas es, simplemente, el efecto de diferencia. Un efecto cognitivo, casi consciente y que consiste en la reconstrucción, por parte del espectador, de lo que falta entre las imágenes. Estas ideas de diferencia, de falta, de reconstrucción, sólo designan, de hecho, una misma y única cosa: esa actividad mental postulada a menudo en los enfoques cognitivistas como el fundamento mismo de toda percepción.”*

<sup>6</sup> No original: *En esta ambigüedad se mueve la forma artística, que necesita de leyes pero puede reinventar las conexiones entre ellas, en un proceso muy parecido al juego, donde una vez pactado un marco común de reglas arbitrarias, cada jugador puede elegir estrategias diferentes.*

explicitamente no livro. O livro, ao ser aberto, revela-se ao outro em toda sua intimidade, e incita o leitor a visitar a sua própria, reconhecer sua história, descobrir-se ou revelar-se nelas.

Para Le Breton (2006), o silêncio nunca é vazio, mas uma respiração entre palavras, uma retirada momentânea que permite que os significados fluam. O vazio – espacial – não é ausência de significado, é abertura para o que está por vir. No livro, quando se está em contato direto com essa intimidade, ela não é mais do outro, mas de si, é quase como se o livro tornasse possível uma imersão em si mesmo, invadindo frestas veladas ao desvelar possíveis camadas de significado.

Germano Zullo conta que a ideia para o livro surgiu de um sentimento que tem sobre seu pai. Ele sente que, conforme envelhece, parece que a mente de seu pai infiltra seu corpo. Um pai que fala pouco e do qual sabe menos ainda, porque é assim entre os homens de sua cultura, relações que se baseiam no silêncio. O autor-escritor diz que “o quebra-cabeças familiar é vasto e as peças visíveis são excessivamente raras”. Já Albertine conta que o livro precisava evocar a dança da vida, do nascimento à morte e as coisas mais simples são as mais difíceis de conseguir: ela demorou um longo período para chegar à forma correta de expressão (ZULLO; ZULLO, 2016)<sup>7</sup>.

Escolhi a versão original de *Mon tout petit* (La joie de lire, 2015), porque me interessam detalhes dessa edição para a análise do livro, que vem em uma luva rígida, decorada com flores e plantas em tons de verde [Figura 56]. Pequenos traços em algumas das folhas fazem com que pareça que estão imersas em água, as outras flutuam, como as flores. No topo da metade superior, o nome dos autores, alinhados com o título, que pode ser visto através de um buraco, quase centralizado, um pouco acima da linha imaginária que marca o meio da capa (verticalmente). O círculo que nos permite ver o título remete ao umbigo, que conecta uma mãe a seu filho. No verso da luva, da mesma estampa da frente, apenas o código de barras e o isbn na parte inferior.

Para tirar o livro da luva, fazemos certo esforço, são tão bem encaixados que parecem uma coisa só: de dimensão padrão, 21x15cm, todo branco, em capa dura. Na primeira capa [Figura 57], o desenho de uma mulher, uma linha simples, em grafite, que segura algo que não se vê, como se o embalasse. Ela está centralizada na capa e, grande, ocupa um bom espaço. Acima de sua cabeça, o nome dos autores, sob seus pés, o nome da editora. O título? Como não poderia deixar de ser, está sobre seu ventre, as três palavras centralizadas e alinhadas, *Mon tout petit*. Na quarta capa, um pequeno texto, que se repete, exceto por uma frase, em totalidade ao longo do livro.

As guardas [Figura 58], em um papel de baixa gramatura cuja transparência permite entrever o título na folha de rosto [Figura 59] e é suave ao toque, são verde-água. Seria a

---

<sup>7</sup> No original: *The family puzzle is vast and the visible pieces are far too rare.*

Figura 56 – Livro na luva na versão original *Mon tout petit*, de Germano Zullo e Albertine

Fonte: Zullo; Albertine, 2015

Figura 57 – Capa da versão original *Mon tout petit*, de Germano Zullo e Albertine

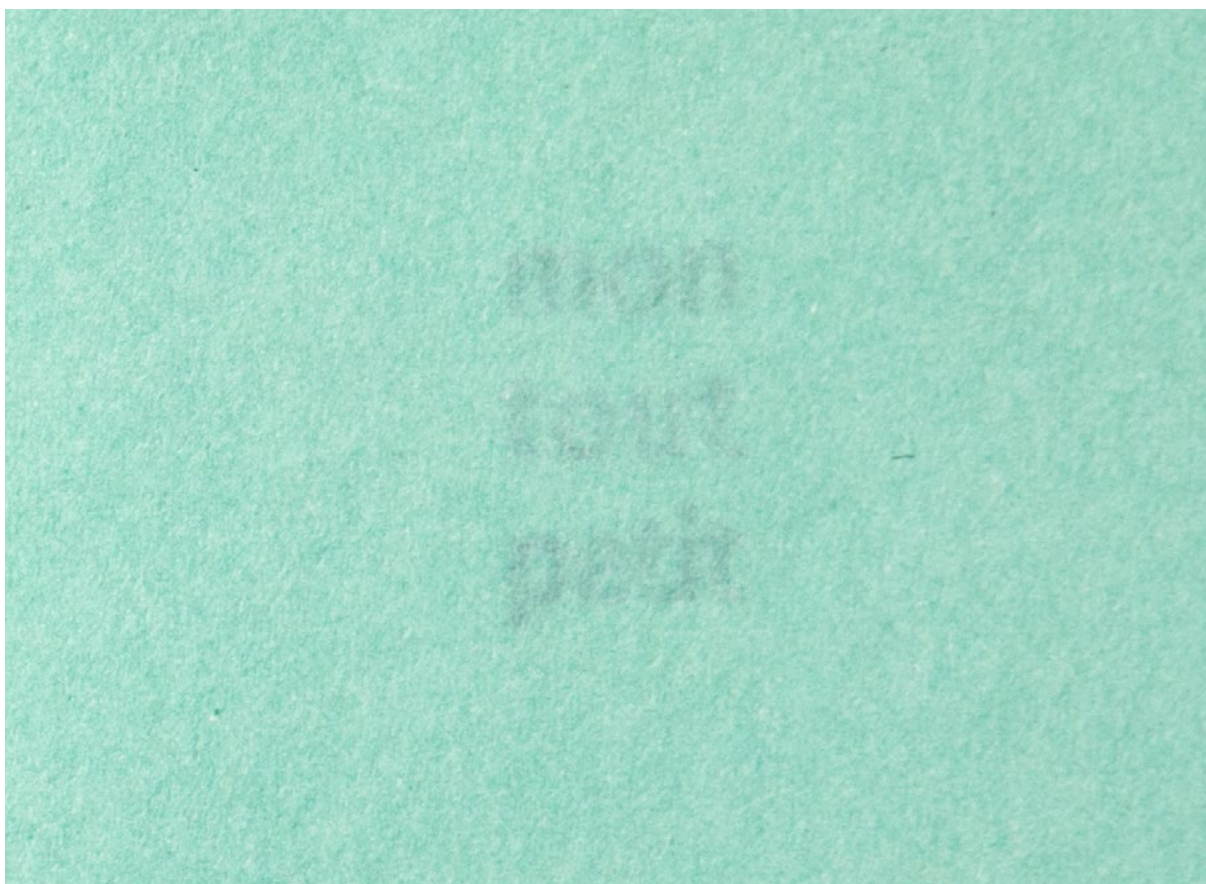
Fonte: Zullo; Albertine, 2015

Figura 58 – Guardas da versão original *Mon tout petit*, de Germano Zullo e Albertine



Fonte: Zullo; Albertine, 2015

Figura 59 – Detalhe da folha de rosto entrevista pela guarda



Fonte: Zullo; Albertine, 2015

transparência uma menção à placenta? A folha de rosto traz apenas as informações básicas, em preto, no fundo branco. O livro começa calma e silenciosamente.

A dupla seguinte [Figura 60] traz a página da esquerda em branco e a mulher à direita, com braços ao longo do corpo, nos encara. Não há palavras nessa página, é nosso primeiro contato direto. Tem um ar de alerta na imagem, devido à postura e ao modo como nos olha. Em toda sua duração, o livro tem a página segura, a da esquerda, em branco. A aventureira, que fica à direita, traz o desenho um pouco acima do texto, ocupando quase toda a página, em linhas finas sobre o branco do papel. Todo esse branco me faz pensar – ou só sentir – uma série de coisas: há certa promessa ali, inundada de um não saber. Ele é também prenhe de desejo e possibilidade. Enquanto a mãe esperava o que não conhecia, o filho teme o que não pode conter.

O material, aparente e praticamente sem interferência, além das palavras impressas e a imagem delicada, é suave na ponta dos dedos que viram as páginas. A cada virada, uma pequena diferença no desenho, que sempre ocupa o mesmo espaço na página, como se feito para uma animação – que foi feita logo após sua publicação – ou como se fosse um *flipbook* (se virar as páginas rapidamente verá o movimento da dança dos dois personagens). Certa transparência do papel faz com que as imagens vazem ligeiramente e permite que passado, presente e futuro se encontrem e caminhem juntos ao longo do livro como não poderia deixar de ser.

Logo vemos a mulher [Figura 61], numa posição muito semelhante à da capa, ainda mais doce e cuidadosa, que acolhe algo que ainda não vemos. No texto da edição brasileira lemos “Aqui está você...”, o que nos faz mais curiosos em relação àquilo que ela segura. O que será? Na dupla seguinte [Figura 62], o mistério se resolve: a mulher embala um homem minúsculo, que veste calças pretas e abraça seu seio. No texto, lemos: “enfim!”. Na dupla seguinte, eles se olham ternamente, e o texto diz: “Eu te esperava.”

O outro desafio era construir a coreografia desta dança. Os movimentos precisavam ser contínuos, como uma animação ou *flipbook*, e o equilíbrio entre as proporções do personagem crescendo e o outro diminuindo conforme a história se revela marcavam, de algum modo, como um metrônomo, o ritmo da sequência. Foi essencial usar uma caixa de luz para essa operação. (ZULLO; ZULLO, 2016)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> No original: *The other challenge was to build the choreography of this dance. The movement needed to be continuous, like an animated film or a flipbook, and a balance between the proportions of the character growing up and the other growing smaller as the story unfolds would somehow mark as a metronome for the rhythm of the sequence. The lightbox proved essential for this operation.*



Figura 60 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine



Fonte: Zullo; Albertine, 2018

Figura 61 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine



Fonte: Zullo; Albertine, 2018

Figura 62 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine



Fonte: Zullo; Albertine, 2018

Ao longo das duplas [Figuras 63-68], vemos essa dança, o homem vai ganhando corpo, crescendo, sempre de alguma forma ligado ao corpo da mãe. As palavras, na voz da mãe nos deixam em suspensão, dizendo que ela tem tanto para contar ao homenzinho, que é uma história complicada, mas bonita, a história deles, sem começo nem fim, o que o livro repete. Até a metade, ele está no seu colo, mas já grande demais para que ela o carregue. Nas duas duplas que seguem, o homem que já tem um tamanho normal, embora ainda em crescimento, está ao seu lado, sempre segurando seus braços e mãos. Depois disso, imenso, é ele que a carrega enquanto ela diminui virada a virada, em gestos semelhantes aos dela quando o carregava. A única diferença que a figura de ambos sofre é o tamanho, de resto, é sempre a mesma.

A imaginação do leitor e sua própria experiência em ser filho ou mãe (ou pai) são os tijolos para a construção dessa história, que fica clara nas palavras: é um tanto pessoal, e não há como não ser. O espaço em branco, que marca o silêncio e concede ao leitor espaço de participação ativa, é um dos mais fortes elementos desta narrativa. Albertine (informação pessoal, 2020), em sua entrevista, disse que sempre se interessou pelo silêncio nos livros. “O silêncio é uma respiração. Não há necessidade de dizer muito para evocar bastante. Também acho que Germano Zullo é um escritor silencioso, ele escolhe as palavras, guardando o que lhes é essencial”.

A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem portanto os dois polos da situação comunicativa; esta se cumpre a medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Tal transferência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto. Não há dúvida de que o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e processamento. (ISER, 1999, p. 9)

Tal “texto” que Iser menciona, no livro-álbum é o tecido composto pelo entrelaçamento de palavras, imagens e o livro em si, é o texto produzido por essa linguagem, que conta ainda – e fortemente – com a participação de um leitor consciente de sua participação na construção do mesmo. O processo de leitura é sempre uma interação dinâmica entre livro e leitor, e este último desafia aquilo que é considerado controle total do texto, explorando o lado criativo da leitura (ISER, 1999). Devemos cuidar, porém, para não interpretar erroneamente a ideia de co-criação: o leitor atua, com liberdade, a partir do livro e daquilo que ele propõe, como se fosse um barco, ancorado em determinado lugar, que deriva limitado a um determinado perímetro, à mercê dos ventos e da sua própria disposição, mas ligado à ancora pelo cabo – o fio condutor da história ou do livro. Assim, quando lemos *Meu pequenino*, está dada a relação entre mãe e filho, a força e peculiaridade dessa relação, a ligação inexplicável, a semelhança, o afeto entre eles e a dependência de um e do outro. Como o leitor lerá isso tudo é outra história, que resulta de suas experiências, naquilo que pode ou

Figura 63 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine



Fonte: Zullo; Albertine, 2018

Figura 64 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine



Fonte: Zullo; Albertine, 2018

Figura 65 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine



Fonte: Zullo; Albertine, 2018

não ler, além de esbarrar em suas crenças e convicções, afetos e tantas outras coisas. Os autores consideram a participação do leitor na construção do livro, na materialização do silêncio, conscientes de que a experiência da leitura transforma nosso repertório, amplia e aprofunda a compreensão de nossas memórias, desde que estejamos disponíveis para livro, é claro, ou seja, desde que possamos nos dispor a não apenas reconhecer, mas a nos dar a possibilidade de entrar em contato com aquilo que é alheio e revisitar o conhecido a partir da perspectiva que nos dá o outro.

Com efeito, o leque de fatores subjetivos dos leitores decide em que medida a consciência retentora poderá levar a cabo as relações das perspectivas previamente esboçadas pelo texto. O contexto do que fora intencionalmente despertado desempenha papel importante para a configuração de sentido de uma perspectiva estimulada e esta serve por sua vez como horizonte à perspectiva a ser estimulada; por isso, são decisivas a capacidade de memorização, o interesse, a atenção e a competência de que depende em que medida os contextos do passado podem tornar-se presentes. Os fatores subjetivos condicionam a princípio as apercepções resultantes da interação entre o elemento estimulado e seu contexto. A relação de horizonte daí emergente, no entanto, possui um efeito retroativo, individualizando a perspectiva estimulante; as nuances da individualização variam de leitor para leitor. Essa a razão porque a mesma estrutura intersubjetiva do texto ficcional – estrutura previamente esboçada no ponto de vista em movimento – origina atos tão diferentes de apreensão. E é essa estrutura intersubjetiva que garante a comparação e compreensão de produções subjetivas. (ISER, 1999, p. 26)

Para justificar sua ideia de que leitores e autores precisam compartilhar o jogo da imaginação, que só funcionará se o livro não estiver disposto a ser qualquer coisa mais do que um conjunto de diretrizes, ou seja, que o prazer da leitura começa quando o leitor coloca no jogo suas próprias habilidades (ISER, 1999), Iser lembra do trecho que Lawrence Sterne escreveu em *Tristram Shandy*:

[...] nenhum autor que compreenda as justas fronteiras do decoro e da boa educação presumirá conhecer tudo. O respeito mais verdadeiro que podeis mostrar pelo entendimento do leitor será dividir amigavelmente a tarefa com ele, deixando-o imaginar, por sua vez, tanto quanto imaginais vós mesmo. [...] a imaginação do leitor deve agora continuar por sua conta durante algum tempo. (STERNE, 1984, p. 136)

Em todas as obras aqui discutidas, assim como em toda literatura que proporciona uma experiência estética, o leitor mantém sua imaginação muito ocupada e precisa trabalhar muito, sentindo-se (e fazendo) parte da construção de sentido da obra.

A participação ativa do leitor no ato da leitura, que é um ato de criação, como disse Sebastián Santana Camargo (informação pessoal, 2020) em entrevista, é também “o ar que o autor dá para que o leitor respire, o ritmo que se deseja que a obra respire” e tem no silêncio do estar entre páginas um não-tempo/espço, que alinhava a sequência de duplas para que o leitor possa, com tudo que lhe é proporcionado ao longo do percurso, finalizar a costura. Assim como o silêncio gerado pelo que permanece em branco, que é a própria matéria que para o autor é germe ou semente, “induz o leitor a agir no texto.” (ISER, 1999, p. 156)

Figura 66 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine

Fonte: Zullo; Albertine, 2018

Figura 67 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine

Fonte: Zullo; Albertine, 2018

Figura 68 – Dupla de páginas de *Meu pequenino*, de Germano Zullo e Albertine

Fonte: Zullo; Albertine, 2018

Considerações finais

e uma promessa

## CONSIDERAÇÕES FINAIS E UMA PROMESSA

Neste estudo, procurei colocar à luz a tríade autor/obra/leitor, com a hipótese de que o livro-álbum funciona como uma metáfora para a leitura, refletindo especificamente sobre os silêncios no livro-álbum. Foi pensando em como o leitor atua nos silêncios que compõem as obras, os quais se manifestam na presença do que está em branco – não preenchido – e na virada da página, que fiz a leitura de quatro livros em que esses momentos de vazio, ausência ou suspensão invocam sua contribuição para a realização efetiva da obra.

Se, no silêncio do virar da página, o leitor tem a possibilidade de rever e deixar que decante aquilo que foi apreendido ao longo do livro – ainda em andamento –, é naquilo que permanece em branco, no vazio, na não ocupação, onde a materialidade do livro se mostra desnudada de um sentido atribuído, que a obra se abre para o leitor, lhe incumbindo de sua tarefa. Não podemos nos esquecer de que a obra é mais do que o livro: vem à luz apenas com a ação do leitor.

O livro-álbum, a cada virada de página, nos surpreende, gera questões, derruba expectativas, levanta novas hipóteses, modifica outras, fazendo com que, pouco a pouco, seus fragmentos se encaixem gerando sentido. Os silêncios são como um fio invisível que tece essa trama e fazem isso ao longo da leitura, tantas vezes sem mesmo que o percebamos. Enquanto nos demoramos numa página dupla, desvendando cada detalhe, nos imbuímos do que deixou de ser dito, do que ficou além das fronteiras da página e ainda assim compõe sentido. Lemos o que está no livro e o que não está, pelo menos, não de modo explícito.

Esse *silêncio*, então, ganha forma, se tornando elemento narrativo: é ali que se concede ao leitor sua responsabilidade, é ali que se mostra prenhe de significado, no espaço concedido à imaginação do leitor. Um autor que não dá lugar ao outro – seu leitor –, se arrisca a abrir mão dele ou a criar um livro em que o didatismo corrompe a poesia. O silêncio é como uma promessa do autor de que o livro é também um lugar de conversa, o que implica tanto em falar quanto em ouvir. E, possivelmente, acima de tudo, um lugar para germinar reflexão. Esse espaço de recriação do leitor, uma recriação conduzida pelo autor, é considerado na própria concepção do livro-álbum. Assim como, em seu funcionamento, coloca-se uma lente de aumento em todas as ações implicadas na leitura, o que apontei aqui. Essa hipótese, de o livro-álbum – uma linguagem híbrida que se estabelece na intersecção da palavra-imagem-design –, ser uma metáfora ou, pelo menos, uma ode à leitura, no entanto, exige maior e mais profundo estudo, no qual pretendo, em breve, me aventurar.







Referências

## REFERÊNCIAS<sup>1</sup>

### Corpus

- CAMARGO, S. S. **Meu tio chega amanhã**. São Paulo: Livros da Matriz, 2020.
- HUTCHINGS, P. **O passeio de Rosinha**. Rio de Janeiro: Autores & Agentes & Associados, 1995.
- MOREYRA, C.; MORAES, O. **Lá e aqui**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2015.
- MOREYRA, C.; MORAES, O. **Lulu e o urso**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2018.
- SENDAK, M. **Where the Wild Things are**. Nova York: Harper Collins, 1963.
- ZULLO, G.; ALBERTINE. **Mon tout petit**. Geneva: La joie de lire, 2015.
- ZULLO, G.; ALBERTINE. **Meu pequenino**. São Paulo: Amelí Editora, 2018.

### Bibliografia

- ABREU, A. de. **O texto potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil: palavra-imagem-design**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.
- ARIZPE, E.; STYLES, M. **Lectura de imagines: los niños interpretan textos visuales**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2017.
- AVELAR, D. C. **Encontros possíveis**. 2016 (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- AUMONT, J. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 2017.
- BADER, B. **American picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within**. Nova York: Macmillan Publishing CO., 1976.
- BAJOUR, C. **Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas educativas**. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- BAJOUR, C. **La orfebrería del silencio: la construcción de lo no dicho em los libros-álbum**. Buenos Aires: Comunicarte, 2016.

---

<sup>1</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

- BAJOUR, C. Silenciografias: Marcas do não-dito em leituras, textos e mediações. **ENTRELETRAS** (Araguaína), v. 10, n. 2, 2019, online.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BECKETT, S. Crossover picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon: Routledge, 2018.
- BECKETT, S. **Crossover Picturebooks**: a genre for all ages. Nova York: Routledge, 2012.
- BEECK, N. Picture-text relationships in picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon: Routledge, 2018.
- BOLLIGER, S. O que é pensar?. In: **Ações compositivas: encontro catalisador transdisciplinar**. São Paulo: BookNando Livros Ltda., 2020.
- BOLLIGER, S. **Caminho e palavra fundamental**. 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/36931139>. Acesso em: 6 jan. 2020.
- CARRIÓN, U. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CHARLIP, R. **A Page is a Door**. Ensaio em ocasião da indicação de *A invenção de Hugo Cabret*, de Brian Selznick, para o Caldecott Medal, s/d. Disponível em: [https://www.theinventionofhugocabret.com/remy\\_essay.htm](https://www.theinventionofhugocabret.com/remy_essay.htm). Acesso em: 24 out. 2021.
- COLOMER, T.; KUMMERLING-MEIBAUER, B.; SILVA-DÍAZ, C. (orgs.). **New Directions in Picturebook Research**. Nova York: Routledge, 2010.
- DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DONDIS, A. D. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GUTFREUND, D. Livro-álbum: uma linguagem a ser decifrada. **Lugar de Ler**, 2019. Disponível em: <https://www.lugardeler.com/livro-album-uma-linguagem-a-ser-dec>. Acesso em: 20 out. 2021.
- GUTFREUND, D. Um livro que é cheio de perguntas. **Blog das letrinhas**, 2019. Disponível em: <http://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Um-livro-que-e-cheio-de-perguntas>. Acesso em: 23 out. 2021.
- GUTFREUND, D.; MAZZILLI, C. O silêncio em *Flicts*. **La tadeo dearte**, vol.7, n.7, 2021, p. 120-149, 2021.

GUTFREUND, D.; TAVANO, J. Carolina Moreyra: um olhar silencioso para o mundo.

Entrevista concedida à equipe do **Lugar de Ler** em 2019. Disponível em:

<https://www.lugardeler.com/entrevista-carolina-moreyra>. Acesso em: 26 fev. 2022.

HAMELIN. **Ad occhi aperti**: leggere l'álbo illustrato. Roma: Donzelli, 2012.

HASLAM, A. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. São Paulo: Rosari, 2007.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2004.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

HELMA VAN LIEROP-DEBRAUWER. Hybridity in picturebooks.

In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon: Routledge, 2018.

HOSTER CABO, B.; LOBATO SUERO, M.J.; RUIZ CAMPOS, A.M. Interpictoriality in picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon: Routledge, 2018

ISER, W. **The implied reader**: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999.

JACOBS, Katrina Emily Bartow. The (Untold) Drama of the Turning Page: The Role of Page Breaks in Understanding Picture Books. **Children's Literature in Education**, vol. 47, Issue 4, 2016.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 2018.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KIEFER, B. Z. **The potential of Picturebooks**: from Visual Literacy to Aesthetic Understanding. Ohio: Prentice-Hall, 1995.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon: Routledge, 2018.

LAMBERT, M.D. Picturebooks and page layout. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon: Routledge, 2018.

LARTITEGUI, A. G. **Páginas mudas, livros eloquentes**. São Paulo: Livros da Matriz, 2022 (no prelo).

LE BRETON, D. **Del silencio**. Madri: Sequitur, 2001.

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

LEWIS, D. **Reading Contemporary Picturebooks**: picturing text. Oxon: Routledge, 2001.

- LINDEN, S. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LINDEN, S. **Album[es]**. Barcelona: Ekaré, 2015.
- LUPTON, E. **Design is Storytelling**. Nova York: Cooper Hewitt, 2017.
- MAFFEI, G. **Munari's Book**: the definite collection of book designs by Bruno Munari. Nova York: Princeton Architectural Press, 2015.
- MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M.books, 2005.
- MELOT, M. **Livro**,. São Paulo: Ateliê, 2012.
- MELOT, M. **Uma breve história da imagem**. Minho: Edições Húmus, 2015.
- MOEBIUS, W. **An Introduction for Picturebook Codes**. Online: Taylor and Francis, 1986.
- MORAES, O.; HANNING, R.; PARAGUASSU, M. **Traço e prosa**: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MORAES, O. **Quando a imagem escreve**: reflexões sobre o livro ilustrado. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- MORAES, O. **Carta a Melot**, 2022, (no prelo).
- MOREYRA, C. Livro-álbum, que livro é esse?. **Podcast do Lugar de Ler #3**, publicado em 31 de maio de 2021.
- MUNARI, B. **Arte como mestiere**. Roma: Gius. Laterza & figli, 1972.
- MUNARI, B. **Fantasia**. Roma: Gius. Laterza & figli, 1990.
- MUNARI, B. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MUNARI, B. **Das coisas nascem as coisas**. Martins Fontes: São Paulo, 1998.
- MUNARI, B.; AGOSTINELLI, E. **Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul y Blanca**. Madri: Grupo Anaya, 2017.
- NAKANO, R. **Livro ilustrado**: definições, leitores, autores. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011
- NODELMAN, P. **Words about pictures**: the narrative art of picturebooks. Georgia: University of Georgia Press, 1988.
- NODELMAN, HAMER E REIMER. **More words about pictures**. Nova York: Taylor and Francis Group, 2017.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

- PANTALEO, S. Paratexts in picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon: Routledge, 2018.
- RAMOS, A. M. **Aproximações ao livro-objeto**: das potencialidades criativas às propostas de leitura. Porto: Tropelias & Companhia, 2017.
- RAND, P. **Conversas com Paul Rand**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- RAND, P. **Pensamentos sobre design**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- RANZ, O. H. **Isto não é uma novela gráfica**. São Paulo: Livros da Matriz, 2022 (no prelo).
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. Intermeios: São Paulo, 2011.
- SCHWARCZ, J. **Ways of the Illustrator**. Chicago: American Library Association, 1982.
- SCHWARCZ, J.; SCHWARZ, C. **The picture Book Comes of Age**. Chicago: American Library Association, 1991.
- SCOTT, C.; COLOMER, T.; KÜMMERLING-MEIBAUER, B.; SILVA-DÍAZ, C. (orgs.). **New Directions in Picturebook Research**. Nova York: Routledge, 2010.
- SENDAK, M. **Caldecott & Co.**: Notes on Books & Pictures. Londres: Reinhardt Books, 1988.
- SHULEVITZ, U. **Writing with Pictures**: How to Write and Illustrate Children's Books. Nova York: Watson-Guption Publications, 1985.
- SIPE, L. R.; BRIGHTMAN, A. E. Young Children's Interpretations of Page Breaks in Contemporary Picture Storybooks. **Journal of Literacy Research**, London, 41: 68-103, 2009.
- STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shand**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TERUSSI, M. **Albi illustrati**: leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia. Roma: Carocci, 2017.
- VIGGIANI, A.; GUTFREUND, D.; MAZZILLI, C. T. S. Além da tinta sobre papel: o design total no livro-álbum. In: CUNHA, M. Z.; GARCIA, A. L. M. (orgs.). **Imagens em migrações poéticas**: miradas potenciais. São Paulo: FFLCH, 2021.
- ZAPARAÍN, F. In COLOMER, T.; KÜMMERLING-MEIBAUER, B.; SILVA-DÍAZ, C. (orgs.). **New Directions in Picturebook Research**. Nova York: Routledge, 2010.
- ZAPARAÍN, F.; GONZÁLEZ, L. D. **Cruces de caminos**: álbumes ilustrados: construcción y lectura. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- ZULLO, A.; ZULLO, G. Germano Zullo & Albertine, 2016. Disponível em: <https://blog.picturebookmakers.com/post/142677426676/germano-zullo-albertine>. Acesso em: 13 jan. 2022.







Apêndice

## APÊNDICE: Breve compilação de conceitos e definições importantes

Esta seção é dedicada à compilação de algumas referências a termos e definições importantes para a compreensão do livro-álbum e suas especificidades.

### Ambientação

— A ambientação de um livro ilustrado estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história. Ao grau mais simples, ela comunica um sentido de tempo e lugar para as ações retratadas, mas pode ir muito além disso: de acordo com as expectativas que definem o gênero (contos de fadas, fantasia); na construção de um clima afetivo geral que influencia em como o leitor reage emocionalmente a determinado episódio (grotesco, nostálgico, cotidiano); no incentivo ao desenvolvimento do enredo por meio do contraste ou mudança drástica nas situações (em casa/distante de casa, cidade/campo, guerra ou outro desastre); e no comentário sobre o personagem.

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 85)

**Comentário:** No livro-álbum, a ambientação fica a cargo da imagem de modo geral. Ver Nodelman e Schwarz sobre texto e imagem no livro-álbum.

— Parecida com a caracterização, a ambientação demonstra muito bem a diferença entre diegese (contar) e mimese (mostrar). Enquanto as palavras podem apenas *descrever* o espaço, as imagens podem efetivamente *mostrá-lo*.

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 85)

— [...] the size of various object as they appear on the two-dimensional surface of a picture influence the way we understand their relationships in the three-dimensional space they signify.

(NODELMAN, 1988, p. 128)

— The extent to which space relationships can be symbolic is particularly clear in *Where the Wild Things are*. Whereas the first picture of Max's bedroom after he has been sent there by his furious mother conveys isolation, the last picture of the same room makes it seem cozy. Part of the difference is caused by differences in the composition [...].

(NODELMAN, 1988, p. 129)

### Ancoragem (fixação) e Relais

— É mesmo raro que uma obra visual seja apresentada totalmente desprovida de palavras. Essa assistência que o meio verbal presta ao visual, como o cavaleiro a seu cavalo, foi observada pelo semiólogo Roland Barthes, que a denominou “função de ancoragem”, descrevendo-a como “destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror produzido pelos signos incertos”.

(LARTITEGUI, 2022, no prelo)

— But most picture books contain words as well as pictures, and the presence of specific words controls and defines the words that we might ourselves provide for a picture; the relationship between them is not a simple matter of providing a name, a label for an image.

(NODELMAN, 1988, p. 20)

- By limiting each other, words and pictures together take on meaning that neither possesses without the other – perform the completion of each other that Barthes calls “relaying”.  
(NODELMAN, 1988, p. 221)

### ***Crossover literature***

- Maurice Sendak, probably the world’s best-known picturebook artist, has been claiming for years that “we have created an arbitrary division between adult and children’s books that do not exist.” Although he refers here to children’s literature in general, using the example of Lewis Carroll. Who “didn’t set out to write for children”, but rather to “writ[e] books”, his own concern is picturebooks in particular: “What I write takes as much intense effort, as much creativity and dramatic sense as the so-called grown-up books.”  
(BECKETT, 2012, p. 3)
- They address a diverse, cross-generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents, and adults.  
(BECKETT, 2018, p. 209)
- Picturebooks offer children and adults a unique opportunity for collaborative reading, since they empower the two audiences more equally than any other narrative form (Beckett, 2012: 2, Scott, 2005:12). Crossover picturebooks challenge adults as well as children, promoting decoding skills and encouraging critical thinking in both readerships. Children and adults share a common reading experience but bring to it their own perspectives and interpretations. Crossover picturebooks are multilevel works suitable for all ages because they invite different forms of reading depending on the age and experience of the reader.  
(BECKETT, 2018, p. 210)

### **Dobra e costura**

- Na realidade, as páginas duplas são dois espaços separados por uma margem, mas ao ler, o leitor tende a ignorar a dobra central da encadernação. [...] E se a linha invisível da encadernação não fosse censurada, mas sim aceita? E se o livro fosse criado usando efetivamente esse ponto de encadernação? E se os componentes físicos do livro se tornassem parte da história? E se o próprio livro se tornasse parte da leitura?  
(LEE, 2012, p. 7)

### **Dupla ou Abertura**

- [...] el álbum se transformo en ese objeto donde se articulan texto, imagen y soporte. La doble página se convierte en la unidad central y global de la expresión, que se reparte entre texto e imagen. [...] La concatenación de las páginas adquiere significado gracias a las imágenes que se extienden sobre la superficie del libro abierto y al hecho de tener en cuenta el pliegue en lo que concierne a la expresión del tempo, tanto más cuando la compaginación se reformula constantemente para mejor servir a la narración.  
(LINDEN, 2015, p. 109)

— We thus arrive at the intersection of the picturebook as form *and* as object, with page layout emerging as an especially rich area of inquiry since the “simultaneous display of two facing pages” must accommodate, and can even exploit, the three-dimensional space of the physical, material book.

[...]

Whether words and pictures appear on the verso or recto, the dual modes of communication are kept neatly apart in their visual presentation and in the physical space of the book-as-object, with the gutter acting like a part of a frame delineating halves of the whole spread.

(LAMBERT, 2018, p. 28)

## Dupla audiência

— Muitos livros ilustrados são claramente destinados a crianças pequenas e adultos sofisticados, comunicando-se em diversos níveis com ambos os públicos.

[...] o autor nivela o campo de jogo para seu público variado exigindo habilidades menos tuteladas de percepção e decodificação de imagens. É evidente que o melhor público é um time de adultos e crianças reunidos, cada um oferecendo seus pontos fortes especiais.

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 39)

**Comentário:** Não confundir com dupla orientação, outro conceito importante que se refere à leitura, orientada tanto pela palavra quanto pela imagem.

— Indeed, it is part of the charm of many of the most interesting picture books that they so strangely combine the childlike and the sophisticated – that the viewer they imply is both very learned and very ingenuous. (NODELMAN, 1988, p. 21)

— O livro ilustrado é um objeto concebido inicialmente para os não leitores. Uma de suas especificidades é, portanto, atingir este público por meio de mediadores que, por um lado, compram o livro e, por outro, o leem muitas vezes em voz alta para ele. [...] De fato, a maioria dos criadores e editores orientam seus projetos mais ou menos em função das supostas expectativas dos mediadores. Foi o que levou os críticos norte-americanos a falarem em *dual address* [destinatário duplo] para esses livros ilustrados e distinguirem, por exemplo, as referências dirigidas às crianças daquelas estritamente reservadas aos adultos.

(LINDEN, 2011, p. 29)

— The term *picturebook* – whatever material form the textual object takes – further suggests the participatory, shared reading practices between that “implied child reader/viewer” and a more experienced reader who, according to Joe Sutliff Sanders, “chaperones the words”. Sanders writes, “This is the design of picturebooks, a design with ideological implications” because “the speaker inevitably *performs* the words in a way that narrows their meaning even as the words fix the meaning of images” [...].

(BEECK, 2018, p. 23)

## Extracampo ou Fora de campo

— [...] o chamado espaço negativo, ou seja, áreas vazias ao redor de personagens e objetos.

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 87)

**Comentário:** Espaço negativo é o termo usado na fotografia para esse espaço “em branco” na composição em que o espectador atua, usando sua imaginação para completar a imagem.

Extracampo e fora de campo são termos emprestados do cinema, aquilo que não vemos, mas está presente, ou seja, deve ser imaginado pelo espectador.

- Livros-álbum são compostos, a princípio, com textos e imagens como enunciação sequencial representada. Porém, ainda, o fazem com a elipse gráfica: aquilo relacionado à enunciação, que a representação evita, devido ao caráter seletivo da moldura e a descontinuidade entre imagens necessária para a serialização. O extracampo é uma elipse espacial que exclui porções da cena (personagens, decoração, som ou atmosfera), que é significativo para a história. Estritamente falando, qualquer realidade que não está emoldurada permaneceria extracampo em relação à selecionada, porém, neste caso, só interessa a ocultação do conhecido ou passível de conhecimento que pode ter relação com o relato.  
(ZAPARAÍN, 2010, p. 165)

## Imagem ou Posta em imagem

- As regras da posta em imagens existem e precisam de treinamento e competência por parte do leitor  
(LARTITEGUI, 2022, no prelo)
- Uma imagem é uma ideia pensada, a construção mental resultante de um processo extremamente complexo de aprendizagens e experiências – não apenas visuais – que, sem dúvida, vimos assumindo e automatizando até perder a pista de sua origem. Um desenho é, além de algo que pode ser admirado, uma representação visual que reproduz um esquema dentro de um sistema concebido culturalmente para comunicar.  
(LARTITEGUI, 2022, no prelo)
- Umberto Eco, em seu estudo crítico sobre o símbolo icônico ressalta uma dimensão tripla do conteúdo nas representações visuais: ótica, aquela que depende “de uma codificação da experiência perceptiva”, ontológica, aquela que depende “das propriedades que são perceptíveis do acontecimento, porém que a cultura atribui igualmente ao objeto” e convencional, a qual depende de “convenções iconográficas que ‘catacresizaram’ tentativas precedentes de reproduzir propriedades ópticas” (ECO, 2000, p. 307).  
(LARTITEGUI, 2022, no prelo)
- A posta em imagens é, definitivamente, a reconstrução de um “modo de ver” as coisas particulares, o qual, ademais, é resultado de uma vivência. Portanto uma imagem, se olharmos bem para ela, mostrará sempre uma forma de entender e vivenciar o representado.  
(LARTITEGUI, 2022, no prelo)
- The pictures in picture books are even unlike the so-called “narrative paintings” popular in the nineteenth century; rather than invite viewers to make imaginative guesses about the story it implies, a picture in a picture book confirms and makes more specific a story that is already implied by the context of previous and subsequent pictures and also at least partially told in an accompanying text. The pictures in picture books are literally “illustrations” – images that explain or clarify words and each other.  
(NODELMAN, 1988, p. viii)

**Comentário:** Aqui Nodelman já coloca a questão das imagens e palavras sempre funcionarem em relação, na sequência proposta pelo livro.

- All pictures in picture books have narrative functions. Their various structures and colors, their various lines and shapes and media, and, above all, their style, all have the potential to express the meaning and mood of a story; if this means they are like toys, then all narrative is like toys. And because the communication of narrative information, and not aesthetic beauty for its own sake, is their purpose, because they are more significantly meaningful than either accurate or beautiful, the pictures in picture books always have much in common with cartoons.  
(NODELMAN, 1988, p. 98)

- While there are many means by which the objects in a picture can be given weight, contextual information is the most significant one.  
(NODELMAN, 1988, p. 102)
  
- When a picture of a person and a dog on a staircase actually does appear in *Where the Wild Things are*, we expect it to depict most significantly not an object but an action, since that is the most obvious purpose of pictures in the context of a text that tells a story; consequently, we do not so much try to determine the most significant object in the picture as we try to understand the relationships between the objects – what is the dog doing to the boy, or vice versa?  
Such contextual assumptions about the functions of pictures are always of great significance in giving meaningful weight to objects in illustrations.  
(NODELMAN, 1988, p. 104)
  
- Furthermore, apparently superfluous pictorial information can give specific objects a weight beyond what the text suggests [...].  
(NODELMAN, 1988, p. 106)
  
- Often, we act according to the demands of such patterns of signification without even knowing that they exist or that they matter to us. Pictures communicate much to us because they offer visual expressions of such patterns and relationships, whether we are conscious of them or not. The contexts we apply to pictures inevitably outnumber the contexts we are aware of.  
(NODELMAN, 1988, p. 111)
  
- [...] the qualities and relationships of various elements of paintings and drawings create balanced compositions and thus provide the aesthetic satisfaction of wholeness. But the individual pictures in a picture book do not in their nature possess that kind of wholeness, for each picture is conceived as only part of a larger whole that also includes a text and other pictures, and as William Moebius right asserts, “Unlike the framed settings of a Biblical text of a Raphael or Rembrandt, the pictures in a picturebook cannot hang by themselves”. Indeed, because no single picture in a picture book is complete, most such pictures actually violate the usual principles of unified visual composition. Their purpose is to show just one part of a continuing action, a moment of tension and imbalance; and pictures can most successfully convey such information by diverging from conventionally balanced visual patterns in such a way that their attention to their most obviously imbalanced parts. Since stories characteristically achieve a state of balance only at the end, and only by moving beyond the disruptions and tensions that constitute their plots, it is often the last picture in a picture book, the one depicting the resolution, that satisfies traditional ideas of balanced composition.  
(NODELMAN, 1988, p. 126)
  
- As always in visual imagery that has a narrative purpose, narrative informativeness is more significant than visual accuracy.  
(NODELMAN, 1988, p. 156)



## Interanimação

— A leitura ecológica (David Lewis) oferece-nos uma chave metodológica para que se evidencie a articulação (*escritura*) de organismos presentes no LII em texto potencial: abertura para a interanimação a ser desempenhada pelo corpo-leitor.

Nossa proposta localiza o poético nos LII, na particular fusão do *design* com o texto híbrido narrativo, fenômeno capaz de atingir quem quer que esteja preparado para apropriar-se do texto por meio da *interanimação*.

(ABREU, 2013, p. 17)

**Comentário:** Mas o design não compõe o texto híbrido?

E o que é este “estar preparado” – a definição de texto potencial justifica isso, no entanto, pode haver um preparar-se no ato da leitura, ou não?

— The experience of reading picturebooks would suggest that as our eyes move from words to pictures and back again, far from leaving behind the meaning or effects of one medium as we enter the other, we carry with us something like semantic traces that colour or inflect what we read and what we see. Margaret Meek, in a discussion of how writers and illustrators support young readers, writes of the words of one particular book being ‘pulled through the pictures’ and how ‘pictures and words on a page *interanimate* each other’. The liveliness of these images is appealing and suggests vividly how the two media act upon each other. [...]

Roughly speaking, the words in a picturebook tend to draw attention to the parts of the pictures that we should attend to, whereas the pictures provide the words with a specificity – colour, shape and form – that they would otherwise lack.

(LEWIS, 2001, p. 35)

## Intertextualidade

— Knowledge of those texts allows us to comprehend any given picture’s participation in what the theorists of literature call intertextuality – the interconnectedness of all acts of communication and their consequent dependence upon each other for their strategies of meaning making. It is their specific participation in this interconnectedness that most clearly gives objects in pictures their weight and, thus, their meaning.

(NODELMAN, 1988, p. 104)

— Many scholars have investigated the concept of intertextuality commencing with Bakhtin, but Michael Riffaterre (1980) has achieved the most popular definition. He considers intertextuality as the recognition of the relationship between a work of art and its preceding ones by the reader.

Therefore, the reader is asked to decipher the relationship between the present text and its pretexts.

(HOSTER CABO, LOBATO SUERO; RUIZ CAMPOS, 2018, p. 92)

— Picturebooks require a competent reader who is able to recognize the clues that refer to the essence of the story, which is not always explicit. In addition, since many picturebooks refer to other picturebook stories and works of art, readers must also be able to notice these references and to decipher their impact on the respective picturebook’s meaning.

(HOSTER CABO, LOBATO SUERO; RUIZ CAMPOS, 2018, p. 100)

## Leitura

— O processo de “ler” um livro ilustrado também pode ser representado por um círculo hermenêutico. Começamos pelo signo ou verbal ou visual, um gera expectativas sobre o outro, o que, por sua vez, propicia novas experiências e novas expectativas. O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova leitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo.

[...]

Tanto as palavras como as imagens deixam espaço para leitores/espectadores preencherem com seu conhecimento, experiência e expectativa anteriores, e assim podemos descobrir infinitas possibilidades de interação palavra-imagem. [...] Palavras ou imagens podem preencher as lacunas umas das outras total ou parcialmente. Mas também podem deixá-las para o leitor/espectador completar: tanto palavras quanto imagens podem ser evocativas a seu modo e independentes entre si.

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 14)

**Comentário:** Independentes entre si? Não seria a relação de interdependência que define o livro-álbum?

— Em ilustrações sem um padrão linear persuasivo e com muitos detalhes, nossa leitura é arbitrária. O artista pode deliberada ou inconscientemente colocar um detalhe que atrairá nossa atenção, e nos compelirá a ler a imagem a partir desse ponto. Já que cada leitor preenche as lacunas visuais de modo diferente, o padrão real da leitura de uma imagem complicada pode variar indefinidamente. Entretanto, se as palavras, mesmo que sejam poucas, estiverem bem equilibradas em relação às imagens, levarão a decodificar pelo menos os elementos mais essenciais do texto visual. Segundo se nota, as palavras intracônicas têm exatamente essa função.

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 222)

— But to appreciate it as a story requires not just the ability to turn the pages in the proper sequence but also a complex skill of both trying to interpret each event as one learns of it and being flexible enough to always be changing interpretation in the light of later information until the story is actually over.

(NODELMAN, 1988, p. 24)

— When a story is told in words as well as pictures, we first understand both the words and the pictures by means of the schemata we have already established for them – at first, our general expectations about stories and our general understanding about how pictures communicate. Then, the words correct and particularize our understanding of the pictures they accompany, and the pictures provide information that causes us to reinterpret and particularize the meanings of words. Then all of that information becomes a schema for each new page of words and each new picture as we continue through the book.

(NODELMAN, 1988, p. 217)

— [...] the information between words and pictures requires constant switches between two different ways of seeing – from a pattern of left-to-right and top-to-bottom scanning to a much less regulated consciousness of holistic form and them back again. These two ways of seeing require two different kinds of thinking.

(NODELMAN, 1988, p. 242)

**Comentário:** Fico pensando se a leitura do livro-álbum não nos apresentou uma nova forma de ler, em que apreendemos palavras e imagens concomitantemente e dentro de uma orientação apresentada pelo autor/es.

- In playing with the convention of recognisability, some picturebooks enable the reader to build a network of associations between two vastly different referents, as say between Silvester and the rock, or between Max the devouring monster who says to his mother ‘I’ll eat you up’ and the wild things that cry out at Max departure, ‘We will eat you up, we love you so’.
- Nevertheless, the plain, the literal sense is the first we connect with most picturebooks. As such, we usually attribute a plain, literal point of view to the main characters, who as problem-solvers, seek plain, practical solutions for their problems, a supply of food, for example. Yet the best picturebooks can and do portray the intangible and the invisible, ideas and concepts such as love, responsibility, a truth beyond the individual, ideas that escape easy definition in pictures or words. With her lens as historian, Bader sees ‘a new non-imitative way of working generally, a way of expressing intangibles, communicating emotion, sensation – one which invited the viewer, too, to see things in a new way.’
- (MOEBIUS, 1986, p. 145)
- The ecological analogy can therefore be extended to encompass the picturebook as it comes to life during what might be called the ‘reading event’. The words are brought to life by pictures and the pictures by the words, but this is only possible in the experience of reading.
- (LEWIS, 2001, p. 55)
- It is tempting to think that the construction of the story takes place in the mind of the reading reader but that would be not strictly true. The story, the living meaning of Burningham’s words and pictures, is not something that takes place on the page, nor in some shadowy realm of mental events, but somewhere in the intercourse of reader and text.
- (LEWIS, 2001, p. 57)

**Comentário:** Daí deriva o conceito de *texto potencial* elaborado por Aline S. V. Abreu.

- [...] I consider the special relationship that exists between picturebooks, the child reader and the concept of play. The implied reader of many picturebooks is one of whom reading and the world of fiction are only gradually taking shape, and this open-endedness in the learner, this state of perpetual becoming, is matched by an open-endedness and freedom from constraint in the picturebook.
- (LEWIS, 2001, p. 76)

## Livro

- Neste ponto, aproveito para comentar que este movimento de renovação material no livro força a ampliar seu conceito, concentrando-se em sua essência funcional. De modo que qualquer tipo de encadernação que ofereça uma série ordenada na sucessão de planos quadrangulares para sua manipulação, em que se estabeleça um espaço exterior e outro interior, que se deve abrir, desdobrar e passar, pode, hoje em dia, ser considerado livro.
- (LARTITEGUI, 2022, no prelo)
- The nontextual elements that create mood or atmosphere in picture books are not really separable parts or components. They are not objects within an individual picture but, rather, predominanting qualities of a book as a whole – matters like the size or shape of pictures (or even of the books pictures are found in), the artist’s choice of medium and style, the density of texture, and the qualities of colors. Aspects of books and pictures such as these focus our expectations even before we explore the pictures closely enough to notice the relationships between their details; they imply an overall mood or atmosphere that controls our understanding of the scenes depicted.
- (NODELMAN, 1988, p. 41)

- Em suma, cada papel comunica sua qualidade, e isso é já uma razão para ser usado como comunicante. Trata-se então de relacionar esse conhecimento com os outros que vão resultar da experimentação. Faz-se outra experiência sobre o formato das páginas. Páginas iguais comunicam um efeito de monotonia; páginas de diferentes formatos são mais comunicativas. Se os formatos forem organizados de modo crescente, decrescente, diagonal ou ritmado, pode-se obter uma informação visual rítmica, dado que a ação de virar a página realiza-se no tempo e, portanto, participa do ritmo visual-temporal. Se além disso usarmos papéis de duas cores, alternando uma folha de papel branco e uma de papel preto (ou vermelho), o efeito rítmico será acentuado.  
(MUNARI, 1998, p. 213)
- No approach to the picturebook can overlook the importance of medium and design as a part of the reader's experience.  
(MOEBIUS, 1986, p. 143)

## Livro-álbum

- [...] escritura de um texto híbrido triádico.  
Esta escritura não se encontra na escrita, mas inscrita entre a palavra, a imagem e o projeto gráfico. Naturalmente, é a partir da percepção desse escritura verbo-visual-gráfica que se evidencia o caráter literário do livro ilustrado infantil.  
(ABREU, 2013, p. 17)

**Comentário:** Como o gráfico se diferencia do visual? Não seria o gráfico também linguagem visual /sensorial?

- Nos livros ilustrados as linguagens trabalham juntas para a composição de um texto único, o que significa dizer que são mutuamente dependentes. Se eliminada ou alterada uma das linguagens que compõem o texto de um livro ilustrado, a mensagem é comprometida ou alterada.  
[...] há casos de livros ilustrados em que palavras e imagens podem encontrar-se inter-relacionadas de várias maneiras sem, entretanto, estar numa relação de interdependência.  
(ABREU, 2013, p. 45)

**Comentário:** A interdependência é um conceito chave para a definição do livro-álbum, porque texto-imagem-design são elementos compositivos da linguagem, juntos criam significado.

- A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and foremost an experience for a child.  
As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms its possibilities are limitless.  
(BADER, 1976, p. 1)
- The story in the child's picturebook may have no such scriptural or historical pre-existence; it unfolds for us just now, a variety show of images and texts. We anticipate the next while looking at the one before, we let our eyes wander a familiar character's face to a puzzling word on the page and back again. [...] The pictures in a Picture book cannot hang by themselves: picturebook texts do not fare well when they are extracted and anthologized in various bibles of children's literature. Each works with the other in a bound sequence of images/text, inseparable in our reading experience one from the other.  
(MOEBIUS, 1986, p. 141)

- [...] a picturebook, which contains a much smaller set of words than a novel, is arranged carefully as a series of facing pages called “double spreads” or “page openings” (DOONAN, 1993, p. 83), and the text of picturebooks has been carefully broken into a series of these facing pages. [...]  
A picturebook is not only a slow-motion series of presented verbal and visual images; the brief hiatus as we turn the page can be used meaningfully by the author and/or illustrator in various ways.  
(SIPE; BRIGHTMAN, 2009, p. 73)
- Maurice Sendak consagra a Randolph Caldecott como inventor del álbum moderno, por su capacidad para soportar el peso de la narración alternadamente en el texto y en la imagen. Utilizando su complementariedad, muestra asimismo una gran inteligéncia en lo que respecta al soporte. La definición del formato es la premissa de sus producciones que nacen del *blind book*, es decir, de una maqueta en blanco. Es el primero en plantearse una concepción del álbum como un soporte en el que se asocian interactivamente texto e imagen y donde se pone de relieve la concatenación entre las páginas.  
(LINDEN, 2015, p. 107)
- Nodelman, “em bons livros ilustrados as imagens estão sempre em trajetória” (NODELMAN, 1988 p.248), isto é, em um livro ilustrado você passa pela imagem, não fica nela, assim como acontece com as palavras. Há um ritmo que liga um segmento ao outro. Esse tempo é organizado dentro do livro através das características físicas do objeto: seu formato, o tamanho das páginas, o modo de encadernação, o que será colocado à direita e à esquerda em uma página dupla. Enfim, é o espaço que determinará a quebra dos fragmentos, a extensão e o encadeamento de cada um deles e, portanto, o ritmo da narrativa. No corpo do livro, como pude entender com seus escritos, se dá uma conversa permanente entre tempo e espaço e isso se passará também com a imagem contida nele.  
(MORAES, 2022, no prelo)
- E toda narrativa híbrida passa a ter dois pontos de vista distintos. No caso do livro ilustrado um dos pontos de vista é dado pela palavra e o outro pela imagem. Essas vozes tendem a se entrelaçar na construção de um terceiro sentido, que será o da história. Isso passa a ocorrer quando a imagem se fragmenta ao longo das páginas e começa a dividir com as palavras a construção do sentido em cada encontro.  
(MORAES, 2022, no prelo)
- Comentário:** Não acho que haja sempre dois pontos de vista distintos. Acredito que a linguagem seja híbrida e o tecido narrativo seja resultante desse amalgama composto de palavra, imagem e objeto, que podem apresentar um ou mais pontos de vista.
- Portanto, senhor Melot, a riqueza de um livro ilustrado se encontra nessa dança de palavras e imagens. Ela consiste no fato de que, todo fragmento de palavra e imagem depende de sua sequência horizontal, assim como, de seu contexto vertical. E tudo isso só é possível graças ao palco onde essa dança acontecer: o livro.  
(MORAES, 2022, no prelo)
- Escrevo porque, sendo amante do livro como o senhor, encontrei nesse objeto com suas folhas dobradas ao meio, seus textos fragmentados, e na profunda dor da imagem ao encontrar-se dentro dele, a mitologia perfeita para compreender o nascimento do livro ilustrado. O livro ilustrado é portanto um filho direto do livro e da ilustração, essa “forma bastarda” (MELOT, 2015, p. 52) que irá se desdobrar para transformar a narrativa dentro dele.  
(MORAES, 2022, no prelo)
- O caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal. Empregando a terminologia semiótica, podemos dizer que os livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional.  
(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 13)

— Assim um texto de livro ilustrado deve incluir necessariamente todos os detalhes que o escritor considera importantes, como o cenário, a aparência dos personagens, e assim por diante. Isso significa que o texto pode ser lido e apreendido de modo independente e, de fato, o produto final não é um livro ilustrado, mas um livro com ilustração.

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 31)

**Comentário:** Tem algo estranho nesta formulação, talvez um problema de tradução? As autoras se referem, na realidade, ao texto que o autor-escritor produz para que, quando trabalham separadamente, o autor-ilustrador entenda o que ele pensou. Ademais, o texto do livro não seria esse, pois as indicações de ilustração e outras informações importantes para a produção da obra não constarão do texto do livro-álbum.

Ver Nodelman, Lewis sobre o texto no livro-álbum. As próprias autoras colocam a diferença entre livro com ilustração e livro ilustrado.

— Picture books – books intended for young children which communicate information or tell stories through a series of many pictures combined with relatively slight texts or no text at all – are unlike any form other form of verbal or visual art.

(NODELMAN, 1988, p. vii)

**Comentário:** Nesta definição de Nodelman, o livro-álbum já é apresentado como uma linguagem, uma forma de arte, que, tal qual o cinema, a pintura e os quadrinhos, entre outros, não se assemelha a nenhuma outra.

— Picture books emphasize showing as much as telling, and their pictures often fill in the details of emotion and of setting that their words leave out and that colour seems most suited to convey.

(NODELMAN, 1988, p. 69)

— [...] picture book art is a rich blend of the techniques of a variety of forms of visual information – not just the directed tensions of visual art and the stage pictures of theatrical blocking but also the camera angles of film, the conventionalized action lines of cartoons, and the stock types of stereotypical diagrams. It is because these techniques all offer differing forms of information that the combination of them in picture-book illustrations can contribute so much to the telling of stories.

(NODELMAN, 1988, p. 157)

— But more to our point both historians [Meyer e Bader] give detailed accounts of how, from Edmund Evans on, the making of picturebook was seen more and more to require an integral relationship between picture and word, a ‘total design’. Rather than being an album of pictures, or a text with some ‘tipped-in’ illustrations, the picturebook was, after Edmund Evans, conceived of as a whole ‘product’. Text was ‘script’ or libretto (sometimes as we shall see, better seen as footnote, or even as decorative flourish). Cover, endpapers, title-page design, all were carefully chosen elements of a whole, an experience wrapped, not without conscious intention, as a gift.

(MOEBIUS, 1986, p. 142)

— O livro-álbum é um meio de expressão em que imagens e palavras se conjugam para narrar uma história com múltiplos significados. Ele não apenas nasce como uma proposta concebida para crianças, mas é heterodoxo e polissêmico e admite, quando é uma boa obra, várias leituras. “Obrigatoriamente, e como produto emblemático da pós-modernidade, o livro-álbum é algo mais do que um tipo de livro, algo mais do que uma modalidade editorial, ele é, cada vez mais e antes de tudo, “um modo de ler” (DURÁN, 2000). (RANZ, 2022, no prelo)

- There has long been a broad consensus about the basic characteristics of the form, its combining of two distinct modes of representation – pictures and words – into a composite text, but it is precisely this doubleness, this two-sided quality, which has led to much confusion and disagreement. For example, are picturebooks first and foremost books – that is, stories that just happen to be ‘told’ in pictures as well as words – or are they better thought as a kind of narrative visual art that happens to be annotated or captioned with words? Is it really the pictures that lie at the heart of picturebooks, or do we need to look for ways in which the pictures and the words interact and work upon each other?  
(LEWIS, 2001, p. xiii)
- [...] I have taken an uncompromising view of the picturebook as first and foremost a kind of text, a quasi-literary artefact more closely allied to other kinds of texts than to works of visual art. I shall not ignore the pictures but I think it is unwise to make a beginning by disconnecting the several parts of something that is clearly a complex whole, so that they can be examined separately.  
(LEWIS, 2001, p. 1)
- We can therefore say that whatever else it is, the picturebook is *not* a genre, despite the fact that it is frequently referred to as such. Rather than confining itself to exploring the byways of any particular type of text, verbal or pictorial, it *exploits* genres. Nor is the picturebook format, a template that can be dropped over any suitable material, providing it with new clothes in the form of illustrations. If this was the case then all picturebooks would look more or less the same and behave more or less the same way. What we find in the picturebook is a form that incorporates, or ingests, genres, forms of language and forms of illustration, then accommodates itself to what it was swallowed, taking on something of the character of the ingested matter, but always inflected through the interanimation of the words and pictures. The immediate result of this ability to ingest and incorporate pre-existing genres is that already existing forms are represented – re-presented – and in the process re-made.  
The possibilities of the picturebook are thus limitless, precisely because it makes itself out of the limitless pictorial and verbal resources that surround it.  
This fundamental capacity for endless re-invention is the guarantor of the picturebook ‘s inherent flexibility.  
(LEWIS, 2001, p. 65)

**Comentário:** Um pouco antes, nessa mesma seção, Lewis diz que o livro-álbum é o filho de dois pais extremamente diferentes, o que dialoga com a definição de Odilon em seu artigo *Carta a Melot*.

- Right from the start, the picturebook as a multimodal art form has formed combinations with well-known children’s books genres such as animal stories, adventure stories, and poetry, just to name a few.  
(LIEROP-DEBRAUWER, 2018, p. 81)

## Livro-imagem

- No entanto, afirmar que a ilustração gráfica é uma linguagem induz a erro porque não considera a verdadeira dimensão do fenômeno psicológico que pressupõe o pensamento visual e a visualização, assim como a natureza particular da significação visual. É como se admitíssemos unicamente a parte flutuante do *iceberg*. O exemplo dos livros-imagem é um motivo perfeito para observar o maravilhoso potencial que a ilustração gráfica e o projeto gráfico trazem ao livro, tanto se o fazem mediante a narrativa de alguma outra classe de história ou mediante alguma outra classe de trama lógica não narrativa, ou apelando ao mais puro espírito artístico na ausência de trama. Poderia-se dizer que as ilustrações pegam o livro pela mão e o conduzem mais além de onde o deixou a literatura. É particularmente necessário situar-se neste ponto de observação para compreender o alcance das novas tendências adotadas pelos ilustradores hoje em dia.  
(LARTITEGUI, 2022, no prelo)

- El álbum sin palabras – al que tan mal le sienta su nombre – es mucho más que un álbum al que se le hubiese subtraído el texto; se basa en la articulación imagen-soporte y en el enlace entre imagen e imagen. Al igual que un álbum no se convierte en álbum sin palabras si se le retira el texto, el álbum sin palabras no se convierte en álbum si se le añade un texto. Su funcionamiento pone de relieve una mecánica delicada que no soporta de ninguna manera los más o menos, las imperfecciones o los quizás.  
(LINDEN, 2015, p. 70)

## Moldura

- A moldura é um elemento visual de ambientação extremamente poderoso. Ela em geral cria uma sensação de distanciamento entre a imagem e o leitor, enquanto sua ausência (isto é, uma ilustração que cubra a área inteira de uma página ou de uma página dupla) convida o leitor a entrar na imagem.  
(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 87)

**Comentário:** Chamamos de imagem sangrada essa que ocupa todo o espaço da página ou dupla. Ela não se contém no espaço do livro.

- [...] a frame around a picture makes it seem tidier, less energetic. Cartoons in picture books usually focus on physical action and rarely have frames, unless they are in a strip format that requires different pictures on the same page to be separated from each other. Furthermore, looking at events through strictly defined boundaries implies detachment and objectivity, for the world we see through a frame is separated from our own world, marked off for us to look at. It is interesting that many picture books depict objects that act as frames on their title pages, like doorways inviting viewers into another, different world.  
(NODELMAN, 1988, p. 50)
- [...] The framing suggests a perceptual approach, giving the impression of peering through a peephole. Furthermore, the shape of the picture responds to the images it includes.  
[...]  
The relationship between frame and image fluctuates and serves to intensify the emotion expressed in the story and experienced by the reader. The framing does not serve to bring order to the picture; rather it responds to the image that the eyes and emotions perceive, and provides us with a good example of what I term perceptual framing, which selects what is pertinent to be included, and what is not.  
[...]  
In contrast to this approach, is one I term structural or architectural.  
(SCOTT, 2010, p. 107)

## Narrativa contínua ou Sucessão simultânea

- Nos livros ilustrados, a representação de um personagem diversas vezes na mesma página ou na página dupla sugere uma sucessão de momentos distintos com relação temporal – e às vezes causal – entre eles.  
(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 196)

**Comentário:** Ver Perry Nodelman e Schwarcz : narrativa contínua

- Any movement consists of a chain of transitory states forming a continuum; yet the artist has to choose single states, particular points in the continuum, and depict them in such a way as to create the semblance of continuous action taking place.  
[...]



Creating the illusion of motion also entails the representation of time, because motion means both progress in space and progress in time.

[...] art has developed various sophisticated means to represent movement in a single picture. We shall focus in such a technique that has been called *continuous narration* or *continuous narrative*.

Its essence lies in the fact that the protagonist of the story being illustrated (or any other figure) appears two or more times at different places in one and the same picture, while the background and the other elements of the picture remain more or less unchanged. This repetition of the figure indicates motion from one point to another and also the passing of time.

(SCHWARCZ, 1982, p. 23)

— [...] the continuous narrative serves to create an impression of quick and, at times, fleeting action by telescoping, as it were, the recurring figures into one single picture.

(SCHWARCZ, 1982, p. 29)

## Página

— Each page affords what Barbara Bader, the pionner historian of the genre in its American development, has called an ‘opening’, implied, of course, is a closing, a deliberate shutting out of what came before, and a constant withholding of what is to come.

(MOEBIUS, 1986, p. 141)

## Página muda

— Uma página muda é um acontecimento dinâmico, vivo, vibrante, repleto de sugestões e interpretações, inesgotável. Boa parte de seu sumo poderá ser extraído recorrendo a nossa cultura visual, a nossa formação artística e gráfica, a nossa sensibilidade estética.

(LARTITEGUI, 2022, no prelo)

— Concluindo, poderia dizer-se que a interpretação de uma trama sem palavras se faz possível graças ao uso regrado do meio visual, e seu nível de exigência depende da retórica que aplicamos sobre este uso, o que, em consequência, implica em uma competência mínima – ou máxima – do leitor. A expressão silenciosa deste tipo de representações requer uma boa dose de criatividade e inventividade, e, de modo recíproco, demanda o mesmo do leitor. A imagem muda, sem dúvida, nos desafia, porque propõe um exercício intelectual de primeira ordem. Será por isso que às vezes nos incomoda?

(LARTITEGUI, 2022, no prelo)

— Perry Nodelman argumenta que as ilustrações dos livros ilustrados são diferentes das obras de arte em sua composição, já que toda imagem no livro ilustrado (exceto talvez a última) deve estimular o espectador a continuar a leitura.

[...] O virador de página em um livro ilustrado corresponde a uma situação de suspense no fim do capítulo de um romance. No romance, um detalhe cria expectativa e incita o leitor a continuar a ler; em um livro ilustrado, um virador de página é um detalhe, verbal ou visual, que encoraja o espectador a virar a página e descobrir o que acontece a seguir.

(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 211)

**Comentário:** Ver Sendak

## Página segura e Página aventurezca

- Alguns estudiosos sugeriram as noções de “página nativa [*home page*] (ou página segura) para a par e “página remota” [*away page*], “página aventurezca” para a ímpar. Não é regra absoluta, mas quase sempre a par estabelece uma situação, enquanto a ímpar a interrompe; a par cria uma sensação de segurança, enquanto a ímpar traz perigo e agitação.  
(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 210)
- Because we look first at the left foreground, we tend to place ourselves in that position and to identify with the objects or figures located there: “we not only feel that the objects represented here are near to us, but also that they have greater importance to us. People represented here belong to our side in the figurative sense of the term, in contrast to the people on the right side”.  
(NODELMAN, 1988, p. 135)
- Since we tend to empathize with a character on the left, the move of a previously established protagonist to the right can suggest that the protagonist to the right can suggest that the protagonist is in some sort of difficulty [...].  
(NODELMAN, 1988, p. 136)

## Paratextos

- Quase nada foi escrito sobre paratextos – títulos, capas ou guardas – de livros ilustrados. Esses elementos, porém, são ainda mais importantes nesses livros que nos romances. Se a capa de um romance infantil serve como decoração e no máximo pode contribuir para o primeiro impacto geral, a de um livro ilustrado muitas vezes é parte integrante da narrativa, principalmente quando suas ilustrações não repetem nenhuma das imagens internas do livro. Na verdade, a narrativa pode começar na capa, e passar da última página, chegando até a quarta capa. As guardas do livro podem comunicar informações essenciais e as imagens nos frontispícios podem tanto complementar quanto contradizer a narrativa. Como a quantidade de texto verbal nos livros ilustrados é limitada, o título em si pode às vezes constituir uma porcentagem considerável da mensagem verbal no livro.  
(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 307)
- However, [...], in many picturebooks the peritextual elements are not merely assistive or accessorial – they constitute part of ‘the’ text. [...] peritextual elements simultaneously achieve multiple functions and purposes, such as introducing readers to main characters and settings, foreshadowing plot events, and establishing or contributing to the creation of a particular mood or atmosphere. Readers also view and read symbolic and metaphorical images and text in peritextual elements that are central to the themes or plot events of the stories.  
(PANTALEO, 2018, p. 47)

## Perspectiva ou Ponto de vista

- Em narratologia, o termo “ponto de vista” é empregado em uma acepção mais ou menos metafórica, para denotar a posição assumida pelo narrador, pelo personagem e pelo leitor implícito (ou o narratário [*narratee*], para manter a simetria. Há também uma distinção entre o ponto de vista literal (pelos olhos de quem os eventos são apresentados), o ponto de vista figurativo (transmitindo ideologia ou visão de mundo) e o ponto de vista transferido (como o narrador se beneficia com o relato da história). Os três tipos de pontos de vista podem ser fixos ou variáveis em um texto verbal. Com imagens, podemos falar de perspectiva em um sentido literal, como leitores/espectadores, vemos a ilustração de um ponto de vista fixo, que nos é imposto pelo artista. [...] Entretanto pode mudar em uma sequência de ilustrações [...].  
(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 155)

## Sequência de páginas

- Prefiro começar citando seu quase aforismo “o livro nasceu da dobra” (MELOT, 2015, p.19), presente em mais de um de seus textos. Acredito que a beleza dessa afirmação está no fato de que ela poder ser tomada tanto pelos seus aspectos materiais e objetivos (um caderno que compõe os livros não passa realmente de folhas dobradas) quanto como metáfora de uma magia que o códice contém. A magia de fazer com que pedaços de papel que se apresentam para nós em suas dimensões espaciais (superfície das páginas), ao serem dobrados ao meio, ganharem a qualidade de fragmentos temporais. Como o senhor bem explicou: “A dobra que as (superfícies) divide sem as separar permite, com um só movimento, se passar de um ao outro lado, de pensar a descontinuidade na continuidade e o contínuo no descontínuo.” (MELOT, 2012 p. 51) Disso decorreria que o livro embora tenha “seu lugar no espaço, instaura sua leitura na duração” (MELOT, 2012, p. 137), isto é, ele é percebido na horizontalidade do tempo. Através da fragmentação das páginas, a sequência temporal se instaura no objeto.  
(MORAES, 2022, no prelo)

**Comentário:** Relação direta com o virar da página

- A sequência de imagens é sempre construída com o que se vê e o que não se vê. Da mesma maneira como a linguagem de palavras joga com o dito e o não dito, as sequências de imagem narram pelo que ilustram e pelo que não ilustram.  
(MORAES, 2022, no prelo)
- Eventually, both excessive pattern and excessive lack of pattern approach and then pass over the boundary between representation and abstraction. A totally repetitive image cannot tell a story, for nothing is disturbed, and there can be no conflict, no plot; a totally unrepeatitive, unpatterned image cannot evoke enough order to focus our attention on the areas of disorder that convey narrative tensions. Consequently, narrative art is always a combination – of pattern and randomness, order and disorder – one might even say of abstraction and representation, for narrative art always offer both an image of a depicted object and purposeful distortions of that image that evoke codes of signification and thus convey information about the object.  
(NODELMAN, 1988, p. 74)
- While overall qualities such as style convey much about the mood and atmosphere, most of the narrative information that pictures provide comes from the specific objects depicted – not just what they are but also how they relate to each other. The objects themselves become meaningful through the context they evoke [...].  
(NODELMAN, 1988, p. 101)
- [...] picture books imply movement. The sequence of pictures offers enough repetition – images of the same characters in different postures or of the same settings under different conditions – to convey a sense of continuing action, and even an individual picture *can* convey motion and the passage of time, implying what it cannot actually depict.  
[...]  
The most obvious means by which a picture implies motion is by manipulation of viewer’s assumptions about context. Since pictures are unlike life in that they stop time, we can relate them back to life guessing about what must come before and after we actually see.  
(NODELMAN, 1988, p. 159)

**Comentário:** Imagens que prometem.

- Simply because a sequence of pictures implies a cause-and-effect relationship that introduces time in between the fixed moments we actually see, a sequence is more capable of implying a story than a single picture.  
(NODELMAN, 1988, p. 175)
- [...] in a first glance through a new book, each picture in a picture book establishes a context for the picture that follows – becomes a schema that determines how we will perceive the picture. It establishes certain expectations, and the story we guess at to connect a series of pictures will depend on how they both fulfill and thwart our expectations.  
(NODELMAN, 1988, p. 176)
- In juxtaposing a series of pictures in order to imply the sequence of a story, picture book artists act much as filmmakers do. André Bazin suggests that montage, assumed by many to be the essence of film art, is “the creation of a sense if meaning not proper to the images themselves but derived exclusively from their juxtaposition”  
(NODELMAN, 1988, p. 179)
- I have suggested that the visual spaces depicted in pictures imply time and that the temporal sequences depicted by words imply space. Consequently, the typical pattern of movement from picture to words through a book requires that we move from one densely textured depiction of space to another by means of a specifically described temporal sequence which provides only vague spatial information. Then, as we review and reinterpret the visual space we have already seen and turn the page and see another strongly evoked visual, we can image narrative continuity only by extrapolating it from the connection between two depictions of space. In other words, we move constantly between strong evocations of space that more weakly evoke time to strong evocations of temporal passage that more weakly evoke space.  
(NODEMAN, 1988, p. 244)
- The story in the child’s picturebook may have no such scriptural or historical pre-existence; it unfolds for us just now, a variety show of images and texts. We anticipate the next while looking at the one before, we let our eyes wander a familiar character’s face to a puzzling word on the page and back again. [...] The pictures in a Picture book cannot hang by themselves: picturebook texts do not fare well when they are extracted and anthologized in various bibles of children’s literature. Each works with the other in a bound sequence of images/text, inseparable in our reading experience one from the other.  
(MOEBIUS, 1986, p. 141)
- La secuencialidad es además uno de los recursos más poderosos que tienen los álbumes para resolver el problema de la *polissemia* de la imagen.  
(ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010, p. 51)

## Tempo e espaço

- Agora que sabe que todos os textos narrativos se organizam com base em uma estrutura temporal, gostaria de destacar que no próprio desenvolvimento de cada um deles existem, no âmbito formal, diferenças notáveis na hora de expressar a passagem do tempo. Cada texto narrativo se vale de seus próprios recursos. Assim que, do mesmo modo que o cinema utiliza o fotograma, o teatro o faz com a cena ou o ato, e o livro-álbum com a ilustração na página, a história em quadrinhos o expressa, principalmente, mediante a justaposição de tirinhas  
(RANZ, 2022, no prelo)

- Relações espaço-temporais é a única área na qual palavras e imagens jamais podem coincidir. A imagem, o texto visual, é mimética; ela comunica mostrando. O texto verbal é diegético; ele comunica contando. Conforme dito anteriormente, os signos convencionais (verbais) são adequados para narração, para criação de textos narrativos, enquanto os signos icônicos (visuais) são limitados à descrição. Imagens, signos icônicos, não podem transmitir diretamente causalidade e temporalidade, dois aspectos mais essenciais de narratividade. Enquanto as imagens, e particularmente uma sequência delas em um livro ilustrado, enfrentam com sucesso esse problema de diversas maneiras, é na interação de palavras e imagens que novas e fascinantes soluções podem ser encontradas. Da mesma forma, enquanto as palavras podem apenas descrever dimensões espaciais, as imagens podem explorar e jogar com elas de maneiras ilimitadas. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 31)

**Comentário:** Importante considerar a interação das imagens e palavras no e com o livro, ou seja, numa sequência de páginas duplas, habitadas por palavras, imagens e silêncios, que se gera sentido. As imagens do livro-álbum são narrativas, elas têm temporalidade.  
Ver Odilon Moraes.

- Além disso, a duração de um texto verbal – ou seja, a relação entre o lapso de tempo da história e do discurso – é relativamente fácil de determinar. Ela pode ser mais ou menos idêntica, isocrônica [*isochronical*]; em narratologia esse padrão é chamado de *cena*. Se o tempo da história é mais longo que o tempo do discurso, estamos diante de um *resumo*. A forma extrema de resumo é uma *elipse*: o tempo do discurso é zero. Entretanto, o tempo do discurso pode ser mais longo que o tempo da história, como nos casos das descrições, desvios e comentários. Enquanto o tempo do discurso prossegue e o tempo da história é zero, estamos lidando com uma pausa. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 218)

**Comentário:** Normalmente, em narratologia se usa *sumário* e não *resumo*, não?

- Stories obviously occupy time, pictures space. The stories that words tell are certainly lineal, sequential, causal; a plot is a unified sequence of causes and effects, and it is the order in which events are communicated, and their temporal relationships with each other, that make them into stories. (NODELMAN, 1988, p. 198)
- [...] o suporte livro ilustrado é descontínuo, e não há nenhuma maneira direta de retratar o fluxo de movimento. Entretanto, ao contrário da arte decorativa, o suporte livro ilustrado é narrativo e sequencial e pretende transmitir uma sensação de movimento. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 195)

**Comentário:** É porque ele se realiza no livro que ganha movimento – tempo e espaço.

- Both the words and pictures of picture books have temporality – both can imply the passage of time, the words by their very nature and the pictures by their sequence. Consequently, both are capable of having rhythms, and the two together create a third rhythm: the rhythm of picture-book narrative. (NODELMAN, 1988, p. 244)

**Comentário:** curioso o uso do hífen em *picture-book* (Nodelman usa duas palavras separadas, *picture book*). Será um erro que passou ou uma alusão ao fato de o livro-álbum ser "filho" do livro com a ilustração, como definiu posteriormente Odilon Moraes?

## Texto

- A text may amplify, distort, and even reverse the meanings of the pictures it accompanies.  
(NODELMAN, 1988, p. 20)
- The text in them [picture books] tend to be simple as to be without tone [...].  
The emotional quality if what is asserted must be conveyed by the pictures, which then inform those who look at them about the tone of voice in which to read the words – the attitude to take toward them.  
(NODELMAN, 1988, p. 21)
- [...] book designers can work to affect our attitude by choosing where within the white space available they place a text. Even though the words of text communicate differently and require kinds of responses different from pictures, written language is like pictures in one important way; both are things to be seen. When we open a picture book, both words and pictures confront our eyes, and consequently they have literal relationships as well as symbolic ones. The words of a text are not just symbols of spoken sounds but part of visual pattern on the page, without reference to their actual meaning.  
(NODELMAN, 1988, p. 53)
- [...] the actual text in a picture book is merely the most local and literal of a vast series of unspoken words that the pictures imply and depend on; although pictures are not literally manifestations of language, they imply and are sustained by many different codes of signification – orderly structures of meaning that are actually unspoken texts.  
(NODELMAN, 1988, p. 103)
- Words can make pictures into rich narrative resources – but only because they communicate so differently from pictures that they change the meanings of pictures.  
For the same reason, also, pictures can change the narrative trust of words.  
(NODELMAN, 1988, p. 196)
- Furthermore, words easily focus our attention. If the shape of a woman's nose is important to the meaning of a story, then the words in the story about her will mention the shape of her nose; looking at a picture of her, we might be so interested by the curtains on the window behind her that we do not even notice the nose. In that way, pictures tend to be diffuse, words explicit.  
(NODELMAN, 1988, p. 198)
- But in picture books (as, often, in films), the words can focus our attention on pictures in such a way as to make them assertive.  
(NODELMAN, 1988, p. 213)

## Virador de página

- Pictures, strategically cued, equal a continuous performance. This Remy Charlip, dancer and designer, recognized more clearly perhaps than anyone else; the phrase "the drama of the turning of the page" at the outset is his. The figure, bearing right, invite to turn the page, and the text-line [...] leads us on [...].  
(BADER, 1976, p 359)

## Virar da página

- [...] the picturebook opening allows only limited exposures. Each page, if read at the speed of a slow reader, has only a minute or less to impress itself on our attention, to earn a place in our memory, as the story compels us forward – the drama of turning the page.  
(MOEBIUS, 1986, p. 141)
- Unlike a novel, in which the page breaks are arbitrary, a picturebook's page breaks have been carefully consider by authors, illustrators, editors and designers, and thus possess complex semiotic significance. No research exists on children's interpretations of what might have happened from one opening to the next, yet this activity is important because children must fill in the natural gaps created by the page breaks to make meaning and to construct a continuous narrative.  
(SIPE; BRIGHTMAN, 2009, p. 68)
- [...] we experience “the drama of the turning of the page” in a picturebook, as we proceed for one setting of facing pages to the next. For Bader, then, the page turn represents a moment of anticipation, puzzlement, or confusion, which is then resolved upon turning to the next set of facing pages. There is a break or gap between turning the page from one spread to the next, and this gap often requires a high degree of critical and inferential thinking. This is all up to the reader, because the reader supplies something that is literally not there. According to Iser (1978), every text has “gaps” or indeterminacies, which the reader must fill in as he/she reads. In picturebooks, the page breaks suggest clearly identifiable gaps for all readers to puzzle over and interpret.  
(SIPE; BRIGHTMAN, 2009, p. 74)
- Um segundo ponto no episódio que, a meu ver, insere outra complexidade em relação às imagens de um livro ilustrado, é que há sempre entre dois fragmentos um gap a ser preenchido pelo leitor. Há algo que acontece no intervalo do que se vê.  
(MORAES, 2022, no prelo)

**Comentário:** Ver conceito de Conclusão do McCloud

- In picture books, the visual rhythms created by sequential images of similar shapes often have a strong effect on the meaning of stories: they use the action of turning a page and viewing a series of pictures to support the meaning of the actions in the pictures.  
(NODELMAN, 1988, p. 180)
- En cambio, para el álbum, el paso de página es instrumental, compositivo e incluso formal. Aunque dentro de las páginas puede haber cortes, el sistema de discontinuidad por autonomasia es el passo entre ellas. Cuando menos, es una primera fragmentación obligada, que el autor puede contradecir pero nunca ignorar. Por eso lo normal será que los principales cortes y montajes de una serie de ilustraciones se produzcan en los cambios de página.  
(ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010, p. 54)

## Voz narrativa

- [...] a narratologia faz a distinção essencial entre ponto de vista (“quem vê”) e voz narrativa (“quem fala”).  
(NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 155)

**Comentário:** No livro-álbum, isso pode coincidir. Ver *Madalena*, de Natália Gregorini: temos apenas uma narradora e o ponto de vista dela.





Anexos

## **ANEXO I: Entrevista com Albertine**

Entrevista por e-mail com Albertine Zullo em 25 de junho de 2020. Quando da realização da entrevista com Albertine, minha intenção era analisar outras duas obras e não *Mon tout petit*.

**Chère Albertine,**

**J'espère que vous êtes bien. Je vous remercie énormément de votre disponibilité pour discuter avec moi. J'aimerais aussi vous raconter que ma recherche interroge la présence du silence dans les livres-album en tant qu'élément narratif. Je me détiens spécifiquement à ce qui est en blanc, et au moment de tourner la page. Dans ce sens, votre livre Ligne 135, composé à quatre mains avec Germano Zullo, est dans mon corpus d'analyse. Si jamais vous préférez répondre aux questions avec lui, n'hésitez pas à le faire. Je n'ai écrit d'abord qu'à vous parce que mon idée initiale était d'aborder Bimbi. Même si Bimbi est un de mes livres préférés de tous les temps, les autres livres du corpus (qui sont 7 au total) sont des livres qui racontent des histoires en se valant de tous les éléments de composition du livre, ayant été choisis en raison d'être des excellents exemples de livres-album. Je vous envoie ci-dessous quelques questions pour orienter notre discussion et démarrer une interlocution.**

**Quand et où êtes-vous née? Où habitez-vous?**

Je suis née le 1 décembre 1967 à Genève. J'habite à Dardagny, village à 23 km de Genève.

**Pourriez-vous me raconter comment avez-vous commencé à faire des livres?**

Après mes études d'art, j'ai fabriqués beaucoup de petites publications en sérigraphie. Puis j'ai rencontré Germano Zullo. Il écrivait depuis enfant, comme je dessinais depuis enfant. Nous avons très naturellement commencer à collaborer ensemble.

Puis, par la circonstance d'un concours d'illustration pour la jeunesse auquel nous avons participés, nous a fait rencontrer Francine Bouchet directrice des Éditions La Joie de Lire. Notre collaboration n'a plus cessé depuis.

**Vous avez des livres signés individuellement et d'autres en compagnie de Germano Zullo. Pourriez-vous me raconter comment se différencient ces expériences en ce qui concerne le processus de création?**

J'ai toujours besoin et envie d'être dans le processus de création du livre. C'est à dire être auteur avec Germano. Je ne suis pas juste au service du texte, mais j'ai besoin de faire partie de la création de l'histoire. Alors avec Germano nous prenons des notes, nous dialoguons autour de notre sujet de départ.

Puis Germano se met à écrire. Il me donne le scénario sur lequel je vais commencer à dessiner. Mais parfois je dessine en premier, ou nous travaillons en parallèle sur le projet. La liberté de chacun est primordiale.

Lorsque je travaille seule sur un projet, il n'y a pas de texte ni de scénarios. Juste une envie de tourner autour d'un thème, d'une idée.

**Il y en a quelques-uns de vos livres, sur votre site, qui sont présentés dans la rubrique Livre d'artiste (tel mon cher *Bimbi*). Pourriez-vous parler un peu de la différence entre vos livres-album et vos livres d'artiste?**

Je ne crois pas faire de distinction. Chaque livre viens d'un besoin de raconter quelque chose. Mes livres d'artiste sont unique. Je les réalise en une journée. Ces livres me permettent d'aborder de nouvelles techniques graphique et aussi de raconter une histoire muette. *Bimbi* viens de là. J'avais commencer a dessiné au crayon dans de grand carnet des états de l'enfance. Et La Joie De Lire à édité les dessins comme il apparaissait dans mon grand carnet.

**Comment voyez-vous le silence dans le livre ?**

J'ai toujours aimer les silence dans les livres. Un de mes album préféré petite fille était «sur la Coline» de Kota Tanuichi. Le silence est une respiration. Pas besoin de dire trop pour évoquer beaucoup. Mais je pense que Germano est aussi un écrivain silencieux. Je veux dire par là qu'il choisi ces mots. Il garde l'essentiel.

## **ANEXO II: Entrevista com Sebastián Santana Camargo**

Entrevista por e-mail com Sebastián Santana Camargo em 04 de fevereiro de 2020.

### **Quando e onde nasceu?**

Nací el 17 de abril de 1977 en la Plata, una ciudad de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

### **Quando e por que se mudou para o Uruguai?**

Mi padre y mi madre se exiliaron en Argentina desde octubre de 1976 hasta noviembre de 1984. En julio del 76 mi padre había sido secuestrado y mantenido en un centro clandestino de reclusión por la dictadura uruguaya por su actividad como militante de un partido de izquierda (la última dictadura uruguaya comenzó el 27 de junio del 73). Luego de dos meses de encierro lo soltaron, y con mi madre decidieron irse a Argentina, donde tenían familiares que los podrían recibir. Si bien la situación general en ese país no era mejor que la uruguaya (también ahí estaban en dictadura, que comenzó el 24 de marzo de ese año), la situación particular de mi familia sí era más segura, así que decidieron quedarse ahí, viviendo primero en la provincia de Buenos Aires y luego en Jujuy. En noviembre del 84 se convocaron a elecciones en Uruguay (como forma de salir de la dictadura, aunque fueron unas elecciones con restricciones muy importantes para dos partidos políticos), mi padre y madre viajaron para votar, llevándonos a todos sus hijos, y acá nos quedamos.

### **Me conta como se tornou autor?**

Trabajo en literatura infantil y juvenil desde 2005 como ilustrador de textos de otras personas. Tengo el privilegio de haber trabajado en más de cuarenta libros desde esa fecha entre cuentos, álbumes, novelas y poemarios publicados por diversas editoriales. Desde 2009, luego de haber hecho bastante práctica empecé a pensar seriamente en el alcance de la titularidad de mi trabajo, en los derechos y responsabilidades de los ilustradores, y con un grupo de colegas empezamos a reclamar ser llamados también *autores*, así como las personas que escriben, contraponiéndonos a la discriminación habitual de considerar *autor* a quien escribe y solamente *ilustrador* a quien dibuja en un libro. Este reclamo, que tiene implicancias morales, simbólicas y también económicas fue empezando a tomar cuerpo en varias discusiones, tuvo sus idas y vueltas pero hemos logrado, como colectivo de ilustradores, un reconocimiento muy extendido.

Ahora bien, sin perjuicio de toda esa lucha sostenida y de la convicción de que todo ilustrador es también un autor me encontré, luego de la publicación de mi primer libro como autor integral (de texto e ilustraciones), con algo en lo que no había pensado hasta el momento, quizás simplemente por no haberlo experimentado en persona: qué significa que un libro exista por la voluntad de uno mismo. Qué significa que sea uno quien firma toda la obra, qué significa para uno mismo y para el entorno ser el responsable de poner determinado discurso, determinada opinión (porque eso también es un libro) a disposición del público. Qué significa, en definitiva, ser el autor que le da origen a la existencia de una obra publicada. Me encontré con una sensación de responsabilidad, soledad y exposición muy particulares, donde todo cuanto pasó para que exista ese libro empezó con mi deseo, mi necesidad y mi búsqueda, tanto de algo para decir como para buscar la forma en que eso que quería decir sea finalmente dicho, pueda ser transmitido a otros. Buscar no sólo qué decir, sino cómo decirlo, con qué técnicas, con qué palabras, con qué formas, sino también buscar a quien lo publique, defender mi discurso, convencer a otro de que vale la pena matar a un árbol para transformarlo en el libro que dirá eso (tal como me hizo ver Mónica Bergna, una gran editora), vivir la obra desde todos esos lados.

Esto no es mejor que el hecho de ser un ilustrador de textos ajenos, y no le quita responsabilidad a esa actividad. Pero suma capas de situaciones y complejidades que no siempre están presentes en la actividad del ilustrador a demanda, que no por eso deja de merecer siempre el rótulo de autor.

### **Como você vê o silêncio e/ou o branco?**

Me interesa mucho el ritmo y el espacio en toda obra, por la forma en que muchas veces simbolizan al tiempo, que es la única medida indomable para los humanos (aunque la música logra hacer trampa algunas veces, transformando unos pocos segundos en una sensación de un tiempo enorme). En las artes visuales el blanco es muchas veces una forma de generar tiempo, tiempo de percepción y de lectura, de reposo o de duda para el espectador. Es una herramienta con la que se puede profundizar una obra visual sin agregarle elementos de significación explícita, aunque el peso que tiene es siempre significativo, ya que no todo espacio en blanco vale lo mismo, siempre están relacionados con lo que están rodeando, con la figura, el elemento, el trazo o la mancha que circundan. Es como el hueco en la escultura y como las pausas en la música, muchas veces es el ingrediente que pauta la propuesta de lectura que da el espectador. Puede usarse algunas veces para que el lector llene ese espacio con lo que la lectura le está evocando, o puede ser un espacio de seguridad respecto al mundo exterior, para que el lector tenga un área de aislamiento y

pueda enfocar su atención de una manera distinta. El espacio en blanco completa la composición gráfica de una forma sólida e inexpugnable, llena la hoja hasta sus bordes completando la obra de una forma que también es sutil, pero que nunca debe escapar a la búsqueda del autor. Uno tiene que saber siempre cuánto espacio en blanco, cuánto tiempo está proponiendo, para que el resultado no sea el vacío, a menos que uno busque ese vacío.

Es, finalmente, el aire que el autor le da a respirar al lector, el ritmo con el que uno desea que se respire la lectura de la obra.

### **ANEXO III: Conversa com Carolina Moreyra e Odilon Moraes**

Transcrição da conversa com Carolina Moreyra e Odilon Moraes, por vídeo, em março de 2020.

**Dani:** Como um espaço em branco nos afeta?

**Odilon:** É que tem uma coisa da escrita, seja com palavras seja com imagem, que eu acho que a escrita é um jogo de esconde e mostra. Então o que você não mostra faz parte da escrita, é um modo de falar também. Esconder também é falar. É um modo de falar e eu acho que quando você chega no livro ilustrado a imagem também tem essa preocupação, de equilibrar o quanto você traz e o quanto você esconde. E daí, nesse jogo, o branco faz parte desse mostra-esconde. Então a hora que você faz o personagem em primeiro lugar, você de certa maneira tá achando todo o resto. Não necessariamente vai acrescentar alguma coisa, ao contrário, o fato de deixar eles sem a paisagem é um modo de falar também, né? Não é não falar. Eu lembro que teve até um livro da Clarice Lispector, o da galinha, da Laura, para o qual fiz um desenho e, na discussão com o editor, não era nem com o editor, foi o próprio filho da Clarice, mas me pare... a editora reproduziu o que ele tinha dito que queria que ele fosse bem colorido, com isso e aquilo... e paisagem, não sei o quê. E daí eu falei, falei: onde tem paisagem na Clarisse? Falei a paisagem da Clarisse é a paisagem interna, não é a paisagem externa. Se eu botar evidente a paisagem externa eu tô enfraquecendo este lugar. Então é isso. É entender que o branco também faz parte da sua escolha, né? Não é só uma... um estilo, mas faz parte da escolha. E no livro ilustrado, para mim isso é muito mais evidente, né. Porque é exatamente a forma da escrita, né? De mostra e esconde.

**Dani:** Disso que o Odilon está falando tem uma coisa que eu acho que você também fala, que é a diferença entre calar e silenciar. Esse esconder é um calar, né? E quando você deixa o silêncio reinar é diferente do calar, são duas formas de apresentar o silêncio, né? O silenciar como a ideia do Extra Campo que você falou que você coloca o foco em algo e exime de contexto é diferente, esse contexto não existe. Você criaria esse contexto, né? Isso não é um calar, você não tá escondendo. Você só não tá, não tá dando, não tá criando, digamos. Não é que você tem e não está dando, ele poderia ser criado ou não, né? Como o caso da galinha da Clarice, ela não te deu isso, o que você faz no livro é criar aquele contexto todo e você passeia em vários lugares que você tem uma, um imaginário daquele espaço onde elas vivem. ... aí tô, tô imaginando outro, pera aí... Ficou na minha cabeça o dos dois irmãos, me confundi.

**Odilon:** Laura.

**Dani:** É.

**Odilon:** Você tem o fundo desenhado assim, mas ele é quase que uma linha. O principal é que colorido para frente.

**Dani:** vou pegar depois, não sei se eu tenho ele aqui, mas eu na minha cabeça tava o outro, tudo bem...

**Odilon:** Não, o *Dois irmãos*, você falou certo, o *Dois irmãos*, o fato de eu tirar, né? uma das uma das páginas, a página da direita, né? E deixar ela branca... Aquilo é, de certa maneira, a visão do que não está lá. Porque foi a maneira que eu achei para dizer que o franguinho tinha morrido, mas eu não queria dizer. Então simplesmente a página que até então vinha acontecendo semelhante à da esquerda, de repente ela some. Então aquilo dá um impacto na sua leitura que não é que não tem algo, dá um impacto como se algo tivesse sido tirado.

**Dani:** É, é um calar, né?

**Odilon:** Né? É, é. Então esse não é... tá lá para você sentir a falta, né, da imagem. Ela não tá lá como um... você falou, mas esse é especificamente desse livro.

**Odilon:** Assim como *Onde moram os monstros*, a última página branca, ela é, representa exatamente que o menino voltou para a realidade.

**Dani:** Sim.

**Odilon:** Ele saiu daquela viagem, né? Então, assim, aquela página branca é a representação da realidade.

**Carolina:** É, não só da realidade como do racional, né?

**Odilon:** É, do racional, do racional, do real no sentido de...

**Dani:** é o texto é metáfora da realidade, né? O texto tá ali e você não precisa de mais nada. Estamos de volta, não tem mais o imaginário dele. É, mas então essa é a diferença assim, você deixa de dizer...

**Odilon:** Lá é silêncio eloquente, né? O silêncio que está lá pra dizer.



**Dani:** É

**Odilon:** É diferente dos outros.

**Dani:** Mas é esse silêncio que cala. De novo, você tira porque você sabe que vai tá lá, mas é diferente de... pelo menos pra mim. Eu vou mostrar pra vocês uma coisa que eu acho (mostra um livro). É diferente disso pra mim, sabe? Que é como você começa o *Lulu e o urso*. Pra mim essa entrada, assim, super branca é super importante. ou como a gente começa o *Flicts* antigo. O primeiro *Flicts* que é aquele monte de branco... que eu até acho que é porque tinha um monte de caderno, mas no fim ele significa. Foi uma sobra de caderno, né?

**Odilon:** Esse aí, é porque você vê que, o *Lulu e o urso* ele tem três níveis de apresentação do objeto, né? Então no primeiro é o objeto isolado do contexto, então é como se alguém tivesse falado assim... olhado para o urso só e todo contexto desapareceu, né? É mostrar o surreal. Então todas essas cenas primeiras é como se você, exatamente, tirasse todo o contexto e ainda estivesse focado nesse início.

**Carolina:** É, o foco é o objeto inanimado, né?

**Odilon:** O foco é o objeto inanimado. Depois você vira a página e você tem o contexto, de onde ela tirou esse objeto. No terceiro tempo é esse objeto re-contextualizado na imaginação dela.

**Dani:** Então, é exatamente esse silêncio aí.

**Odilon:** É, é.

**Carolina:** É, então, eu volto sempre lá. Pra mim a coisa do sintagma fragmentado é o ponto chave, de entendimento assim, de onde parte o livro ilustrado. Se você pensar que você tem uma história, antes de pensar imagem e palavra, você tem uma história que você tá contando e o contar dessa história envolve palavras, envolve imagens, né? E da mesma maneira que em determinados momentos você não fala pra contar, em determinados momentos você não mostra pra contar, né? Então o vazio branco ele não necessariamente ele é só silêncio, né? Ele é o que você precisa que ele seja naquele momento para contar aquela história. Onde você coloca o leitor naquele pedaço da história? Tanto em termos do que vai aparecer na palavra, quanto em termos do que vai aparecer na imagem. Então se você pega o *Lulu e o urso* tá só o urso por quê? Porque o foco naquele momento é só aquilo, eu só preciso que o leitor veja aquilo. Se eu botar outra coisa eu tô dizendo alguma coisa que não é para ser dita naquele momento, o que é para

ser dito é olha esse urso, né? Não é para dizer mais nada. Então eu acho que o branco aparece aí para também para delimitar o foco do que o leitor precisa ver daquela história, naquele momento.

**Odilon:** É, pode entender que tem uma semelhança. Tem uma semelhança... eu acho bacana ter pego esses dois, porque assim, de certa maneira o *Lá e aqui*, a página em branco tem também esse sentido, né? Quando eu li o texto... é como se o texto estivesse falando, né? Assim, é como no *Lulu e o urso*: urso! né? Então aparece o urso. Não tem... mas o *Lá e aqui* é: casa. Depois, quem mora na casa e depois o outro: a casa tem o quê. Você vai somando, é como se fosse aqueles tijolinhos de construção. Você vai somando, você fala: casa. pronto, já vi o que eu queria. Depois qual é a coisa que você precisa ver, ah tá... até que chegue o momento onde a paisagem se forma através desses elementos que foram pinçados. De repente o seu olho constrói a partir desses elementos que são isolados, o seu olho de leitor constrói a ideia de lar, né? De família, de não sei o que... Então é intencional também, imagina se eu falasse: era uma vez uma casa e você botar uma paisagem com uma casinha, e ar... não, eu queria que naquele momento fosse só a casa, né? A árvore vai aparecer no terceiro, quarto momento, não tá aparecendo no primeiro. Então, eu acho que é isso, eu acho que o texto, também quando eu li o texto tinha essa característica. é como se fosse um móbile e você ia botando uma pecinha. Eu pus uma pecinha e equilibrou, eu pus outra, ai eu pus outra e dai agora o móbile ficou equilibrado, ih, dai agora tira uma pra destruir. Blam, blam blam... destrói tudo, entendeu?

**Carolina:** É, exatamente. Do ponto de vista do texto, como que você constrói a ideia de ruptura, de quebra de alguma coisa, de falta de alguma coisa, se você não constrói antes o todo? Então primeiro a gente constrói o todo. A casa, o sapo, um todo saindo de fora pra dentro, até você chegar na família. Então você vai povoando mais e mais e mais pra daí, quando você quebra, você entende sem precisar falar... o que é, né? sem usar a palavra separação. Quando você quebra e tira, você consegue passar pro leitor isso porque construiu, né? A coisa da página em branco ali, foi uma coisa que a gente pensou muito, né? Antes de...

**Odilon:** Ah, no meio.

**Dani:** Aquela página que é em branco, né? que é fundamental.

**Carolina:** Exatamente.

**Odilon:** Então, mas pra mim é aquela ideia que eu falei do móbile. Você falou alguma coisinha na direita, dai você coloca uma na esquerda, dai você coloca... quando tá tudo equilibrado, se

você tira uma peça, um vento desequilibra balalalalam... todas as peças caem e desaparece a coisa. Então essa página em branco é como se todos os pedaços do que foi montado tivessem caído por terra. Você não vê mais a estrutura. Então o branco fica a quebra da estrutura.

**Carolina:** E o vazio também, né?

**Odilon:** o vazio que se coaduna com a quebra da estrutura. Porque a estrutura quebra, o vazio aparece.

**Carolina:** É, e como que a gente vai mostrar o vazio cheio, né? O vazio tem que ser vazio. É o vazio interno do que tá acontecendo ali com a aquela família, né?

**Dani:** E que tem a ver com a ruptura, né? Porque dai você vai começar com as pecinhas, essa ideia duma peça, depois outra, depois outra, né? Aquela coisa do móbile que você põe em equilíbrio, é isso, né? Você constrói essa família com partes, ai tira uma parte, ai desaba e ai tem uma outra reconstrução.

**Carolina:** é, então o branco, né? O vazio é mais um elemento para contar essa história. Ele é um vazio mas ele é um cheio de significados sempre que é usado, porque ou foca só no que você quer ou ele mostra um nada que é o que você quer, né? Então ele é um elemento de linguagem mesmo.

**Dani:** É, então quando você falou antes que o silêncio não era um silêncio de não falar, né? Eu acho que ele nunca é de não falar na verdade. A minha ideia é que ele tá ali sempre dizendo algo, ele é um elemento narrativo. Então não é um silêncio por falta, não trabalho a falta mas a não ação. É uma suspensão da ação, como na virada da página embora tenha uma ação física de virar a página, o momento é de suspensão de leitura também, né? É uma hora em que você assenta as coisas que você tá lendo, que você releu e tal.

**Odilon:** Agora, olha que engraçado. Eu acho engraçado porque quando você falou que pegou a Lúcia também para estudar, eu falei olha que interessante: porque a Lúcia é oriental.

**Dani:** É, outro silêncio.

**Odilon:** É outro silêncio, mas de certa maneira eu acho que a cultura oriental tem essa ideia esteticamente partindo... eu tô falando do desenho, não tô falando nem filosoficamente. A partir do desenho de que o branco compõe o desenho, né? Esteticamente. É lógico que isso vem

culturalmente de uma coisa filosófica, né? Inclusive aí que você vai entender... vou fazer uma digressão assim, mas você vai entender perfeitamente que você estudou Heidegger, né?

**Odilon:** né? A proximidade do Heidegger com a coisa oriental (palavra incompreensível) japonês, né? Que tem aquele livro...

**Dani:** Que é lindo.

**Odilon:** que é exatamente isso. Que é pensar o vazio não como a falta, mas o vazio... Como Heráclito vai dizer, que tudo que é tem o que não é também. Então você tem toda uma tradição: Heráclito, Heidegger, que também pensam esse vazio de forma diferente da nossa cultura. Da nossa cultura onde branco é vazio, né? E daí a proximidade com ele... então, tem muitos sentido, assim, se você for pensar a Lúcia tá junto, né? Embora a gente possa entender que a coisa dela venha talvez de uma cultura oriental, mas conversa muito. Exatamente, eu acho que a conversa de uma certa visão ocidental que conversa com a oriental, né? Acho bonito isso, esse pensamento.

(trecho incompreensível)

**Dani:** Eu não ouvi, o que que você falou?

**Odilon:** A Carolina tá falando do essencial. É, não sei se exatamente...

**Dani:** Tem um pouco a ver com o essencial, mas é o... é o “entre ser” mais ou menos, sabe? É o MA ele fala desse espaço entre o estar ou o ser, mas não é um entre vácuo, é um entre prene, é um entre que significa. Então tem a ver com chegar à essência. O caminho pra essência é o relacionar-se com o MA, vai...

**Odilon:** É o caminho pra essência, não é a essência, né? Não é...

**Dani:** Porque ele é caminho, por isso que eu acho que tem a ver. A noção de caminho do Heidegger vem daí, né?

**Odilon:** Exatamente, então não é a essência. É existência, quer dizer você vai ser a medida que você existe. Então ele troca a coisa da essência pra existência. Então a existência é uma espécie de essência conti... né? Que abarca o não ser.

Dai: É, os opostos estão juntos. o ser e o não ser se completam, é isso que... o vazio ele é o não ser, sabe? Mas, isso não é uma negação, isso é uma possibilidade. E também não é o vir a ser,

é o anterior a isso, é esse espaço entre. Por isso que eu acho que tem muito a ver com a leitura do livro ilustrado, talvez eu esteja louca, mas eu acho que tem a ver com a construção, sabe? É um livro que vai se fazendo no caminho. Ele é um trajeto.

**Odilon:** É.

**Carolina:** Sim.

**Dani:** Eu acho que vocês responderam todas as perguntas, mas...

**Odilon:** Não, que é isso... (risos) vamos continuar, vai...

**Dani:** A próxima era onde o silêncio nos leva, que eu acho que a gente falou, a menos que vocês queiram falar disparados pela pergunta.

**Carolina:** Não, mas acho que tem uma coisa, uma relação com leitor também, né Dani? Um entendimento de leitor que eu acho que é importante falar também. É um colocar o leitor ali. É o espaço do leitor, o espaço do livro, o espaço onde o leitor consegue habitar, na passagem... Nesse percurso do livro, de percorrer aquele objeto onde as coisas vão sendo apresentadas para ele. E o entendimento de que esse leitor, de como a gente quer colocar esse leitor naquele espaço-tempo, né?

**Odilon:** O que você falou do livro ilustrado, eu penso na... não só em livro ilustrado mas a gente pode pensar em quadrinho também, né? Que você pensa assim... É, eu falei até ontem um pouco disso, que é muito diferente, quando você tem uma ilustração tradicional geralmente você vai apresentar o que está acontecendo. Então assim, a bruxa deu a maçã para a Branca de Neve, aí você vai representar o quê? A bruxa dando a maçã. Exatamente a cena, como se você congelasse o que está acontecendo, o que está em andamento. No livro ilustrado, como no quadrinho, muitas vezes o que acontece não é mostrado, né? Então você vai mostrar a bruxa chegando e a branca de neve morta. Esse intervalo entre as duas é onde acontece a ação, ela comeu a maçã, né? Então esse intervalo onde você não contou é que a história aconteceu. Os outros intervalos são como se fossem as balizas para você construir a história. Ah, dá para pensar naquele livro do Anthony Browne que é maravilhoso, dos *Cachinhos dourados*. Você lembra daquele livro? Então, aquele livro, olha que engraçado... é, do lado da menina do *Cachinhos dourados* você é... ai, pera ai perdi o fio, eu ia falar alguma coisa, comparar com isso.

**Dani:** Da coisa da conclusão. Do pulo no branco, do quadrinho, da sarjeta.

**Odilon:** Nossa, fugiu, depois eu volto... Mas o que eu queria dizer é um pouco isso, é como se você na verdade, você precisasse do leitor que é o que a Carolina falou. Quer dizer a ação do leitor é exatamente entender que entre isso e isso algo aconteceu e esse algo que não está contado, tá contado pela ausência. Então talvez seja muito mais forte você mostrar a bruxa chegando e a branca de neve no chão caída do que mostrar a bruxa dando a maçã para a Branca de Neve. Porque na bruxa dando a maçã pra Branca de Neve você entende o quê? A bruxa deu a maçã pra Branca de Neve, absolutamente o que tá mostrando. Se você mostra a bruxa chegando e a Branca de Neve... você fala a Branca de Neve comeu e morreu. A Branca de Neve comeu e morreu não está contado.

**Carolina:** é, a ideia da... naquela coisa das ilhas, né? que eu gosto.

**Dani:** Ai, fala isso que é tão bonito, dai eu vou por lá na minha dissertação.

**Carolina:** De pensar que na verdade o livro é um percurso, né? Então tem lá o leitor no seu barquinho, num mar lotado de ilhas e ele vai navegando de ilha em ilha e cada ilha é uma pista desse caminho que ele vai construindo, mas quem constrói é ele, né? E aí é aquela coisa, quanto mais perto você bota uma ilha da outra mais o leitor vai fazer o mesmo caminho, né? Então eu sei que eu vou dessa para essa, porque essa aqui tá pertinho. Quanto mais eu vou te espaçando as Ilhas mais aberto eu deixo o caminho para esse leitor escolher, né? Então eu vou passar nessa ilha primeiro ou nessa? Nossa, dessa ilha eu vou para aquela? Ou, eu não vejo aquela e vou direto para outra, né? Então eu trago mais o percurso para o leitor fazer, né? Então é um pouco isso, quanto mais espaço eu vou deixando mais espaço vou dando pro leitor ocupar.

**Odilon:** Sem que ele se perca, né?

**Carolina:** Sem que ele se perca, exatamente. Também não é espaçar todas as ilhas...

**Dani:** É, porque daí fica super hermético.

**Carolina:** São fundamentais essas aqui, né? Mas eu vou pondo outros elementos que vão dando mais possibilidades de percurso e de interpretação e do leitor se colocar, né? Como que ele junta a Branca de Neve recebendo a maçã e a imagem dela caída? Cada um vai juntar de um jeito, né?

**Odilon:** É, o modo que ela mordeu a maçã ninguém sabe.

**Carolina:** O modo que ela mordeu a maçã, o que ela sentiu quando mordeu a maçã, o terror ou... para alguns isso é insignificante passa direto, né? Para outros não, aquilo é um momento muito forte, então eu acho que o silêncio também traz esse entendimento de leitor de que é capaz de estar navegando nesse mar e percebendo, recolhendo essas pistas, esses pedaços e formando uma história, né? A partir do seu próprio repertório.

**Dani:** E tem a ver com a ideia de conversa também, né?

**Odilon:** E aliás olha outra coincidência da nossa conversa, essa ideia da linguagem, da escrita como um arquipélago é do René Char, aliás tem um livro dele que chama *A escrita e o arquipélago*, uma coisa assim.

**Dani:** Chama isso mesmo, é.

**Odilon:** Mas olha que engraçado, René Char era um Heideggeriano, né?

**Dani:** Olha!

**Odilon:** Super, super. E tem um poema dele lindo que tem a ver exatamente com isso que a gente tá dizendo, que ele vai falar assim ‘se o que eu te mostro é mais do que eu te escondo os meus grãos são inférteis’, uma coisa assim... ele vai falar que você não pode mostrar mais do que você esconde. O que você mostra e o que você esconde tem que tá equilibrado porque senão a coisa não floresce, né? Então olha que bonito (trecho incompreensível) essa ideia de que o que você não mostra faz parte da coisa, né? Se você mostra tudo você é estéril. Meus grãos são estéreis, ele fala.

**Dani:** é que você perde o outro, né?

**Odilon:** Você perde o outro, exatamente, você perde o outro.

**Carolina:** exatamente... É, você perde o outro, mas tem também uma organização interna assim também, né? A hierarquia que a gente enquanto autor tem que estabelecer do que tá sendo mostrado, do que não tá, né? Que vai por um outro caminho, mas que também é importante enquanto linguagem, né? De a gente compreender que você tem aquele todo acontecendo e o olhar daquele que tá narrando vai escolher o que é importante de mostrar naquele momento, que é o foco, né?

**Dani:** sim, total.

**Carolina:** Então acho que esse olhar...

**Dani:** É orientado, né? É um trajeto orientado, a gente não tem uma... senão não tem história.

**Carolina:** Exatamente. É uma hierarquia, é um foco que cabe também a essa visão do narrador, né? Seja ele da imagem, seja ele da palavra que dá esse direcionamento um pouco, que coloca lá essas ilhas mas com critério de possibilidades de leitura mas que tem esse olhar.

**Dani:** Não é totalmente aberto na verdade, ele é ancorado em algo que está sendo dito então você transita num certo raio.

**Carolina:** É, exatamente.

**Dani:** você não pode ir pra qualquer lugar, né?

**Carolina:** O caminho. É um caminho mesmo, pensa, uma trilha na mata. Você vai fazer, você leitor vai fazer o seu caminho de acordo com seus pés, o seu ritmo, olhando pro lado que você quer, né?

**Dani:** Observando certos detalhes.

**Carolina:** Mas aquela trilha, dentro daquela mata feita por alguém, né? Por um narrador que tá ali que tá propondo aquela trilha. Então acho que também tem que trazer esse...

**Dani:** Isso também é super importante, porque senão fica um “faz qualquer coisa”, né? Vale qualquer leitura assim, daí não é leitura, é outra história, é brincadeira.

**Carolina:** Mas isso é uma coisa que a gente vê muito dando monitoria de texto, assim né? Onde tá a hierarquia? Onde tá o foco? Você aprender a colocar o foco naquilo que precisa ser mostrado naquele momento requer um amadurecimento mesmo de contar uma história. Que tem a ver com a linguagem mesmo.

**Dani:** E que tem a ver com o uso do silêncio, né? O que você vai deixar para fora? O que você vai deixar implícito? O que você vai não colocar mesmo, tirar.

**Carolina:** É, é como um iluminador mesmo, né? Eu vou colocar o foco aqui e aquilo ali eu vou deixar uma luz baixinha, aquilo lá vai ficar no escuro. Que é um pouco quando volta lá para o urso do Lulu no começo, é isso, o foco tá só naquele objeto, né? Depois expande.

**Dani:** E também a moldura.



**Odilon:** Isso que eu ia falar, inclusive tem a moldura pra dizer que aquele vazio tá dentro.

**Dani:** Ele tem que começar com essa entrada, que tá só ali o holofote mesmo.

**Odilon:** Só naquele quadradinho, é aqui.

**Dani:** E a moldura faz com que a gente preste mais atenção ainda naquilo, né?

**Odilon:** E daí eu fiz um jogo, né? Quando você coloca a moldura, né? E depois quando você tira a moldura é a imaginação dela com o objeto dentro. Com o urso animado. Então tem esse jogo também de colocar a moldura e depois no último tirar a moldura.

**Dani:** E dai o mundo da fantasia tá aberto para ser muitas outras coisas, né?

**Carolina:** Mas olha como com o espaço e a moldura o Odilon estabelece... com o branco e a moldura ele estabelece três tempo-espaço, né? Coabitam o momento mas três espaços diferentes, né? Você tem o real, você tem um olhar da menina pra fora, você tem um olhar da menina pra dentro. E o fato de não mostrar o olhar da mãe nem pra fora nem pra dentro também é um outro foco, né? Que tem a ver com aquilo da hierarquia que a gente tava falando.

**Dani:** E daí quando você escreveu, você pensou nisso? Que a mãe não podia olhar até o final, você falou isso.

**Carolina:** Sim, no que eu mostrei pro Odilon tá assim, é... mas olha só como são as coisas, eu aprendi muito com esse livro porque eu não tenho a coisa do espaço, né? Essa percepção do espaço eu... o processo com o Odilon me ensinou muito, mudou muito, eu aprendi um monte. Eu não tenho essa relação, então quando escrevi era uma mãe trabalhando o tempo todo no computador. Ela responde sem nem olhar pra menina, né? Era uma coisa assim. A menina vai tirando coisas da caixa e mostrando pra mãe, ai entram os diálogos. Quando aparece o urso, eu botava que era... tinha um fósforo antes, porque pra mim precisava de um escuro, precisava de um não lugar onde ele fosse aparecer, sabe? Porque o vazio era o escuro, eu não conseguia imaginar a coisa da moldura e tudo isso, não existia no meu repertório. Então era o escuro e aí ela achava primeiro o urso depois um fósforo eu acho. E ai o urso acendia o fósforo, e aí iluminava ele, entendeu? E aí essa imaginação dela, né? Aparece o urso, depois o urso pega o fósforo, isso eu ia apontando. Mas a partir desse escuro e não de uma coisa muito mais simples que ele fez no final, né? Eu olhei e falei: nossa!

**Odilon:** Dai eu falei se puser uma página preta, vai ficar muito... no meio de um livro.

**Dani:** É muita coisa.

**Carolina:** Não tinha a menor necessidade daquilo.

**Odilon:** Dai eu falei, se botar uma moldura você já isola o objeto, vamos tirar esse fósforo?

**Carolina:** Sim, tira o fósforo.

**Dani:** E é super claro o livro, né? Ele tem uma luz mesmo.

**Odilon:** Daí pegou o fósforo e trocou pelos óculos, sei lá, alguma coisa, a gente trocou por alguma coisa.

**Carolina:** É, a gente trocou pelos óculos. Não, acho que já tinha os óculos, porque dai ele pega o óculos para poder pregar o botão.

**Dani:** É, não, é legal isso porque uma das coisas que eu acho muito legal essa coisa de, sabe quando as descobertas vão iluminando a gente assim? Você vai tendo ideia, tendo ideia, tendo ideia e é isso, né? Ela vai, ela mergulha naquela caixa maravilhosa e fica achando milhões de coisas e vai criando um mundo. É muito lindo.

**Odilon:** Não, eu adoro esse livro.

**Dani:** Eu também adoro, é um dos meus favoritos. Meu favorito.

**Odilon:** Mas sabe o que me deixou muito contente? Assim que saiu o livro, a primeira pessoa que ligou dizendo que adorou o livro, sabe quem foi? Renato Moriconi.

**Dani:** Olha!

**Odilon:** Eu falei, olha ai, o Renato é um cara do livro ilustrado e ele entendeu. Eu falei é isso que você tem que... lógico. Ele falou eu adorei esse livro. Eu falei, tá vendo Carolina? quem é do livro lustrado...

**Dani:** Nossa, muito, ele é genial, ele funciona perfeitamente. Não que os outros não funcionem, os outros também funcionam perfeitamente, mas esse tem uma coisa...

**Odilon:** a essência do livro ilustrado.

**Dani:** É, eu acho isso também. Bom, vamos lá, o próximo é... a gente já falou também, eu vou perguntar, se vocês quiserem falar mais vocês falam. Que forma o silêncio toma? E a seguinte é se ele é forma?

**Odilon:** Nossa, que difícil.

**Carolina:** Que forma o silêncio toma? Tá, então vamos lá. Daí eu acho que relaciona com a coisa de que o livro é tempo. Então, se o livro é tempo, o silêncio, ele tem, a forma que ele toma é a forma de um tempo passado em silêncio. É, porque eu acho que quando você fala forma, você traz pra uma espacialidade. Mas eu acho que antes de ser uma espacialidade, ele é uma temporalidade. Então ele é... quando a gente tá escrevendo teatro por exemplo, tem vários momentos que o ator precisa reagir à fala anterior, mas que ele reage não dizendo nada. E que eu enquanto dramaturga também não quero dizer de que forma ele tem que reagir, mas eu quero que ele reaja, então eu boto, ao invés de botar uma fala ou então entre parênteses o que ele faz, eu boto só três pontinhos. Porque é uma indicação de que o ator ali vai estar reagindo a uma fala anterior e jogando pra fala seguinte do próximo ator, então ele tem essa função, ele tem esse papel. Mas que é um silêncio e que esse silêncio ele vai preencher. Então eu acho que o branco, uma página em branco tem um pouco essa função, sabe, de jogar pro próximo, ao mesmo tempo, num silêncio que o leitor preenche com uma reação que tá entre a anterior e a seguinte.

**Dani:** É uma suspensão.

**Carolina:** Uma suspensão, mas uma suspensão de teia, né?

**Dani:** A Carol falou que o livro é tempo, mas o livro é espaço também, é tempo e espaço, né? E aí, por isso ele pode também ser forma. Acho que ele é forma nesta forma que você falou, enquanto tempo ou enquanto um não tempo, né? Mas ele é forma também na hora que ele evidencia o material, quer dizer, eu não posso falar o que eu acho.

**Carolina:** Sim, não, mas quanto a isso eu tenho muito mais dificuldade com a forma do que com o tempo. O tempo para mim é muito mais forte, então. (risos, trecho incompreensível)

**Odilon:** Não, mas eu vou entrar num outro assunto do tempo que não é exatamente esse que você tá falando, mas eu acho que também... do silêncio, eu acho que também é interessante. Que é uma ideia daquele David Wiesner. Eu tenho um livro sobre livro de imagem, né? A introdução é feita por ele, ele é um cara que estuda livro de imagem. E ele falou uma coisa... Mas é bacana

que ele tem uma... ele fala assim, ele gosta muito de livro de imagem, né? Porque ele fala que quando você tem um *Picturebook* com palavra, as palavras ecoam enquanto você tá vendo as imagens. Então ele fala assim, você lê a palavra, quer dizer, você vê a imagem e daí quando você vê a imagem, a palavra da página anterior tá ecoando. Ai você vê uma imagem com o eco da página anterior. Dai você lê e muda de página, o que você leu continua ecoando para você na página seguinte. Então é como se a palavra nunca permitisse o livro ser silencioso. Sempre o que você leu na página anterior ecoa na página seguinte. E daí ele fala que ele acredita que o livro só de imagem é a única escrita verdadeiramente silenciosa. Porque ele fala ao ver as imagens você não precisa transformar elas em palavras pra ver o que tá acontecendo. Então você não vê uma cena do sol nascendo e fala o sol está nascendo, não. Você vê a cena do sol nascendo sem precisar falar na sua cabeça o sol nasceu. Então ele vai falar que a única escrita verdadeiramente silenciosa é a da imagem. Eu poderia discordar dele e falar: peraí, mas no *Onde vivem os monstros* as cenas mais barulhentas são as sem palavra que é a hora que ele fica doido. Então, eu entendo que ele tá dizendo, mas você pode até contrapor com isso, porque a imagem do livro sem palavra pode inclusive ser muito barulhenta. É isso que é curioso por que a imagem pode evocar o barulho, sem necessariamente ter a palavra, né?

**Dani:** É, tem aquele... aquele dos cadernos hexágonos, esse aqui, sabe? Que ela fala livros mudos, imagens eloquentes. Que é muito legal a ideia dela, ela fala não é uma leitura é outra relação. O que você faz não é ler tem outro nome. Não tem nome ainda mas é um relacionar-se com a imagem e isso não significa que ela não fale, né? É que ela não fala do jeito que a gente entende a fala, é um outro tipo de linguagem, um outro tipo de relação que se estabelece.

**Odilon:** Então, ai você pode pegar também na coisa que você pode ter uma página... de novo *Onde vivem os monstros*. Você pode ter uma página em branco, né? E que o branco lá tá dizendo: agora retornamos ao mundo da razão.

**Carolina:** É, porque de novo, você não pode olhar o branco sozinho, né? Você tem que olhar lá em volta, o sintagma fragmentando. Aquilo está estabelecendo algum código no contar aquela história, então se você olha a página de *Onde vivem os monstros* final ela tá dizendo uma coisa, por que que ela tá dizendo isso? Porque ela tá se relacionando com todas as outras páginas que foram feitas dentro daquele livro, onde a gente entende a relação entre o cheio e o vazio, entre o espaço em branco e o espaço preenchido. Fosse outro livro com uma última página em branco iria dizer outra coisa completamente diferente, né? Porque estabeleceu, dentro daquele livro,

você estabeleceu o que aquele branco significa, né? Então você também não consegue olhar um elemento separado, ele tá sempre em relação aos outros elementos que estão relacionados aquela história que está sendo contada dentro daquele livro.

**Odilon:** Porque o branco no livro ilustrado ele é imagem também. Então, assim como a imagem no livro ilustrado é sempre alterada pelo texto, o branco no livro ilustrado também é sempre alterado pelo texto porque ele é uma imagem, né? Então aquela regra que não existe palavra no livro ilustrado, só existe palavra alterada pela imagem, não existe imagem no livro ilustrado e só imagem alterada pela palavra... Você pode dizer também: não existe branco no livro ilustrado, existe o branco alterado pela palavra, né? Ou alterado pelas outras imagens. Não existe pura, como uma coisa pura, por isso que ele não é vazio. Porque o vazio é sempre vazio, né? Como ele não é vazio, ele é uma coisa diferente a cada lugar que ele aparece.

**Carolina:** Ele ganha significação no contexto onde ele tá inserido. Assim como a palavra. E assim como a imagem, e daí a sofrência. Ah, chegamos na sofrência, a gente não tinha falado.

**Dani:** Oba, vamos falar da sofrência. Quem vai sofrer primeiro?

**Odilon:** Ah, não, a sofrência é aquela coisa maravilhosa lá do...

**Dani:** é maravilhoso... do Melot... Mas ambos sofrem, né? A palavra também sofre. A imagem sofre, a palavra sofre.

**Carolina:** Então, mas nesse sentido aí vai pra forma, né? Porque se a palavra ela vai tá sempre acompanhada de um contexto espacial dado pela imagem dentro daquele objeto livro, esse contexto vai pontuar e vai limitar o significado daquela palavra, né? Então, se ela tá numa página em branco ou numa página com um objeto e muito branco isso também vai moldar a amplitude de onde eu posso, eu leitor, ir na exploração do que aquela palavra significa.

**Dani:** Mesmo se tiver preenchido, né?

**Carolina:** Sim.

**Dani:** Preenchido com imagens.

**Carolina:** Sim, exatamente.

**Dani:** Não só em relação a ausência, mas o foco...

**Carolina:** É, mas a ausência de imagem não se relaciona contextualizando essa palavra, dando uma forma de vazío onde essa palavra vai reverberar dentro desse contexto maior que é a história e a sucessão de páginas.

**Dani:** E você acha que ela sofre um pouco tendo que ceder também espaço ou não?

**Carolina:** A palavra?

**Dani:** Porque eu acho que... no seu texto eu não vejo muito sofrimento, mas há textos em que o texto fica ali tentando, né? Que ele não é enxuto o suficiente, ele ainda não assumiu um lugar de livro ilustrado, acho.

**Carolina:** Então, mas pra mim essa (palavra incompreensível) palavra é que você tem que prescindir só dela pra criar. Ela ganha contexto mesmo que você não queira, então se você não entende que você tá trabalhando com esse contexto a priori e só usa a palavra na criação, você já não tira proveito disso, né?

**Odilon:** É, eu... não, acaba o raciocínio.

**Carolina:** Perai, perdi.

**Dani:** Você não tira proveito...

**Carolina:** Ah, e ai, rapidinho, só terminar. Aí a questão da coesão e da coerência, que eu acho que, é, o texto do livro ilustrado você não pode ir buscar a coesão e a coerência só na palavra. Você tem que ir buscar a coesão e a coerência na história via palavra e imagem, então você precisa contar com a imagem para buscar a coesão e a coerência. Quando você fala o texto não tá enxuto demais eu acho que é isso, né? Ele precisa incorporar a imagem e às vezes incorporar o silêncio, é o que o Odilon tava falando do Urso lá... aquela página preta não tinha nada a ver porque tava muito...

**Dani:** Era excesso.

**Carolina:** Era excesso, né? Mas tinha um lugar ali onde a coesão e a coerência se estabeleceria, né? E que ela foi buscada quando eu trouxe a possibilidade no texto que juntou com a possibilidade da imagem para achar dentro daquele texto aonde tava aquilo, né?

**Odilon:** Então, e eu acho que essa coisa da sofrência... eu acho que a coisa do sofrimento da imagem, eu acho que não é exatamente sofrência nesse sentido. Eu acho que... Eu queria ver até em francês como é que o Melot fala que a imagem sofre. Eu queria entender porque eu não acho que é esse sofrimento no sentido Cristão assim, mas você sabe o que eu acho? Eu fico pensando assim? Dá pra fazer uma analogia, por exemplo, com a dança. Se você dança sozinho todos os seus movimentos são livres, eles não dependem de ninguém, né? Que aceite ou não aceite a sua... o seu movimento. Você sozinho está livre. Quando você dança em casal você pode falar: ah, então dançar junto sofre?! Sofre, nesse sentido você perde a liberdade de tomar... você depende da resposta do outro para que você entenda até onde você pode ir. Então eu acho que esse sofrimento mas no sentido de um esforço diferente que você é obrigado a fazer, já que você tem o outro com você. Você não tá mais sozinho, então acho que é nesse sentido, não é só a sofrência, né? Para mim eu vejo a sofrência nesse sentido assim, a sua liberdade não é mais absoluta, porque tem que jogar com a liberdade do outro também. Talvez isso que seja sofrência porque você de certa maneira tem uma para que a dupla vai ter que estabelecer e não mais você sozinho. Eu acho que esse sentido que [...]

**Carolina:** É, mas a dança é a mesma...

**Dani:** é, acho que tô com a Carol.

**Carolina:** Mas acho que assim, a dança, eles tão dançando na mesma linguagem.

**Odilon:** Não, pega o Tango, cada um faz uma coisa.

**Carolina:** Mas é dança.

**Dani:** Mas é tango e é dança.

**Carolina:** E é tango. Os dois estão dançando tango, é a mesma linguagem.

**Dani:** Não só a mesma linguagem como os dois falam a mesma língua.

**Carolina:** Exatamente, é a mesma língua.

**Dani:** Eles estão falando a linguagem da dança na língua tango. Mas eu acho que o que a gente tá falando e eu concordo com as duas partes, eu acho que essa sofrência aí que ele fala é outra ainda, né? A gente tá olhando a partir do olhar do livro ilustrado, que tem essa analogia com a dança, né? Ali, um limita o outro de certa forma e tal. é um abrir mão da sua liberdade e que

envolve uma sofrência. Mas quando o Melot fala, talvez eu tenha entendido errado, vou até reler mas era uma coisa da imagem sofrer no livro como se ela tivesse que se adequar aquilo, né?

**Odilon:** ela tem que dar o tempo.

**Dani:** Dar o tempo do texto, né?

**Odilon:** Dar o tempo do texto e do livro, né? Porque o livro é tempo...

**Dani:** É.

**Carolina:** É, eu acho que ai junta aquela coisa que o que guia você não é qualidade estética da imagem, mas é a qualidade narrativa, e a qualidade narrativa inserida num contexto onde ela dialoga com as outras páginas que também são narrativas. Você não tá pensando esteticamente.

**Dani:** E que ela tá ali atuando em toda sua polissemia, né? Ela tá limitada àquele lugar que foi posto, porque é mais uma ilustração do que um... uma ilustração de texto, não como no livro ilustrado que a imagem tem uma... preponderância, enfim, tem uma preponderância espacial mesmo, né? Você vê muito mais... eu vou até reler porque eu acho que a gente, concordo plenamente com isso que você falou, eu acho que é isso mesmo, mas a gente tá olhando como um livro ilustrado que não é o livro-álbum, né? Que não é aquilo a que ele se refere. Ele acendeu uma luz muito boa.

**Odilon:** Não, ele não se refere, ele fala que a imagem, né?... porque pra ele a imagem é espacial. A imagem não é tempo e a hora que ela é levada na bagagem da escrita pro livro, ele fala que o livro trás na bagagem da escrita a imagem. Na bagagem da escrita, hora que ela entra dentro do livro a condição dela de espacialidade fica em choque porque ela interrompe o fluxo do livro. Ela é quase que um obstáculo à passagem do tempo. Esse obstáculo, quer dizer, tanto o livro sofre com ela lá no meio, né? Como ela também, e daí eu acho que o livro ilustrado é uma resposta a isso. Então como se adaptar a esse movimento que o texto pede para parar e a imagem pede para ficar, então vamos juntos.

**Carolina:** Juntos.

**Dani:** Vamos fazer alguma coisa, vamos fazer uma dança, né?

**Carolina:** Mas... a palavra ganha contexto.



**Odilon:** Exatamente, a palavra ganha contexto.

**Carolina:** ... que limita seu significado. Ela ganha um contexto espacial ali que não necessariamente ela tá habituada a ter. É... de coisas simples, se eu falo casa, eu posso imaginar, eu posso me referir a uma infinidade de casas. Se eu falo casa e mostro uma colmeia eu já to falando é a casa da abelha, né?

**Dani:** E se você não mostra nada você sabe que esta casa tem que ser construída na fantasia do leitor, na imaginação do leitor.

**Odilon:** Sim.

**Carolina:** Né? Eu jogo, por isso que eu falo do jogo do expande e restringe, né? Porque a gente tá o tempo inteiro: agora eu vou expandir o significado, a possibilidade de significado do leitor e agora eu vou restringir possibilidade de significado, mas dentro do livro ilustrado eu sei que eu to lidando com uma restrição a priori que existe ali, né? Então ou eu assumo isso e me aproprio disso e aí trago a palavra em relação a isso ou o texto fica excessivo ou tem alguma coisa que sobra ou a coisa não ta exatamente... não tá um livro ilustrado, né? Ela tá um texto com ilustração.

**Odilon:** Ai o seu parceiro de dança cruza o braço assim e fica vendo você solar e fala: ué, que graça tem só você dançar sozinho.

**Dani:** Só você aí se exibindo... (risos)

**Odilon:** Quer aparecer? Então vai, vou ficar aqui.

**Carolina:** É, ou a pessoa fala: olha lá, a palavra lá seguindo o parceiro e o parceiro fazendo mil estripulias e ela lá quietinha lá, só *pi pi pi* e a pessoa não entende, né?

**Odilon:** Isso pode até ser eventualmente, ser uma proposta de um livro essa, mas aí é especificamente...

**Dani:** Mas aí o jogo ta ali, né?

**Odilon:** ... quis mostrar a descompensação, mas aí seria uma proposta específica, né?

**Dani:** Claro, e que fica evidente, né? É, porque eu acho que, talvez porque tenha um desejo de fazer livro ilustrado no... que não é uma particularidade daqui, né? um boom das editoras

venderem falando que é livro-álbum, livro ilustrado, *picture book*, mesmo *picture book* você vê um monte que não é... é um livro com ilustração, né? É. E que são esses textos que não, ou imagens que ou falam excessivamente ou falam outros caminhos, sei lá, que não tem ali uma coisa funcionando integradamente.

**Carolina:** É, mas exige muito menos do leitor também, né?

**Dani:** Exige muito menos do leitor.

**Carolina:** Então no Lulu por exemplo, ninguém disse que a mãe tá só trabalhando no computador e nem vê a filha. E eu já tive caso de interpretações, de gente que fala: nossa, esse livro me deixou muito mal, muito mal, a gente fica lá trabalhando e nem dá atenção pra criança, de mães super culpadas. Como já vi pessoas ao contrário, que falaram: nossa, que legal, a gente nem imagina que quando a gente tá lá trabalhando e a criança fica ali falando a gente nem imagina o tanto de coisa que tá passando nela. E gente que não entendeu nada, né? Que falou: ahm? Não entendi, o urso tá ali, depois tá lá, a criança, a mulher... não entendi absolutamente nada do que esse livro tá dizendo.

**Dani:** E virão outros, né? Porque não são só esses três tipos que têm, né? Então... Tudo isso é leitura e é muito legal mesmo. Eu não sei assim, eu acho que toda mãe deveria ler esse livro, por exemplo, e eu nem sou mãe, mas eu acho que tem uma coisa que fala da maternidade ali, da relação que é muito linda. Que é de ter a sua vida, que tá ligado ao outro, que o outro tá tão ligado a você e a sua vida tá ligada aquelas coisas que são do seu... tem um monte de coisa ali, tem pano pra manga nesse livro...

**Carolina:** (palavras incompreensíveis) ... não tem aquela visão de uma mãe genérica, né? É uma mãe de hoje, né? Que tá trabalhando no computador, que tá... né?

**Dani:** E que tá maternando, né? De um jeito que não é... (Carolina fala algo que não se entende, falha da internet) exatamente, necessariamente um maternar dos livros, mas é o maternar da vida atual.

**Carolina:** A Ângela (Lago), duas coisas que me fascinam nela: um ela entendia que o estilo do que ela ia fazer, tava relacionado com a história que ela tava contando, né? Então isso pra mim de cara já fala “essa pessoa entende do livro ilustrado”, né? E dois é a coisa do objeto, né? Muito antes da Suzy Lee ela já tinha isso. E a coisa do ângulo de leitura, isso a gente só vê na Ângela.

**Dani:** Sacada, né? Isso é uma sacada fenomenal.

**Dani:** É muito legal isso porque na hora que você olha, eu nunca tinha visto assim... eu nem conhecia o Odilon, eu acho. Foi numa aula lá na Casa Tombada e aí quando você falou isso, eu fui pegar o livro e falei: nossa, muda tudo, né? Muda tudo, tudo.

**Odilon:** Ela inclui o leitor dentro do próprio objeto, né?

**Carolina:** É.

**Odilon:** Não é só na leitura, no próprio manuseio o leitor está incluído, mas enfim, a gente fugiu da...

**Dani:** Bom, elemento compositivo a gente já falou, vou falar bem rápido. Seus livros são cheios de silêncio, vocês já falaram... vocês podem falar um pouco da importância do silêncio como elemento narrativo no livro ilustrado, já falaram. *Lulu e o urso* e *Lá e aqui* tem uma presença marcada do branco, como vocês definiram o branco enquanto elemento narrativo, já falaram. É... aí é uma pergunta, Carol que você podia escrever. Acho que você vai gostar que é: as palavras da Carolina parecem tecidas por silêncio, penso no que falou em uma entrevista concedida ao Lugar de Ler, quando contou que seus professores na escola de cinema diziam que o que não está no filme, não existe. Tudo tem que estar e o lá e o lá não é dito diretamente, é construído com palavras e silêncios, com cenário, encenação dos atores, da fotografia, enquadramento, tudo se junta para contar uma história. Aí eu falei: isso é diferente nos livros, às vezes o que não está explícito no livro existe. Aí vocês poderiam falar um pouco dessa diferença, mas a gente já falou isso, né?

**Carolina:** É... tem a ver com a coisa do foco também, né?

**Dani:** É, acho que sim. É... ah, e daí daí a última é só para encerrar: como contar sem dizer? Que é a frase que a Carolina sempre fala. Cada um tem que responder, né?

**Odilon:** Como contar sem dizer? É... não, depende do que você tá falando. Em relação à imagem, né? A imagem conta sem dizer. Você tá falando da palavra?

**Dani:** Pra você é da imagem, que é do seu processo. Bom, na verdade se você criar o livro, se você pensar o livro sozinho...

**Carolina:** É que do ponto de vista da imagem talvez seja o oposto, né? Como fazer a imagem dizer sem contar?

**Odilon:** É... Não, não, não. Por que eu acho que talvez o modo de responder. Eu acho que aquela coisa que você, que a gente falou do... que você tem uma imagem e depois outra e no intervalo dela, né? Que eu falei da Branca de Neve até. A ação acontece, você tá mostrando dois instantes. E você sem contar o que aconteceu, você tá fazendo, você tá dizendo através das duas imagens que são as duas pontas da narrativa. Você põe uma ponta e põe a outra, né? E o que é dito tá escondido, mas é lido como tendo acontecido, mas tá escrito, pelo menos da imagem é isso que eu entendo. Como contar sem dizer, né? No sentido que a... não sei.

**Carolina:** Eu acho que para mim é pressupor em primeiro lugar que você tem um leitor e que cabe a ele um papel nesse lugar, assim, né? Eu não tô contando uma história inteira eu tô colocando leitor num lugar onde ele vai viver experiências que vão construir dentro dele uma história. Eu acho que é um pouco essa diferença, pressupor esse leitor, né? É colocar ele nesse lugar ao invés de colocar ele lá longe e dar coisas para ele, né? Colocar ele aqui perto e dá para ele a capacidade... não a capacidade.

**Dani:** Ferramentas.

**Carolina:** Dar pra ele a responsabilidade de percorrer esse caminho por conta própria, né? E prover para ele o caminho, né?

**Odilon:** Então Dani, acho que eu tenho uma resposta melhor do meu lado, que é a coisa do *Dois irmãos* aquele do Piroli. Por exemplo, a história era a história de dois irmãos e que nenhum momento o Wander Piroli contava o que eram esses dois irmãos e você, pelos verbos que ele usava, parecia que eram duas aves mas podia ser metáfora por que ele fala: é, num sei lá, que chegou na calçada e voou para o outro lado. Isso poderia ser a pessoa tinha corrido então o voar podia ser (palavra incompreensível). Mas ele usava muitas expressões que se encaixavam em pássaros então falei bom isso aqui deve ser passarinho que ele tá falando, devem ser dois irmãos passarinhos, né? E daí tem uma hora que fala que eles faziam tudo, que o que um fazia o outro fazia, até que um dia só se ouviu o canto de um. De novo, o canto podia ser gente mas podia ser pas... é muito ambíguo, ele deixa aberto. E daí você entende na história que só se ouviu o canto de um, o outro fica sempre esperando o outro e nunca vem o canto. Então, mais outra coisa, o Piroli sem falar queria que a gente entendesse que o outro morreu. Então, olha só, era um texto

onde tinham dois personagens que ele não dizia quem eram, só que eram irmãos e que um morria, mas ele também não dizia que morria. E eu tinha que ilustrar, eu falei meu Deus, como é que eu vou ilustrar isso? Eu não sei quem são os personagens e também não posso dizer o que acontece, porque se ele não quis dizer não é para eu dizer, não posso mostrar ele morto. E eu nem sei o que que é. E daí aconteceu uma coincidência, que eu fui para Minas fazer o lançamento do *Matador* que era o primeiro livro dele que eu tinha que feito. E daí conheci as filhas do Wander Piroli, e elas falaram assim para mim: ai, a gente adora... as pessoas acham que o papai é muito cruel, não sei o quê... mas o papai escreve as coisas que acontecem aqui. Por exemplo, é os dois galinhos que moravam na oficina mecânica, pa pa pa pa... Aí plim! Eu falei os dois galinhos da Oficina Mecânica. São dois galos, eu não sabia. Aí eu voltei para casa isso e falei bom, são dois galos, mas eu não posso dizer que são dois galos, então o que que eu fiz? Eu falei assim, eu não vou mostrar em nenhum momento os dois galos porque senão a pessoa vai matar a charada. O que que eu fiz? Eu fiz como se a história acontecesse no olhar de um e no olhar de outro. Tanto é que você sempre tem um galo só, é lógico que é o outro olhando. Sempre tem um só, né? E às vezes que aparecem os dois galos juntos, aparecem também dois personagens na oficina mecânica, duas pessoas que você então fica em dúvida. Então eu resolvi, eu falei bom, eu vou mostrar os dois galinhos, mas que o cara, sem que o leitor possa exatamente identificar. E daí eu falei e a coisa da morte? Como que eu vou fazer a morte sem mostrar que um deles morre? E aí que foi uma coisa incrível que eu tava saindo de casa, do ateliê que eu tinha, indo para casa, lá pra Higienópolis e tinha chovido e tinha água nas folhas, assim, eu fui abrir com óculos a porta do carro caiu uma gota, olha que coisa maluca, né? Caiu uma gota da árvore num dos meus, dos dois lados do olho aqui, né? Dos óculos. E daí, eu ficava tentando olhar e estava tudo borrado nesse, daí que eu fiz? Eu fechei o olho. Com um olho só eu tava enxergando melhor do que com os dois, porque com os dois, esse aqui tava confundindo, né? Aí eu quando eu vi, quando eu vi que eu tive que fechar um olho e ficou só o outro, eu falei: Pronto! Já sei como fazer outro morrer. Voltei para o ateliê, tava saindo, voltei e rápido. Daí eu lembrei da Ângela Lago que fala que a base do livro é a página dupla, que nem os óculos, a base do nosso olhar são os dois olhos. A base do livro é a página dupla. Eu falei: se eu tampo um olho eu continuo vendo, mas eu sinto a falta de algo. Eu falei: pronto, no livro lustrado a hora que em uma das páginas eu borro, igual eu borrei o olho, o leitor vai sentir que algum... Ele vai ver o que tá acontecendo, mas ele vai sentir falta de algo. Então, eu falei eu vou fazer o leitor sentir falta de algo, assim como personagem sentia falta de algo, mas eu não vou dizer que ele morreu, porque eu não posso dizer, o Piroli não quis dizer eu vou manter isso. Então, olha só, foi uma maneira de dizer, né? Que alguém estava fazendo

falta sem necessariamente mostrar. Essa eu mostrei simplesmente pela sensação que o leitor ia ter de ter sempre uma página vazia sem nada. Então assim, nesse momento foi um jeito, nesse livro, que eu encontrei para dizer algo sem, né? Pra contar algo sem dizer.

**Carolina:** Mas é engraçado, isso às vezes pode levar... eu vejo isso nos alunos as vezes quando a gente fala que leva para um simbolismo, né? Então isso vai querer dizer isso, eu crio uma camada de algo que significa algo para daí eu contar sem dizer. Não tem nada a ver com isso, né? Mas às vezes pode gerar uma interpretação nesse lugar de um simbolismo e não é. Tudo que o Odilon falou é exatamente isso, como colocar o leitor dentro daquela situação onde ele vê, né? Então você tá trabalhando com o olhar, o ponto de vista de quem tá contando, levando em conta o ponto de vista do leitor, do narrador, dos personagens, jogando com tudo isso dentro dessa linguagem, né? Não tá fora, não tá em outro lugar, tá ali mesmo, né? Numa coisa de sensação, de olhar, de construção dessa linguagem.

**Dani:** É, não tá escondido, né? Tá ali pra ser...

**Carolina:** Mas a (palavra incompreensível) do *Lá e aqui* a gente não chegou a falar, né? A página em branco.

**Dani:** Não, vocês mencionaram, mas não falar do processo, né? Que foi uma, que era azul.

**Carolina:** Você lembra do processo? Que você tinha... não foi fácil botar a página, que você tinha passado por um amarelinho, lembra? Um escuro.

**Odilon:** Ah é, primeiro pus um azul, depois pus a página escura inteira, daí eu falei não. A gente não conseguia dar essa sensação de que tudo tinha, né?

**Carolina:** Aí uma hora a gente falou: mas pera aí, se é vazio, é vazio. A gente não precisa ter medo do vazio. é nada, é uma página em branco, né? Lembra? A gente passou por esse processo de tentar construir um vazio com alguma coisa.

**Dani:** Aham, preencher o vazio, né?

**Odilon:** O que desenhar para mostrar que a estrutura tinha, né? Tinha caído. E eu ficava tentando desenhar alguma coisa, aí uma hora a gente falou não, não tem que desenhar nada. Exatamente, deixar a página em branco para a pessoa ver que acabou, tudo que foi construído, acabou.

**Dani:** É bem a coisa da ruptura, né? Você fica... você perde o chão naquele momento. É muito diferente daquela cheia dos olhos, que você tá cheio de tristeza mesmo, você não tá esvaziado, né? É diferente.

**Odilon:** E o bacana é que também, é que nessa página branca, se eu me lembro bem tá escrito “nossa casa virou duas”. Na página branco tá escrito “A casa virou duas”.

**Carolina:** Acho que é isso mesmo.

**Odilon:** E você tem duas páginas em branco, então é como se você já tivesse dando a dica de que a partir desse momento cada lado do livro é uma casa. Você não tem a casa.

**Carolina:** Mas você não tem a casa, essa é a questão, a casa ainda não se formou no sentido metafórico que ela adquire, né?

**Odilon:** Mas o próprio objeto com a página dupla faz você entender que nesse momento cada página é a possibilidade de uma casa.

**Carolina:** Que ainda não existe, então olha a palavra no contexto.

**Odilon:** Porque antes você não via que eram duas páginas, nesse momento que fala nossa casa virou duas que você se dá conta de que são duas páginas, até então era uma página, era uma família.

**Dani:** E esse... o dois pontos, tá na página esquerda que vai pra direita, me dá uma agonia, desde a primeira leitura. Eu acabei com a mesma agonia agora, quando você faz nossa casa virou duas, dois pontos e pá! Aquela coisa branca na sua frente, que é bem, acho que é bem, eu não sei por que eu não vivi isso, mas imagino que seja a separação mesmo, na hora que você vai... o que que vão ser essas duas casas, né? Mas o que você tem pra se apegar naquele instante é nada.

**Odilon:** É, num adianta os pais falarem agora você vai ter duas casas, não adianta, você não tem nenhuma.

**Carolina:** É, não tem...

**Dani:** São duas casas que vão ser construídas ainda... é muito lindo. Arrasaram. Muito obrigada!

