

A CASA TOMBADA (FACON – FACULDADE DE CONCHAS)

Renata Penzani

**Polifonias narrativas: um estudo sobre
o contraponto no livro ilustrado para a infância**

Trabalho de conclusão de curso – O livro para a infância: textos, imagens,
materialidades

Orientação: Odilon Moraes

São Paulo
2018

RESUMO

Ler um livro *com imagens* é sempre diferente de ler um livro *de imagens*, o que, por sua vez, é também diferente de ler uma imagem ou uma palavra isoladamente. Quando essas múltiplas linguagens se juntam, as possibilidades crescem ainda mais. Ler um livro ilustrado como literatura pode significar uma desobediência da lógica da leitura e das regras do que é considerado ler. Neste trabalho sobre o contraponto, o recurso narrativo de sobrepor uma narrativa à outra a partir do contraste entre a palavra e a imagem é utilizado para evidenciar as possibilidades de alargar a percepção de uma história e da multiplicidade de caminhos interpretativos que podem existir dentro de um livro.

Palavras-chave: contraponto; literatura infantil; livro ilustrado; palavra; imagem.

1. INTRODUÇÃO

“Ler, escutar, escrever é abrir para nós e para outros um caminho de liberdade”

María Teresa Andruetto, “A leitura, outra revolução” (2017)

Enquanto, no texto, as interpretações dependem de códigos semânticos, jogos de palavras, metáforas e analogias; na imagem, o sentido vem quando lemos as intenções do autor – as cores, as sombras, a luz, a disposição da ilustração na página. São dois tipos distintos de leitura, complexas em si mesmas, e ainda mais quando sobrepostas.

Para este trabalho, que vai investigar o contraponto entre a palavra escrita e a imagem nos livros ilustrados infantis, consideraremos o verbo “ler” para ambos os códigos, considerando a leitura em seu sentido mais amplificado: “ler é, por si só, um ato de visão” (Nodelman, 1998). Da mesma forma, os verbos de ação em um livro – contar, narrar, dizer – serão utilizados aqui tanto para o texto escrito quanto para a ilustração, propondo e investigando a noção de imagem literária.

A leitura de um texto escrito não é, por definição, mais difícil do que a leitura de uma imagem, pois as respectivas naturezas de ambas ativam no leitor diferentes elementos de seu repertório. Porém, tradicionalmente, fomos alfabetizados pela palavra escrita, daí o déficit de alfabetização visual que notadamente interfere na fruição plena de um livro. Nosso aprendizado de leitura construiu-se a partir do texto, que colocou a “imagem literária” (ou seja, a imagem que conta uma história) em um lugar secundário, e não de linguagem absoluta. Enquanto fluímos na leitura de um texto, o mesmo pode não acontecer quando a questão é ler uma imagem, ato em que o olhar resiste e se demora. Dessas duas leituras com ritmos diversos, surge um recurso que, no livro ilustrado para a infância, configura-se como uma ferramenta literária de amplificar o sentido daquilo que se conta: o contraponto.

Termo emprestado da música, o contraponto remete justamente à possibilidade de compor uma polifonia narrativa, em que diferentes melodias se justapõem. Não por

acaso, quando olhamos sua definição de dicionário, ela nos ajuda a entender que a intenção desse recurso é trabalhar simultaneamente em múltiplas dimensões: “1. Arte ou técnica de composição em que se sobrepõem melodias distintas executadas simultaneamente”; 2. Composição ou trecho musical em que ocorre essa simultaneidade de melodias” (Aulete, 2018).

Aqui, imagem e texto são vozes que ora se complementam, ora se separam; ora contam cada um a sua história, ora contam a mesma, porém, ocultando e exibindo diferentes aspectos da narração. Portanto, o livro ilustrado que trabalha o contraponto como ferramenta literária terá sempre pelo menos três possibilidades de leitura: a que vem do texto, a que se dá na ilustração e aquela que acontece quando o leitor entra em ação para associar uma coisa e outra. Esta última depende fundamentalmente do repertório, da sensibilidade e da curiosidade de quem lê. Assim, uma leitura em contraponto é sempre polissêmica, no sentido de que o contraste criado entre o texto verbal e o imagético sugere significados plurais. Desta forma, ainda que sejam oferecidos ao leitor múltiplos caminhos interpretativos, será sempre um texto único (aqui, considerando “texto” como a unidade composta a partir da junção das linguagens de um livro, palavra e ilustração).

Este trabalho pretende analisar o contraponto como um instrumento a favor da ampliação das possibilidades de leitura e da função artística do livro ilustrado infantil. Para isso, é preciso fazer um caminho por entre os meios de compreensão de um texto e de uma ilustração. Sabemos como ler uma palavra, porém, como é que se lê uma imagem? Sabemos interpretar um encadeamento de palavras, no entanto, sabemos ler um encadeamento de imagens? Se uma ilustração também narra uma história assim como o faz um texto, como alcançar a potência máxima dessa leitura? Para investigar esses porquês, começaremos associando o contraponto ao movimento do livro e, portanto, ao ritmo.

Ritmo: do grego "rhythμός", "movimento repetido, que deriva do verbo "rhein" e alude a "deslizar, fluir, correr". De acordo com o dicionário Houaiss, "1. Sucessão de tempos fortes e fracos se alternam com intervalos regulares. 2. Movimento periódico no curso de qualquer processo; cadência". Que esta palavra nos remeta à música e à dança parece natural. Porém, o que tem ela a ver com a literatura infantil? E mais: que relação pode ter com o contraponto?

Segundo o compositor, educador musical e ensaísta canadense Murray Schafer, ritmo é saber onde se está e decidir para onde vai. No livro “O ouvido pensante” (2011), ele lembra a origem etimológica da palavra, que deriva de “rio”.

“Ritmo é direção. O ritmo diz ‘eu estou aqui, e quero ir para lá’. (...) Originalmente, ‘ritmo’ e ‘rio’ estão etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um trecho do que sua divisão em articulações. No seu sentido mais amplo, ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso. ‘Ritmo é forma moldada no tempo como o desenho é espaço determinado’ (Ezra Pound. in SCHAFER, 2011)

Por que, então, falar de tudo isso para falar de literatura infantil? Por que dar essa volta que parece não ter fim para chegar à relação entre a palavra e a imagem dentro de um livro ilustrado? Não é, senão, porque ler – no sentido mais amplo da palavra – é essencialmente ritmo.

No livro ilustrado, ao passar pelas coisas que se mostra e se narra, é forjada a experiência de tempo. Para Melot (2012), “o livro condena a imagem à duração”, no sentido de que a sequencialidade criada pelo códice dá a ideia de espaço-tempo. Assim, na costura entre uma página e outra, há ao mesmo tempo continuidade e contiguidade, daí a beleza do livro ilustrado, que inscreve a imagem, até então estática, no tempo. Portanto, existem em um livro ilustrado, duas tensões: o objeto livro, que é simultaneamente espaço e tempo, e a relação entre a palavra e a imagem.

Um texto e um desenho que contam uma história suspendem o leitor em um tempo-espaço diferente daquele que corre fora das páginas, e quem promove essa suspensão é, justamente, a quebra do ritmo, uma alteração em sua cadência que faz com que o horizonte de expectativa do leitor seja quebrado. Como o interesse deste artigo é observar de perto como o contraponto brinca com as possibilidades que surgem do movimento entre o texto e a ilustração, parece-nos um caminho interessante começar essa conversa pelo ritmo.

2. LER PALAVRA E LER IMAGEM: OS ITINERÁRIOS POSSÍVEIS EM UM LIVRO ILUSTRADO

Schafer (2011) explica como o ritmo divide a nossa vida entre o tempo real e o tempo do relógio. Ele falava de música, mas poderia falar de histórias – não seria a mesma coisa, afinal?

“Pode haver ritmos regulares e ritmos nervosos, irregulares. O fato de serem ou não regulares nada tem a ver com sua beleza. O ritmo de andar a cavalo pode ser irregular, porém não impede que cavalgar seja agradável. Um ritmo irregular espicha ou comprime o tempo real, dando-nos o que podemos chamar de tempo virtual ou psicológico. (...) Pelo fato de o ritmo ser uma seta que aponta numa determinada direção, o objetivo de qualquer ritmo é voltar para casa. Alguns chegam ao seu destino. Outros, não. Composições ritmicamente interessantes nos deixam em suspenso.” (SCHAFER, 2011)

Se considerarmos um livro que conta diferentes histórias ora no texto ora na imagem, podemos entender o contraponto como esta composição “ritmicamente interessante” de que falava Schafer, uma vez que deixa o leitor em suspenso, à procura do sentido do todo, que só pode ser apreendido a partir da junção de cada uma das partes.

Culturalmente, no Ocidente, nos foi imposto que o ato de ler é um movimento de uma só direção. Ou seja, lê-se do começo para o final, da esquerda para a direita. Convencionou-se ao verbo “ler” algumas normas de conduta, as quais, vez ou outra, cai muito bem subvertê-las, como bem pontua Daniel Pennac em "Como um romance" (1993), quando cita os chamados "Direitos do leitor".

- 1) O direito de não ler
- 2) O direito de pular páginas.
- 3) O direito de não terminar um livro.
- 4) O direito de reler.
- 5) O direito de ler qualquer coisa.
- 6) O direito ao bovarismo.
- 7) O direito de ler em qualquer lugar.
- 8) O direito de ler uma frase aqui e outra ali.
- 9) O direito de ler em voz alta.
- 10) O direito de calar.(PENNAC, 1993).

“Em matéria de leitura, nós, os ‘leitores’, nos concedemos todos os direitos, a começar pelos que recusamos a essa gente jovem que pretendemos iniciar na leitura” (Pennac, 1993). O autor faz ainda uma consideração de que o livro se estabelece como um lugar de convivência. Para o professor, é preciso resgatar o que ele chama de “intimidade

perdida” com os livros. Em outras palavras, precisamos nos sentir à vontade para quebrar algumas regras, ir e voltar, e ir de novo.

“Ela [a leitura] não lhe oferece qualquer explicação definitiva sobre seu destino, mas tece uma trama cerrada de conviências entre a vida e ele [o leitor]. Íntimas e secretas conviências que falam da paradoxal felicidade de viver, enquanto elas mesmas deixam o trágico absurdo da vida. De tal forma que nossas razões para ler são tão estranhas quanto nossas razões para viver. E a ninguém é dado o poder para pedir contas dessa intimidade.” (PENNAC, 1993).

Ou seja, dentre as referidas regras de como deve ser o exercício da leitura, está a ausência de companhia, de ruído e, sobretudo, de movimento. Lê-se sozinho, em silêncio, e estaticamente. Mas, e se pensarmos que há um movimento por entre as páginas de um livro? Seria essa uma noção que se manteria em pé?

Nos livros ilustrados, existe espaço para fazer essa relação, pois nasce do contato entre o literatura escrita e a literatura desenhada um convite de movimento em que a história contada é ao mesmo tempo trilha sonora e sujeito dançante. A leitura em contraponto, nesse sentido, justamente por ser polifônica, não se limita nunca a uma direção única.

E, se pensarmos que a relação entre a palavra e a imagem coloca como possibilidade um espaço de interpretação e possibilidade de colocação (no sentido de implicação) do leitor na história, descobriremos toda uma sorte de outros ritmos de leitura e itinerários possíveis.

Em “The shape of music”, artigo publicado em 1964, em que o escritor e ilustrador norte-americano Maurice Sendak se investe do papel de crítico e ensaísta para comentar a obra do ilustrador britânico Randolph Caldecott (1846-1886), há definições bastante interessantes sobre essa associação entre literatura e ritmo. Ao falar sobre as histórias daquele que é considerado o pai do livro ilustrado no Ocidente, Sendak diz que ele era como um regente a controlar uma peça de música. “Como escritor, ele é um músico, um coreógrafo que pode pegar quatro linhas, esticá-las e transformar em um significado profundo”. A frase “como escritor, ele é um músico” guarda a intimidade quase implícita entre livro ilustrado e ritmo.

“A quebra espontânea da música e da dança parece uma natural e instintiva parte da infância. É talvez o meio através do qual as crianças melhor expressam o inexprimível; A fantasia e o sentimento ficam mais profundos do que as palavras, e ambas exigem uma expressão mais profunda e biológica, a expressão primitiva da música.” (SENDAK, Maurice. "The shape of music" in Caldecott & Co. Notes on Books and Pictures. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1988).

Sendak está convencido de que as crianças responderão espontaneamente às ilustrações, que, em suas palavras, “têm uma sensação de música e dança, e não são algo apenas colado na página”. Nos livros em que se trabalha a fundo essa relação entre texto escrito e texto desenhado, é possível notar a potência da leitura como ritmo. É precisamente aí que entra o recurso do contraponto. E aí isso que veremos mais adiante.

Graças ao ritmo, o leitor abre clareiras de significado dentro de uma história, e pode voltar a elas sempre que quiser. É uma bonita desobediência do que nos foi ensinado, e uma aproximação com os direitos do leitor de Pennac.

“A experiência de ler livros ilustrados sugeriria que, à medida que nossos olhos se movem de palavras para imagens e vice-versa, longe de deixar para trás o significado ou os efeitos de um meio enquanto entramos no outro, carregamos conosco algo como traços semânticos que colorem ou flexionam o que nós lemos e o que vemos” (LEWIS, 2012)

Finalmente aí, pode-se ler de baixo para cima, da extremidade para o centro, de trás para frente. Pode-se ler a margem, a guarda, a contracapa, a folha de rosto, e até mesmo a epígrafe, quando essas são pensadas como 'atores' dentro de um espetáculo meticulosamente montado.

3. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E O ESTADO DA ARTE DO CONTRAPONTO

O que disseram os autores que já se debruçaram sobre o uso desse recurso? Dos anos 70 até hoje, diversos pesquisadores do livro percorreram seus caminhos por esse tema – Meyer, Bader, Schwarcz, Moebius, Doonan, Nodelman, e, mais recentemente, Sophie van der Linden, Lewis, Nikolajeva, Arizpe, entre outros e outras. Aqui, não se pretende destrinchar cada um deles, afinal, muitos pensam de forma semelhante ou traçam a trajetórias similares de análise. Assim, passearemos por alguns deles, sem muita preocupação com a linearidade temporal de cada autor. Aqui, suas contribuições serão utilizadas como disparadores de reflexão – ora para pensar junto, ora para provocar a pensar diferente.

Embora tais classificações sirvam como escopo teórico e aparato para quem estuda os livros ilustrados a fundo, para o leitor – e é sempre ele que devemos colocar à frente – pouco ou nada importa conhecer qual técnica foi empregada, uma vez que o que ele apreende de um livro são as impressões que aquela história causou. Ou seja, as escolhas de um autor para contar uma história impactam diretamente na forma como ela será recebida, mas não é a técnica que será fixada, senão suas consequências – deliciosas ou frustrantes.

Para este trabalho, interessa-nos visitar autores que contestam essas categorizações, a fim de dar maior importância ao efeito produzido pelo contraponto que às suas nomenclaturas acadêmicas.

David Lewis (2012) faz justamente esse questionamento. Para ele, a relação de semelhança entre texto e imagem à qual se referia Van der Linden (2011), por exemplo, não pode existir, pois um necessariamente modifica o outro. Lewis faz ainda uma consideração importante acerca do contraponto, ponderando que um dos principais problemas de analisar esse recurso dentro de um livro ilustrado, é entender, antes de mais nada, o que se entende por contraponto, afinal. Diferentes autores dão diferentes definições. Para este trabalho, considera-se principalmente a noção dada por Nikolajeva (muito embora discordemos de suas categorizações de diferentes tipos de contraponto). Ela compreende que o contraponto acontece quando palavras e imagens fornecem

diferentes informações sobre uma história; a fim de apreendê-las em seu todo, o leitor deverá fazer algum esforço para conciliar e integrar tais informações. Assim, a contradição seria o contraponto levado ao extremo, quando palavras e imagens são empurrados em direções tão distantes que às vezes é como se contassem histórias inteiramente diferentes. Porém, para este artigo, interessa não só esse extremo, mas as interações possíveis entre um ponto e outro – a chamada “interanimação” proposta em “Reading contemporary picturebooks” (LEWIS, 2012). Para Lewis, o livro ilustrado tem uma ecologia própria, no sentido de que a interação entre texto e imagem representa a miniatura de um ecossistema.

Décadas antes, em “Words about pictures”, Perry Nodelman (1998) propunha um pensamento similar, ao dizer que o todo, no livro ilustrado, é muito maior que a soma das partes. Apesar de concordar com a ideia de que, por definição, imagens são temporais e palavras são espaciais, ele afirma que, em um livro ilustrado, essas funções trocam de lugar, e é desse movimento flutuante que surge o prazer de ler uma história, sobretudo as de natureza contrapontual. Aqui, lembramos novamente o pensamento de Melot (2012): “o tempo condena a imagem à duração”.

“Como as palavras e as imagens nos livros ilustrados simultaneamente se definem e se amplificam, nenhuma das duas é tão aberta quanto seriam se existissem por conta própria. Ao mesmo tempo em que essa paradoxal ampliação e limitação de diferentes meios de comunicação entre si também ocorrem em narrativas filmadas ou encenadas, os livros ilustrados diferem significativamente desses; em vez de fornecer diferentes modos de comunicação simultaneamente, eles alternam entre os dois modos, e não podemos ler as palavras e examinar a imagem ao mesmo tempo” (NODELMAN, 1998)

Para o autor, é dessa particularidade de formato que surge a conclusão de que livros ilustrados têm seu ritmo próprio. A esse *modus operandi*, Nodelman dá o nome de um “corpo único de técnicas narrativas”. Ele completa dizendo que é a sequência narrativa – no sentido de movimento que o autor forja ao planejar como será a virada de uma página – quem cria uma ilusão de tempo, situando tanto a linguagem visual quanto a escrita no campo da narrativa espaço-temporal.

“As crianças que olham a imagem enquanto ouvem as palavras que são lidas para elas experimentam as duas ao mesmo tempo; mas, ao contrário das

vozes que emanam diretamente dos atores em um palco ou uma tela, a voz que fala o texto de um livro ilustrado permanece separada da informação visual, um fluxo distinto de um tipo de informação visivelmente diferente” (NODELMAN, 1998).

Em “A trilogia da margem” (2012), Suzy Lee discorre sobre a ideia do tempo em um livro ilustrado, que dialoga com a noção de que ler um livro ilustrado é vivenciar uma história simultaneamente no tempo e no espaço – coisa que não acontece em nenhum outro meio. A autora pontua que a leitura de um livro ilustrado possibilita sequencialidade, no sentido de que cada página atualizada o que o leitor apreender da anterior.

"Os dedos do leitor fazem parte do livro. A ideia do tempo difere a cada página que vemos. O leitor pode ajustar o tempo no virar das páginas. A situação muda passo a passo, à medida que o leitor vira uma página, conforme a capa do toureiro se agita de volta. O significado ocorre entre as páginas e é dado pelo ato de virá-las" (LEE, 2012).

Para pensar melhor na ideia de ajuste do tempo, podemos pensar em “Rosa”, de Odilon Moraes (2017). Ali, texto e imagem habitam sempre tempos diferentes, mas nem por isso a narrativa deixa de caminhar para o mesmo lugar. A história desdobrada no livro, que é, ao mesmo tempo, interpretação de um texto original de Guimarães Rosa (o conto “A terceira margem do rio”, de “Primeiras Histórias”, 1962), relação com o percurso de vida e repertório criativo do autor, e encontro com o trabalho de reinterpretação do leitor. Prova de que toda obra literária é misto de invenção, imaginação e memória.

Coisa parecida acontece no livro “Vovô”, de John Burningham (2012). Diferente do que o autor propõe na celebrada série Shirley, dessa vez, o contraponto não aponta em uma só direção, mas em várias. É um exemplo interessante de narrativa simultânea, em que há multiplicidade de caminhos dentro de um único livro. E isso acontece precisamente pela interação entre palavras e imagens. O avô e a menina habitam cada qual sua imaginação, e, no texto, estão sempre em tempos diferentes; o avô pensa em sua infância, a menina pensa no que quer comer no fim do dia; porém, na imagem, eles estão sempre juntos.

Arizpe e Styles reafirmam esse lugar do intertexto entre palavra e imagem, e, mais que isso, entre o leitor e o livro, como responsáveis por produzir o sentido em uma narrativa. “São os vazios, a assimetria fundamental entre o leitor e o texto, que dá lugar à comunicação no processo da leitura” (ARIZPE / STYLES, 2005). Referenciando Rosenblatt, os autores sugerem que essa relação é sempre interminável e orgânica, porque é um organismo vivo, que eles chamam de “circuito vivo”.

“O trabalho literário existe em um circuito vivo que se estabelece entre o leitor e o texto; o leitor infunde significados intelectuais e emocionais ao modelo de símbolos verbais e esses símbolos canalizam seus pensamentos e sentimentos. Ao largo desse processo, surge uma experiência imaginativa mais ou menos organizada” (ARIZPE / STYLES, 2005)

O contraponto pressupõe, quase sempre, uma relação metonímica – a parte pelo todo, e conforme disse Nodelman “o todo é maior do que a soma das partes”. “O leitor começa pelo conjunto, observa os detalhes, e depois regressa novamente à imagem completa, e o processo começa de novo” (Nodelman, 1998). Por isso é que o autor defende que os livros ilustrados “são uma lição para muitos de nós sobre a arte de olhar”.

Arizpe defende que a relação entre o verbal e o ilustrado em um livro é a razão pela qual as crianças se encantam tanto por ouvir histórias repetidas vezes. Para a autora, é ali que a criança entende – muito mais do que o adulto – a natureza de um álbum ilustrado e as novas experiências e expectativas que ele provoca em quem lê. Assim, quando a criança pede para que o mediador leia de novo uma história, ela está na verdade elaborando a expansão do entendimento e, precisamente por isso, já não estão mais ouvindo a mesma história, e sim outra – e outra, e outra, e outra.

Por outro lado, é possível ir além do universo da criança, e dizer que o contraponto está também intimamente ligado ao crossover, ou seja, aqueles livros que transcendem classificações etárias. Para Arizpe, livros ilustrados que propõem brincar com o texto e a imagem encantam adultos porque, ali, ocorre uma convergência única entre razão, emoção e estética. “O prazer intelectual converge com o estético, às vezes com ressonâncias emocionais e quase sempre com um pouco de humor” (ARIZPE / STYLES, 2005).

Arizpe chama esse circuito vivo de “círculo hermenêutico”, que é movido por uma “dinâmica multimodal”, e afirma que a beleza maior desse processo é o fato de que ele não tem equivalente na literatura para adultos, e em nenhum outro meio.

Para Doonan, contraponto demanda tempo, justamente porque sensibilidade para perceber todos esses circuitos vivos entre uma linguagem e outra. Ele defende que os leitores devem “tolerar a ambiguidade”, “permanecer com a mente genuinamente aberta e estar prontos para dar o tempo necessário para a totalidade do processo”. (DOONAN, 1993)

Se questionarmos um adulto, regularmente alfabetizado, sobre “como você lê?”, é provável que ele responda “com os olhos”. Se perguntarmos “como você lê uma imagem?”, talvez ele pense um pouco mais, e igualmente responda “com os olhos”. E não deixa de ser também com os olhos. Porém, ler é um verbo muito elástico, e cabe aqui esticar essas respostas para muito além disso. O que olhamos quando lemos um texto? E o que olhamos quando lemos uma imagem? Convencionalmente, somos ensinados a focar nossa atenção nas palavras, cujos desenhos precisamos decodificar para compreender aquele texto, e apenas passar os olhos pela imagem. Em um livro ilustrado, essa lógica se altera por completo.

Arizpe explica essa relação de modo muito eficiente ao se referir aos livros ilustrados. “O texto verbal nos leva a ler de forma linear, enquanto a imagem nos seduz para que nos detenhamos a observar” (ARIZPE / STYLES, 2005).

Parece óbvio afirmar tal coisa, afinal, toda leitura pressupõe algum olhar, nem que seja na superfície, mas de que qualidade de olhar estamos falando? Arizpe define a tensão existente entre uma linguagem e outra de “revolução silenciosa”. Aqui, arriscaremos dizer, ainda, de outra forma: pode se tratar de uma polifonia silenciosa de narrativas que subvertem a própria concepção do que é ler, e, por consequência, do que é olhar. Não por acaso, qual a razão para que as crianças tenham tanta familiaridade com esse modo de contar?

“O álbum ilustrado é idealmente adequado para a tarefa de absorver, reinterpretar e representar o mundo de um público para o qual negociar com a

novidade é um desafio diário. Mais uma vez, nos lembra a importância de observar que cerca o fenômeno da leitura em si mesmo.” (ARIZPE, STYLES, 2005)

Diferente do que fizeram seus colegas no que se refere à investigação sobre o contraponto, Nikolajeva mais organiza do que amplifica seu significado. Para isso, ela o divide em oito categorias: 1) Contraponto no endereçamento; 2) Contraponto no estilo; 3) Contraponto no gênero ou modalidade; 4) Contraponto por justaposição; 5) Contraponto na perspectiva ou ponto de vista; 6) Contraponto na caracterização; 7) Contraponto de natureza metafictícia e 8) Contraponto no espaço e no tempo (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011).

Em todos os casos, é interessante notar como o sentido daquilo que se lê só faz por aumentar. Ou seja, o contraponto pode tanto reforçar que a história visual e escrita habitam tempos diferentes – o que representa uma rica ferramenta para fazer o leitor refletir sobre os universos distintos da criança e do adulto, por exemplo – quanto sugerir que ilustração e palavra alternam o campo do real e do fantasioso.

Não se pretende, aqui, esmiuçar cada um deles, ao contrário: interessa-nos provocar a pensar como, muitas vezes, há livros que não se encaixam em nenhuma dessas definições. Assim, averiguar se tais artimanhas do contar contribuem para que o livro ilustrado infantil se situe mais no campo da cinética que da semiótica. Afinal, no contraponto, seja qual for sua categoria, pressupõe-se sempre o ritmo. E, quando analisamos o ritmo, estamos analisando o movimento. Para este trabalho, essa concepção está em elaboração.

Apesar de cada uma dessas subcategorias serem complexas e muito bem elaboradas, é interessante notar como há livros que escapam a todas essas classificações, para talvez situarem-se em uma nona categoria, ainda inexistente até que olhemos para ela.

“Ao contrário do cinema, o suporte livro ilustrado é descontínuo, e não há nenhuma maneira direta de retratar o fluxo do movimento. Entretanto, ao contrário da arte decorativa, o suporte livro ilustrado é narrativo e sequencial, e pretende transmitir uma sensação de movimento e de duração.” (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011).

Por isso é que a leitura verdadeiramente integral de um livro que oferece o recurso do contraponto só se realiza por completo quando há um cenário que a possibilite, ou seja, um leitor disposto a ser tirado para dançar, mais um livro que dê suporte a esse movimento entre texto e imagem.

Não se trata, portanto, de algo que pode acontecer sempre (Sophie Van der Linden, 2011, define essa relação como “rara”), em todos os livros e em todas as leituras, justamente porque pressupõem um tempo e uma entrega nem sempre possíveis.

Podemos afirmar o contraponto não como um gênero, mas como um aparato literário de ampliação de sentido. Considerando o livro ilustrado como ritmo, e o ritmo como polifonia, o contraponto seria como a oferta de um ouvido aguçado que permite ouvir mais e melhor aquilo que diz uma história. Mais do que isso, trata-se de uma reivindicação da importância de 'saber ler', no sentido mais amplo da palavra. Uma ação, que, sabemos, tem muito mais a ver com o repertório de sensibilidades de quem lê, que com sua capacidade automatizada e mecânica de apreender códigos de comunicação.

Para Van der Linden (2011), as relações entre texto e imagem dentro de um livro ilustrado se estabelecem de três formas: pela repetição, pela colaboração ou pela disjunção. Na primeira, cada código repete o que o outro sugere; na segunda, ambos se complementam e, portanto, se completam; e na terceira, há uma intenção de contradizer, ou seja, os caminhos narrativos são opostos. E é aí que entra o contraponto. A autora confirma a impressão de que não é possível acontecer essa relação em todo livro, justamente por sua complexidade.

“Na escala do livro ilustrado, essa relação é rara, embora encontrada com certa frequência, podendo criar um efeito interessante na economia narrativa. A disjunção dos conteúdos pode assumir a forma de histórias ou narrações paralelas”. (LINDEN, 2011)

Para ela, é essa possibilidade de trilhar sentidos opostos dentro de uma única história que confere ao contato entre o texto e a imagem o status de indefinido. Assim, é possível arriscar dizer que, quando em contraponto, uma história experimenta o seu potencial de infinito.

Há outro aspecto interessante que emerge dessa leitura: a confiabilidade de um código e outro. Ou seja, o quanto de verdade cada um dos códigos – texto e imagem – inspira dentro de uma história. O contraponto, então, dá ao leitor a oportunidade prazerosa de desconfiar do que lê – haveria libertação maior que essa, e maior afirmação do potencial de autonomia que a leitura, verdadeiramente dita, representaria?

Van der Linden (2011) analisa esse ponto de forma quase lúdica, e indaga: qual dos dois está falando a verdade? “Cabe observar que, de acordo com minhas investigações, é sempre a imagem que parece falar a verdade. (...) Todos acreditam de imediato na imagem, e não no texto”. Mais uma referência clara à forma como fomos ensinados a apreender um livro.

3.1. NARRATIVAS EM CONTRAPONTO: ALARGANDO AS POSSIBILIDADES DE LEITURA

Desde que Caldecott (1846-1886) inaugurou a justaposição entre texto e imagem como uma possibilidade de narrar, há inúmeros exemplos de livros que usam contraponto como linguagem literária. Dentre os clássicos, podemos citar aqueles que mais comumente se associam ao esse recurso, como “O passeio de Rosinha” (1968), de Pat Hutchin; o duo “Fique longe da água, Shirley” (1977) e “Hora de sair da banheira, Shirley” (1978), de John Burningham; “Vovô” (1984), “Minha avó é um problema” (1987) e outros dessa mesma série, de Babete Cole; Para citar exemplos mais recentes, a saborosa série do chapéu, de Jon Klassen – “Quero meu chapéu de volta”, (2011), “Este chapéu não é meu” (2012) e “We Found a Hat” (2016), este último ainda sem tradução no Brasil; e mais, “Anjo da guarda do vovô” (2001), de Jutta Bauer; “Ter um patinho é útil” (2007), de Isol; “La otra navidad de Papá Noel” (2010), de Valérie Dayre e Yann Fastier (2010); e outros inúmeros exemplos, todos excelentes à sua maneira..

Porém, é interessante notar como o contraponto se transformou ao longo do tempo, incorporando especificidades que aumentam ainda mais sua potência literária. Não se trata de uma evolução, porque a arte é plástica e se recoloca de maneira muito fluida em suas formas de expressão – e, afinal, os clássicos continuarão sendo clássicos –, mas

sim de uma ousadia literária, artística e estética. Algo difícil de mensurar, enfim, que é precisamente o que faz com que esses livros não caibam muito bem em classificações muito fechadas, como as que propõe Nikolajeva, por exemplo.

Há livros, por exemplo, que evidenciam a relação entre narrativa e ritmo de forma interessantemente calculada. "O meu avô" (2014), da portuguesa Catarina Sobral, é exemplo disso. Graças a essa obra, a autora foi reconhecida como a melhor ilustradora com menos de 35 anos de livros para a infância, na Feira do Livro Infantil de Bolonha de 2014.

No livro, Catarina conta a história de dois personagens – o avô do título, e seu vizinho Dr. Sebastião –, que é narrada por uma criança. A história, tanto verbal quanto visualmente, é aparentemente corriqueira, porém, esconde uma série de imagens que só saltam aos olhos de quem se demora na leitura.

Em uma primeira leitura, o leitor percebe a clara intencionalidade da autora de escancarar os contrastes entre os dois. Ela faz isso por meio das cores – o vermelho de um lado e o verde do outro – e dos quadros lado a lado. No entanto, a verdadeira interpretação da história está no que ela não diz – ao menos, não escancaradamente.

Enquanto o texto verbal tenta convencer o leitor de que os dois personagens são muito diferentes, as imagens insinuem que não. De uma forma divertida, as ilustrações mostram hábitos e gostos semelhantes, e o avô aparece implicitamente representado mesmo nas páginas em que quem aparece é o Dr. Sebastião. Com isso, o livro brinca com a ideia de similaridade e aproximação.

Feito as imagens que não conseguimos registrar entre um *frame* e outro de uma imagem de cinema, também o contraponto parece convocar o nosso inconsciente para absorver algumas imagens, mesmo que elas não apareçam de forma nítida. Assim, esse livro pode ser um bom exemplo de como a narrativa de um livro ilustrado está mais próxima do campo da cinética que da semiótica, precisamente por tratar-se de imagem em movimento, que só existe em correlação com a anterior e a próxima, e nunca de forma isolada.

Dessa forma, o contraponto pode ser visto como uma intenção de meticoloso apuro com a linguagem literária: uma ilustração nunca estará em uma determinada página por acaso, muito menos para dar concretude imagética a uma ideia que o texto escrito já contém. Supor que texto e imagem tão somente se complementam (ou, na pior das hipóteses, redundam) é subestimar a natureza de suas relações possíveis.

Ao contrário, o contraponto estabelece um jogo muito mais rico em termos de significação, ao propor, simultaneamente, na palavra e na imagem, significados que um e outro omitem ou negam. Uma complexidade que envolve o leitor e o coloca como investigador da narrativa.

“O contraponto entre narrativa textual e icônica é um ponto de tensão importante na comunicação do tema do livro. O texto formal afirma: ‘você tem de aprender a procurar’”. (NIKOLAJEVA/SCOTT, 2011)

É como se um e outro falassem duas línguas diferentes e disputassem a atenção do leitor. Para decidir qual das duas é aquela que diz a "verdade", o leitor se movimenta com o livro, vai e volta ao começo repetidas vezes para analisar as entrelinhas entre os ditos e não ditos da história. E, é bem possível, que nunca se decida completamente. Daí o forte indício de que uma leitura em contraponto é uma leitura que nunca se esgota.

A relação entre a visualidade da escrita e o literário da imagem aproxima também o livro ilustrado de outras muitas linguagens. O cinema é uma delas, e há muitos livros que produzem essa sensação de proximidade. Essa relação coloca para o contraponto mais uma possibilidade: o ponto de vista.

Em “Caçada” (2012), Fernando Vilela constrói um livro como se montasse um roteiro. As imagens escancaram o que o texto suprime, e esticam o tempo e o tempo da história. No livro, o piloto de um avião de caça ocidental revisita sua infância enquanto sobrevoa o deserto, com objetivos; ao leitor, cabe adivinhar qual o significado por trás dessa visita, o que acontece no intertexto entre a imagem e a palavra. Ambos dizem, mas nenhum deles conta explicitamente o que está acontecendo, evidenciando o peso da palavra dizer, que deixa para o leitor a missão de interpretar e reproduzir sentido. Em um determinado momento, forjando uma câmera subjetiva, o leitor vê o que personagem consegue ver, quando ele está vendado.

Nas duplas de página, as imagens são colocadas quadro a quadro, ora forjando uma câmera aberta ou panorâmica, ora propondo um plano-sequência em que uma cena é narrada sem cortes. Aqui, a sequência cria uma ilusão de tempo.

Aqui, não há uma narrativa ilustrada e outra escrita, há diversas formas de contar a mesma história – como câmeras posicionadas para oferecer diferentes perspectivas sobre uma cena. Diferente do que acontece em “Lampião e Lancelote” (2006), do mesmo autor, em que o contraponto acontece porque texto e imagem dizem coisas diversas; ou seja, o leitor é confrontado com um ponto de vista que oscila.

Esse modo cinematográfico de contar também aparece em outro livro do autor, em que ele assina somente a ilustração: “Ivan filho de boi” (2003) traz um conto da mitologia russa adaptado por Marina Tenório. As primeiras cenas do livro começam já na guarda, como se fosse a abertura de um filme. As ilustrações sugerem o movimento *travelling* de uma câmera (quando a câmera movimenta-se em um percurso semelhante ao de um trilho, ou com o uso de um trilho em movimento), narrando em imagens o que se vê da história por cima. Também, aí, o leitor conhece a história a partir de um ponto de vista que não é fixo, e que vai se alternando conforme a necessidade da história.

Para Nodelman (1998), “ler é, por si só, um ato de visão”. Portanto, para entender o significado de um texto ou uma ilustração, é preciso encontrar familiaridade com elas.

No artigo “Entre modos de ler e modos de ver, o dizer” (2012), Celia Belmiro oferece uma explicação pertinente sobre esse aspecto, ao afirmar que, tanto no texto quanto na imagem, o denominador comum é um desejo genuíno de contar, dizer, narrar, comunicar.

“A escritura promove a migração de imagens – do real para o espaço da textualidade, e pode ser transposta para o plano da palavra e imagem nos processos de leitura literária. Esse deslocamento mostra que os estudos acerca dessa relação desejam superar a dicotomia ver versus ler, adicionando ao ver estatuto de ler alguma coisa, e ao ler, as condições de poder ver alguma coisa. O que os une é o dizer, e isso solicita uma discursividade que recupera a presença dos interlocutores e seus atos de fala” (BELMIRO, 2012).

Quando analisamos de perto uma história em contraponto, observamos que tudo é leitura em potencial quando o ritmo é quem dita o texto. Afinal, o jogo implícito no emprego do contratempo é adivinhar os pontos em que a história se desdobra (como Suzy Lee, 2012). É investigar, como se portássemos uma lupa imaginária, os lugares em que a palavra e a imagem sussurram um significado oculto. Assim, cai bem ao leitor desconfiar da narração, pois é precisamente nesses pontos da história em que o significado único vacila e se insinua como “outra coisa”, ou seja, é aí que o livro acontece.

Descobertos esses pontos, começa a dança sugerida pela etimologia da palavra “ritmo”, que referenciamos no início deste texto: um vaivém literário em que o movimento só acontece por força de consciência, labor e disposição de quem lê. Um leitor disposto faz o que quiser com a história, mais ainda, quando o autor planeja essa possibilidade.

Em livros como esses, é onde podemos notar com clareza que o recurso narrativo é quem determina se o leitor terá ou não a possibilidade de subverter alguns aspectos da leitura tradicional, como por exemplo desconfiar da importância de um código em detrimento de outro. É quando o leitor tem liberdade para interpretar uma história a partir de múltiplos modos de contar.

Isso porque o contraponto, feito um espetáculo que demanda um palco, atores e um conjunto de condições técnicas para acontecer, também esse recurso depende de alguns aparatos. Uma espécie de cenografia de leitura.

3.2. ALFABETIZAÇÃO VISUAL – POR QUE CONFIAMOS MAIS NA PALAVRA QUE NA IMAGEM

A proposta de reflexão deste título, e também deste capítulo, nos leva a retomar a forma como nos chega a leitura de um livro. No Ocidente, somos ensinados a ler primeiro as palavras – e, mesmo essas, seguindo um caminho predeterminado, da esquerda para a direita.

Quando há imagens, somos orientados a lê-las *depois* das palavras, e assim o fazemos, como se estivesse decretado de antemão que a imagem cumpre ali uma função de completar o que diz o texto; no mais das vezes, ficamos, portanto, apenas no primeiro aspecto narrativo apontado por Van der Linden (2011): o de colaboração. É uma relação de mais passividade e monotonia que de independência e investigação.

Não cabe a este trabalho aprofundar a questão da psicologia da aprendizagem ou os aspectos formais da alfabetização visual, porém, é inegável que as crianças vivem em mundo visual complexo, e que respondem às imagens de modo muito particular e diferente dos adultos. Porém, algumas considerações são pertinentes.

Em sua investigação sobre o tema, Arizpe (2005) relembra Vygotsky, e afirma que o desenvolvimento das crianças interage com sua experiência cultural, ou seja, a criança vivencia o mundo para depois decodificá-lo em linguagem. “A percepção, a ação e a linguagem são inseparáveis e necessárias para a aquisição da linguagem”. (Arizpe / Styles, 2005).

Em outras palavras, a criança que tiver passado por mais experiências e tiver sido exposta a mais situações instigantes terá mais facilidade de apreender histórias. Tal afirmação remete diretamente ao papel da escola, da família e da própria sociedade de oferecer o ambiente propício para o desenvolvimento pleno do pensamento analítico, criativo e intuitivo da criança.

“A interrogação que persiste – e que, pela impossibilidade de resposta, se coloca como um horizonte para futuros estudos –, é se a escola, ao constituir uma teoria da imagem para viabilizar sua prática de sala de aula, poderá repetir os processos de conservação e fixidez que constituíram a aprendizagem da escrita, esvaziando a flexibilidade de tipos, de frequência, de modos de utilização com que elas ocorrem, levando-as a perder sua polissemia, seu traço criador. Reafirma-se, todavia, que as implicações acerca da aprendizagem da escrita devem reconhecer o surgimento de uma nova mentalidade que amplia a mentalidade letrada e dela se apropria para novas relações apoiadas na visualidade e na oralidade” (BELMIRO, 2012).

Seja como for, chega o livro ilustrado, em sua natureza de contrapor-se, e não só acrescenta diversas camadas a essa relação entre significante e significado, como estabelece um novo paradigma: ali, a “verdade” da imagem também pode predominar. Mais do que isso, sugere que, quando se trata da literatura que deriva simultaneamente da imagem e da palavra, verdade mesmo não há uma só.

Assim, a primazia entre um e outro é definida pelos autores e também pelo exercício do olhar do leitor. Sobre seu livro “A grande ursa” (2012), que apresenta um jogo incomum entre palavra e imagem, o ilustrador Armin Greder diz que, quando o texto e a ilustração dizem a mesma coisa, é porque um deles precisa ir embora. “Um de meus princípios é que se a ilustração repete o texto, um dos dois é supérfluo”, afirma, no posfácio do livro.

“Cada obra propõe um início de leitura, quer por meio do texto, quer da imagem, e tanto um como outro pode sustentar majoritariamente a narrativa. Se o texto é lido antes da imagem e é o principal veiculador da história, ele é percebido como prioritário. A imagem, apreendida num segundo momento, pode confirmar ou modificar a mensagem oferecida pelo texto.” (LINDEN, 2011).

Utilizemos um exemplo e vejamos como essas relações podem funcionar na prática. O livro “Rosa” (2017), de Odilon Moraes. Um exemplo de como o termo “ilustração” nem sempre é o mais correto, afinal, muitas vezes, a imagem não funciona só para iluminar uma ideia expressa no texto, e sim para revelar a sombra da palavra.

As primeiras páginas do livro formam uma dupla de ilustrações: não há palavras. O leitor é avisado, então, que a imagem está em instância prioritária. As páginas seguintes, já com alguma narração verbal, cumprem a função de revelar o texto escrito. Porém, pode-se já aí perceber algum ruído entre um e outro. Apesar de tratar-se aqui de uma ilustração esteticamente difusa, o leitor nota que texto e imagem parecem habitar tempos diferentes, ainda que convivam em espaços narrativos iguais – ou seja, o mesmo cenário físico: uma casa, um rio, uma canoa.

Nas páginas seguintes, o estranhamento se confirma. Texto e imagem convivem em uma relação não de contraponto absoluto, uma vez que o texto nem sempre contradiz a imagem – ou vice-versa. Porém, não se trata também de repetição ou redundância. A narrativa de “Rosa” parece encaixar-se melhor na definição de colaboração, em que duas linguagens de estilo se complementam em função de ampliar a interpretação daquilo que se conta.

Considerando que se trata de uma releitura de um conto, é coerente. Ainda assim, o contraponto chega a acontecer em alguns momentos, como no trecho em que o texto verbal narra “Do pai nada mais soube”, e a imagem mostra o instante exato em que o

filho retorna à casa onde morou com o pai a fim de tentar reconectar-se com sua própria história e memória.

Em “Rosa”, imagem e texto compartilham as instâncias prioritária e secundária. Assim, os aspectos narrativos desse livro são plásticos, e alternam-se em modos de dizer que enriquecem significativamente o espectro de leituras que o leitor pode fazer: desconfiando, analisando, indo e voltando, e exercendo profundamente sua liberdade de “acreditar” em quem quiser.

No entanto, é interessante observar, no livro, como o autor conduz a plasticidade da narrativa, fazendo lembrar os *frames* de uma obra audiovisual. Ao leitor, cabe a sensação de estar assistindo a um filme em duas telas diferentes e simultâneas.

Em uma delas, a história avança e quase sabemos do final, enquanto na outra as coisas se apresentam aos poucos. “Vai se chamar Rosa”, diz o texto, sugerindo começo.

Na mesma página, a imagem exhibe um carroceiro e um homem que acaba de desembarcar, ambos trocando sinais de adeus. É generosa a forma como ilustração e texto verbal não competem, mas sim revezam seus espaços de importância. Nem um nem outro são soberanos em detrimento do outro, e é dada ao leitor a possibilidade de alternar o foco narrativo, ora no que dizem as imagens, ora no que diz o texto.

Em “Rosa”, o próprio personagem em alguns momentos aparece distanciados do leitor; em outros, é possível experimentar a visão da história a partir do seu ponto de vista, como se fosse uma câmera subjetiva em um filme (novamente aí a relação com o cinema).

Assim, pode-se concluir que, mais do que uma ferramenta de contar, o contraponto é uma tentativa de alargamento das possibilidades do livro, e que é bem-vindo romper com o horizonte de expectativa do leitor.

O contraponto é a um só tempo algo que vive dentro e fora do livro. Isso porque depende tanto do labor do autor (ou dos autores), quanto do leitor para que se realize. Por esse motivo, sua existência nunca poderá ser medida com precisão, uma vez que a cada leitura e a cada leitor, novas interpretações surgirão.

Linden define o que seria essa intrincada trama de significados que pode conter um livro ilustrado – em contraponto, ou não. Afinal, nem os próprios autores podem ter respostas para as perguntas que surgem dessas interpretações múltiplas.

“Qualquer que seja a natureza dessa relação, ela está antes de mais nada a serviço da eficácia narrativa e da legibilidade. (...) De fato, embora a legibilidade seja nossa preocupação primeira, ela não implica univocidade, pelo contrário. Nossos livros às vezes parecem muito abertos, e o nosso esforço é para que seja assim. Mas essa abertura, a nosso ver, não deve jamais ser fruto de uma indecisão, de uma ‘vaporosidade artística’. (...) O texto e as imagens, vistos em separado, são sempre claros, evidentes. A articulação entre eles é que cria tantas armadilhas de significado, mais ou menos abertas, dentro das quais não sabemos o que iremos apanhar, a não ser o leitor.” (LINDEN, 2011).

3.3. A PALAVRA DE QUEM FAZ: A INTENCIONALIDADE DO CONTRAPONTO

A História da literatura infantojuvenil nos mostra que a Europa – e mais notadamente Inglaterra, França e, mais recentemente, Portugal – tem uma trajetória muito mais sólida de consciência do livro ilustrado como suporte para a emergência dessas múltiplas possibilidades de leitura daquela que observamos no Brasil. Estados Unidos também desponta nessa lista, país de origem de Maurice Sendak. E nem poderia ser diferente. Isso porque a História da literatura infantojuvenil por aqui é muito recente – enquanto na Europa, ela data do fim do século XIX, por aqui, ela começa a se estruturar já no século XX. Não é o foco deste artigo esmiuçar como se deram estes primeiros passos da literatura infantil e infantojuvenil brasileira, mas, comparativamente, poderíamos dizer que o Brasil está ainda em sua infância do livro ilustrado.

Porém, não faltam exemplos de autores perto de nós que se preocupam em ampliar as noções do que é um livro, e assim depositar em suas histórias a máxima potência dos muitos modos de contar. Para citar alguns, Odilon Moraes, Renato Moriconi, Fernando Vilela, Alexandre Rampazo, Eve Ferretti, Jean-Claude Alphen.

Para investigar como a técnica narrativa do contraponto se dá na prática e ampliar os horizontes de interesse deste artigo, acompanharemos neste capítulo algumas conversas

com esses autores brasileiros cujas obras exploram a relação *palavra X imagem*, e que utilizam o contraponto como escolha de narrar. O objetivo dessas conversas foi sempre investigar uma questão pontual: será que, no momento da criação de um livro ilustrado, o contraponto aparece como intenção artística premeditada ou como consequência de uma história que precisa ser contada?

Conversando com escritores e ilustradores, e ouvindo o que eles dizem sobre o tema em suas palestras e aulas – material que vem sendo pesquisado e colhido desde 2016 – pode-se perceber que todos têm como característica comum certa “rejeição” ao planejamento absoluto de como se vai narrar uma história, para privilegiar a história em si, e o modo como ela própria se acomoda a outro jeito de narrar-se a si própria.

O autor paulistano Alexandre Rampazo conta que o contraponto faz parte de toda uma categoria de coisas “sem nome” durante o processo criativo. Ele defende que tanto essa quanto outras técnicas narrativas fazem parte de um repertório do autor, que entram em cena de forma orgânica. O contraponto é, portanto, uma travessia, e não um ponto de partida ou de chegada.

“Não o trato como um ponto inicial nas minhas criações, no sentido de ser uma intenção primeira. Porém, alguns caminhos se clareiam durante o percurso, e o contraponto é um deles. O contraponto está em função da narrativa, muito mais do que de nomear os processos criativos” (RAMPAZO, 2018).

De seu lado, o escritor e ilustrador paulistano Fernando Vilela reforça a natureza subversiva do contraponto, no sentido de nunca esgotar o sentido de uma história, e sim alargar ao máximo sua potência de dizer uma e outra coisa à medida que o leitor encontra novos significados.

“O contraponto possibilita a invenção de novas experiências narrativas. Tradicionalmente, o texto e a imagem dialogam contando a mesma história. Mas a possibilidade do contraponto é justamente criar outras histórias e diferentes possibilidades de leitura, ou até mesmo a relativização de uma versão da história a partir de outra história. Nesse sentido, ele contribui para enriquecer a história” (VILELA, 2018).

Assim como Rampazo, Vilela também sinaliza a organicidade do contraponto como escolha narrativa, e conta de seu caráter multívoco, no sentido de colocar o contraste entre múltiplas vozes para narrar uma história que pode ser contada de muitas formas.

“Ele surge muito no processo. Em ‘Lampião e Lancelote’, o contraponto está nos pontos de vista das imagens, que não correspondem ao que está sendo dito no texto. Em ‘Caçada’, também. Então, a sequência narrativa das imagens propõe outro jeito de contar a história. Já em ‘Aventura Animal’, o contraponto já é mais planejado” (VILELA, 2018).

Sobre a relação entre o ponto de vista e o contraponto e sua possibilidade de tomar distância ou aproximar o olhar de uma determina cena, o autor explica que também são formas de alargar o sentido daquilo que se narra.

“Eu considero o ponto de vista como possíveis contrapontos dentro de uma história. Nos meus livros-imagem, muita coisa acontece ao mesmo tempo. Então, o contraponto acontece com essas múltiplas narrativas, algumas principais e outras secundárias. Nesse sentido, posso citar ‘A Toalha Vermelha’ e ‘O Contêiner’” (VILELA, 2018).

O contraponto, por sua natureza de sobrepor uma história a outra (ou outras), muitas vezes acaba por reproduzir um efeito de ironia, humor ou mesmo melancolia ao conjunto de uma narrativa. Da mesma forma que, quando assistimos a um filme de suspense, temos o ímpeto de interferir nas ações dos personagens quando as imagens nos antecipam uma situação de perigo, coisa parecida acontece em um livro ilustrado onde existe contraponto.

Alfred Hitchcock (1899-1980) é considerado mestre do suspense justamente por ter inventado o tipo de narração por imagens em que o expectador adivinha o que vai acontecer antes do personagem. Da mesma forma, na literatura, Caldecott (1846-1886) representa o início do livro ilustrado ao construir um suporte em que a justaposição entre texto e imagem é condição para a narrativa acontecer. Aquilo que, dois séculos mais tarde, Martin Salisbury e Morag Styles chamariam de “subtexto pictórico que expande a narrativa”. (SALISBURY, STYLES, 2013).

Assim, ao revelar nas imagens ou no texto o que um ou outro esconde, o contraponto mostra ao leitor aquilo que os próprios personagens querem omitir, o que gera efeitos

diversos a depender do contexto da história. Quando antevê aquilo que um personagem não sabe sobre ele mesmo, a criança é impelida a sentir ora pena, ora empatia, ora afeto ou mesmo raiva, asco e medo. Portanto, esta aí mais uma função indireta do contraponto na interpretação de uma obra.

Em entrevista para este trabalho, a ilustradora e escritora curitibana Eve Ferretti conta que foi apelida por uma amiga de “Edward Lear de saias”. O livro “Moscas e outras memórias” (2016), que ela dedica ao autor inglês, propõe um jogo entre o poético e o insólito que faz lembrar as produções deste que é considerado o pai da literatura *nonsense*, que também remonta ao fim do século XIX.

Na aparência, pode-se pensar que se trata de um livro de terror – as cores da capa, os elementos de suspense, a caveira ao lado da panela fumegando, os personagens vestidos de preto em ambientes desgastados. Mas, ao contrário, o livro acaba sendo um terno inventário de memórias de infância. E o efeito só acontece pela junção minuciosa entre as ilustrações e as palavras.

O livro apresenta as recordações de um álbum de família, em que se rememoram figuras excêntricas e misteriosas, ao lado de reminiscências do passado do narrador. A palavra dá conta do prosaico da coisa: uma avó que era feliz protegendo o neto das moscas em uma tarde de verão, uma tia que viaja o mundo e compartilha com a família seus relatos de viagem. Porém, é nas imagens que o leitor fica sabendo o que o texto não conta. As moscas só eram recolhidas para serem cozidas na panela, e a tia na verdade vivia sozinha, carimbando postais de dentro de seu porão escuro.

Ao sugerir esse contraste entre a aparência e a realidade das coisas, a autora brinca com o próprio conceito de memória, que é sempre uma ficção daquilo que vivemos. Ao mesmo tempo, explora o aguçado senso de observação das crianças, aptas a enxergar detalhes que o olho adulto deixa passar.

“A maioria dos livros ilustrados irônicos operam precisamente com o princípio de que as palavras e as imagens contam histórias opostas, e estas animam os leitores a elaborar suas próprias interpretações” (ARIZPE e STYLES, 2013).

“Esse jogo entre imagem e texto é bem natural para mim. Sou assim desde pequena. Falava uma coisa, mas meu rosto dizia outra. Então as pessoas diziam ‘sério que você pensa assim?’, e eu sorria. Sempre gostei de surpreender” (FERRETTI, 2018).

A autora reforça, nessa versão de narrativa em contraponto, que um livro ilustrado nada mais é do que uma obra em que texto e imagem têm a mesma importância literária.

“Por ter o desenho como tão importante na minha vida, assim como a palavra, trato em pé de igualdade texto e imagem. Escrevendo um livro, geralmente mudo imagens em função do texto, ou o texto em função da imagem. Tudo em nome de um bom jogo com o leitor. Gosto de surpreendê-lo.” (FERRETTI, 2018).

Um autor que também trabalha frequentemente o contraponto em seus livros é o franco-brasileiro Jean-Claude Alphen. Em entrevista para este trabalho, ele elege uma trilha de obras como representantes maiores desse recurso narrativo em suas publicações: “Zan” (2014), “A inacreditável história de 2 crianças perdidas” (2016) e “Moi, mamã, papa et Lindolfo” (2017), este último publicado somente na França. Cada um dos livros propõe uma abordagem bastante diferente para uma maneira de narrar que tensiona texto e imagem, os quais vale a pena analisar para observar como o contraponto serve para fins de ampliar efeitos de significação.

Para Alphen, o denominador comum do contraponto em sua obra é o humor, que, segundo ele, vem para habitar uma lacuna de preparo do leitor brasileiro em interpretar significados, tanto do texto quanto da imagem. Para ele, há uma generosidade em perceber o contexto social da leitura no Brasil, e assim fazer livros que acolham essas faltas.

“Lá fora, é uma realidade, uma regra boa nos livros: deixar a imaginação aguçada. E por aqui a condição é outra: o brasileiro não é historicamente um povo leitor, mal consegue interpretar um texto literal, quanto mais uma imagem. Não se trata de uma crítica, mas de uma constatação. Autores que têm uma consciência da precariedade da educação no Brasil se dão conta de que é muito difícil fazer livros para a infância. Porque não temos só analfabetos de texto, mas também analfabetos de imagem” (Alphen, 2018).

Para conceber “Moi, mamam, papa et Lindolfo”, o autor conta que pensou na infância, mas em uma infância que recebe desde cedo o aparato necessário para interpretar textos e imagens, sobretudo em livros que se propõem a narrar não apenas uma, mas duas ou mais histórias ao mesmo tempo. Assim, ele defende que esse é um livro mais sofisticado do que outros seus.

Na história, um menino conta seu dia a dia com o pai e a mãe. Em alguns dias, ele está na casa de um, em outros na casa de outro, e todos parecem felizes. O texto foca na superficialidade da percepção sobre aquilo que realmente acontece, enquanto a imagem revela a real complexidade familiar. Pai e mãe estão se separando, vivem brigando e disputando tempo livre longe do menino. Porém, há um elemento imagético que confere sofisticação para o contraponto entre as duas narrativas: Lindolfo, o amigo imaginário. É ele quem percebe o que se passa. Considerando que um amigo imaginário nada mais é que uma extensão (um alterego, por assim dizer) do próprio menino, percebe-se que o contraponto aqui trabalha a partir do inconsciente da criança, confrontado ao mesmo tempo com o desejo de não saber para se poupar de sofrer, e uma consciência aguda e desconfortável de ser rejeitado. Assim, a narrativa principal só acontece na imagem.

“Lindolfo representa o estado de alma do menino e dos pais, ele canaliza o processo de elaboração do menino. Quando o texto diz “papai me deixou na casa de mamãe e ficou muito feliz”, é porque estava se livrando daquilo. Na história escrita, o menino parece não entender. Mas, na ilustração, o leitor fica sabendo que ele entendeu, sim, mas esconde, e o amigo imaginário representa na verdade um mecanismo de defesa.” (ALPHEN, 2018).

Em “Zan”, denominado pelo autor como seu livro mais melancólico, a questão do adulto que não consegue se desprender da infância é trabalhada a partir do contraponto entre as ilustrações e a palavra. Enquanto a história verbal conta sobre as características psicológicas do protagonista, um sujeito discreto e sem muitos atributos notáveis que se apresenta socialmente como um tipo taciturno, mas que secretamente acumula seus objetos de criança, a imagem dá conta de narrar para além, como se desse *zoom* em detalhes que o texto não conseguiu dizer – o boneco escondido por entre os mantimentos no armário da cozinha, o urso de pelúcia entre os objetos do escritório. O contraponto, aqui, acontece dentro e fora do livro, pois remete ao contraste entre o que se entende por “ser criança” e “ser adulto”, e por isso acrescenta um teor psicológico à narrativa.

Essa mesma natureza de contraponto psicológico também aparece em “Super” (2017), que trabalha a concepção de adulto de um garotinho que idealiza o pai e, sem perceber, invisibiliza a mãe. Observando todos eles em perspectiva, pode-se notar outro denominador comum além de produzir humor a partir do contraponto, mas também – e talvez principalmente – uma intenção de contrapor o universo da criança e do adulto, pois ambos apresentam personagens nessas duas pontas da vida, cuja história é narrada ora pela palavra, ora pela imagem.

Já em “A inacreditável história de 2 crianças perdidas”, o contraponto extrai da junção entre texto e imagem um efeito de humor mais puro. Aqui, o texto escrito conta a história de Gilda e Godofredo, um menino e uma menina que vivem aprisionados por um ogro e uma bruxa, e não aguentam mais seus mandos e desmandos, até que bolam um plano para fugir daquela situação. Porém, a imagem denuncia que os pequenos faziam o que queriam, propondo ao leitor uma troca de papéis entre algoz e prisioneiro.

Quem lê só a imagem, tem uma história; quem lê somente o texto, tem outra; Mas quem lê os dois em sincronia tem uma narrativa muitíssimo mais rica e cheia de camadas de sentido. Será que as crianças fantasiam um mundo do qual precisam fugir só por exercício de imaginação? Qual o papel do adulto diante de uma criança que tudo quer e tudo pode? Qual o limite entre um mundo e outro. Desse modo, esse é um livro que coloca o contraponto a serviço da reflexão sobre a linha tênue entre realidade e ficção.

“Eu fui criado em um país onde as crianças são levadas a museus com cinco anos de idade, então há um preparo que aqui não podemos ter. Minha saída para isso é sempre pelo humor, e este livro foi menos experimentação e mais concretude, porque eu sabia, eu queria contar aquilo. Meu primeiro público é a criança, eu escrevo para ela. Não é que eu não pense no adulto, mas eu penso antes na criança que o adulto tem dentro de si, porque a criança será o adulto de daqui a pouco” (Alphen, 2018).

Assim, para Alphen, há que se tomar cuidado para, ao utilizar o contraponto, não tornar o livro um monólogo, ou seja, que não dialogue com o leitor. Entre a redundância (quando a imagem e o texto se repetem) e o contraponto, existe, para ele, uma necessidade de consciência por parte do autor de não tornar o livro por demais inacessível.

Há exemplos, ainda em que o contraponto está em outra dimensão. “Bárbaro” (2013), do paulista Renato Moriconi, é um deles. Por se tratar de um livro-imagem, não há texto verbal para contrastar com a imagem. Ainda assim, o contraponto está presente no tempo-espaço que os personagens habitam, fazendo o leitor perceber a mensagem que o livro quer comunicar: crianças e adultos têm maneiras distintas de ser e estar no mundo.

“Entendendo o contraponto como sinônimo de polifonia, seja de vozes harmônicas ou dissonantes, vejo o livro-imagem como um tipo de obra que, por conta da quase ausência de palavra – pois o título está presente na maioria dos livros-imagem –, explora e explicita a voz do suporte de maneira singular. Em ‘Bocejo’, por exemplo, a última imagem é uma página que simula um espelho, revelando o retrato do leitor no momento e no ambiente em que ele se encontra. Num livro que fala de passagem de tempo, o papel da página rejeita sua natureza passiva – simples veículo para a imagem – e se transforma em discurso narrativo, retrato e paisagem em constante mudança, revelação do eterno presente.” (MORICONI, 2018).

Se fôssemos usar a classificação de Nikolajeva para defini-lo, seria uma espécie de mistura entre os contrapontos de modalidade (em que as narrativas objetivas e subjetivas da realidade e da fantasia são colocadas em contraste) e de espaço-tempo (a criança e o adulto habitam diferentes lugares). Porém, interpretar o livro dessa forma é, além de um formalismo irrelevante, um olhar insuficiente.

Em “Bárbaro”, Moriconi elimina a palavra para alargar com mais intensidade o caráter ilimitado da narrativa visual; assim, ele explora uma nova natureza de contraponto, quando a imagem contrasta consigo mesma.

“Há um contraponto entre as próprias imagens. Esse livro é um jogo com o leitor que só funciona porque a imagem é consciente daquilo que o leitor ignora sobre a história narrada. Todas as imagens concordaram em manter o leitor nessa condição até o fim. Porém, logo na capa, uma simples linha vertical que atravessa o cavalo e o bárbaro se rebela contra esse acordo e revela, dissimuladamente, um dos segredos do livro: o carrossel.” (MORICONI, 2018).

Na história, enquanto um menino brinca de enfrentar as mais terríveis criaturas em sua imaginação, o adulto exerce o papel de tentar trazê-lo de volta ao mundo real. Aqui, o adulto cheio de regras e submisso a um padrão de conduta fica em elipse, pois o texto verbal não está lá para contar, e nem o texto visual diz isso de forma explícita. Assim, o

universo adulto só aparece na mente do leitor, que é levado a fazer essa associação quando o livro termina. Para Moriconi, o contraponto é “a alma do livro ilustrado”.

“Esse tipo de obra plástico-literária é fruto da consciência da tensão que há entre imagem e palavra. Num livro tradicional, a imagem, muitas vezes, tenta não emitir opinião sobre as questões apresentadas pela palavra escrita. Tem a pretensão de ser espelho do texto. Porém toda imagem é um posicionamento, um discurso. Mesmo aquela que deseja ser espelho ou ornamento. O livro ilustrado é a exploração consciente do contraponto entre a voz verbal e a visual.” (MORICONI, 2018).

Reforçando a ideia de que nem sempre uma ilustração vem para “ilustrar” o texto escrito, o autor conta que, em seu processo criativo, o contraponto surge para equilibrar o processo de “mostra e esconde” da história:

“O livro ilustrado pode também ser visto como um jogo de luzes e sombras. Procuro trabalhar nas sombras e com as sombras de cada linguagem. Em boa parte dos meus livros, a voz da imagem se revela no silêncio da palavra, e vice-versa. A obra vai nascendo conforme as línguas vão esculpindo suas narrativas e gerando suas sombras.” (MORICONI, 2018).

3.5. O CONTRAPONTO E OS NÃO DITOS NO LIVRO ILUSTRADO: SILÊNCIO

Assim, para fins de colocar o leitor – seja ele criança ou adulto – em primeiro lugar, parece mais importante para os autores entrevistados neste trabalho (Alexandre Rampazo, Eve Ferreti, Fernando Vilela, Jean-Claude Alphen e Renato Moriconi), deixar a narração fluir pelos caminhos em que a história será contada da melhor maneira – e aqui se inclui não o didatismo ou a clareza do que se quer contar, ao contrário: predominam os espaços ‘em branco’, as lacunas de significado que dependem do leitor para serem habitadas. O silêncio, afinal.

Os livros-imagem, por exemplo, ensinam as crianças desde cedo a conviver com os vazios. Como sugeriu Moriconi, historicamente, a palavra é muito esperada dentro de um livro. Assim, quando ela não está, chamamos o livro pela falta.

Para Moriconi, “a imagem opera em um silêncio em que a palavra não consegue operar”. O autor defende que, quando o livro não tem palavra nenhuma, o leitor pode perceber melhor o livro. “Respostas prontas e verdades absolutas são um cerceamento do pensamento e da liberdade de pensar.” (Moriconi, 2017).

Não por acaso, há coisas belíssimas já ditas e escritas sobre o silêncio na literatura infantil. Aqui, nos interessa tocar na relação entre o contraponto e essas lacunas de significado – que são grandes culpadas pelo fascínio exercido pelos livros ilustrados.

A pesquisadora e crítica literária argentina Cecilia Bajour – publicada no Brasil pela editora Pulo do Gato, para a coleção Gato Letrado – é uma defensora ferrenha do silêncio na literatura infantil – o silêncio como *vir a ser* e como convite ao leitor. Não por acaso, ela tem um livro dedicado a este assunto, “La orfebrería del silencio – A construção do não dito nos livros-álbum” (2018). Em entrevista ao escritor Adolfo Ortiz, Bajour associa o silêncio à relação *palavra X imagem*, e afirma que é desse contato que emerge um dos gatilhos da multiplicidade do livro.

“O silêncio parece habitar o vínculo entre as línguas que os constituem [o livro ilustrado]: a palavra, a imagem, o *design* do livro como objeto estético integral. Os modos do que não é dito são múltiplos e é fascinante descobrir os traços dos procedimentos do silencioso, o sugerido, o referido ou do que é mostrado pela metade. Aqueles que leem são convidados a ativar estratégias de interpretação para construir laços entre o que *é* e o que *não é*. Nós nos tornamos detetives de sentidos deliciosamente escondidos.” (BAJOUR, 2018).

Alexandre Rampazo chama esses tais espaços em branco de “ausências”, que aparecem como matéria-prima constante de seus livros. “Trabalho muito com a ausência: entre o que está sendo dito de fato e a sugestão do que pode vir a ser, existe o trabalho do leitor.” (RAMPAZO, 2018).

4. CONCLUSÃO

Bajour se manifesta contra o excesso de explicação dos textos de literatura infantojuvenil. Para ela, isso reforça a “assimetria entre adultos e crianças, e desemboca em discursos unívocos, reducionistas e sufocadores da liberdade dos leitores de construir sentidos por si mesmos” (BAJOUR, 2018).

Se colarmos essa fala às inúmeras definições teóricas de contraponto, chegamos a um desconforto paradoxal: de um lado, as teorias sobre o livro ilustrado são imprescindíveis para organizar pensamentos, estilos, estéticas e intenções artísticas. Afinal, entender o fazer em seu sentido mais íntimo de cada artista é um primeiro passo para apreender os sentidos que advêm do conjunto de um livro.

Por outro lado, não seriam essas mesmas teorias responsáveis por escancarar uma necessidade exclusivamente adulta, a de encontrar explicação em absolutamente tudo? Lembrando a frase que vai na contracapa da edição brasileira de “Contos de lugares distantes” (2012), de Shaun Tan, seríamos nós, adultos, os moleques valentões que espancam as histórias em busca de sentido?

As pesquisas para este artigo respondem “sim” para ambas as perguntas, e, por isso mesmo, apontam em diversas direções. Ao mesmo tempo em que os artistas do livro ilustrado subvertem a todo tempo as teorias, criam e recriam as classificações ao sabor da narrativa e acessam mais ou menos seu repertório de conhecimento no momento de compor uma história, é inegável que o valor do saber teórico amplia o que podemos apreender dos livros.

A própria natureza do contraponto sinaliza esses dois caminhos, colocando adultos e crianças em posições dissonantes, em que o segundo pode ter muito mais dificuldade de desobedecer a ordem de leitura ou de desconfiar do texto e da imagem; enquanto a criança, conforme deliciosamente conta Suzy Lee em “A trilogia da margem”, não se prende a um ou a outro, mas ao todo – “o todo é muito maior do que a soma das partes”. De alguma forma, o contraponto dá testemunho sobre a potência do livro ilustrado dito “para crianças”, em que sobressai não a classificação etária, muito menos uma ordem de categorias que coloca tudo o que for “infantil” em um degrau abaixo das outras

literaturas; mas, sim, a palavra – e aqui caberia muito bem um ponto de exclamação, pois é urgente olhar para a palavra. A palavra em sua forma desenhada e escrita; a palavra que serve ao ofício de contar, que é sempre lúdico, seja qual for a plataforma em que se apoia.

Nesse sentido, o contraponto como recurso narrativo toca no que de mais transformador pode haver no fazer literário, uma vez que deposita sua confiança na atenção, na curiosidade e na presença do leitor para que aconteça.

Mais do que isso, o contraponto, ao explorar ao máximo a potência de subjetividades e significados da palavra e da imagem, aponta mais uma vez para uma certeza possível quando o assunto são os livros: se é boa literatura, serve tanto ao adulto quanto à criança, não importando tanto a classificação etária. Como bem diz Andruetto, “a literatura vem da necessidade de compartilhar histórias, experiências e assombros (...) São tentativas de agregar algumas palavras ao grande relato do mundo para alcançar os brilhos e as sombras da condição humana” (2017). E continua:

“O universal e o local, o latino-americano e o europeu, o central e o periférico, o clássico e o contemporâneo, o destinado para crianças e o publicado para adultos; tudo nisso nos agita e nos incita numa rede de tensões na qual as maiores riquezas são o desacato, o incômodo e o questionamento, todos eles propícios à criação. Daí a necessidade de livrarmos de amarras a literatura infantil, daí a importância de centrá-la no trabalho com a linguagem.” (ANDRUETTO, 2017).

Visitando novamente “A trilogia da margem”, encontramos uma definição bonita sobre esse labor contínuo de narrar imagens e desenhar textos; labor este que se refere simultaneamente ao silêncio, às ausências, e ao indizível – tudo isso que acontece quando um leitor verdadeiramente se encontra com um livro.

“O mais desafiador da criação de livros ilustrados é ser capaz de conduzir com delicadeza os leitores e ao mesmo tempo abrir todas as possibilidades de diversas experiências de leitura. Um livro ilustrado bem-sucedido deixa espaço para o leitor imaginar; um livro ilustrado frustrante não deixa espaço nenhum, e está inteiramente cheio de imagens de um artista sem imaginação.” (LEE, 2012).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPHEN, Jean-Claude. Entrevista concedida por telefone para esta pesquisa. Abril de 2018.

_____. **A inacreditável história de 2 crianças perdidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Moi, maman, papa et Lindolfo**. Le Puy-en-Velay: L'Atelier du Poisson Soluble, 2017.

_____. **Super**. São Paulo: Pulo do Gato, 2017.

_____. **Zan**. São Paulo: Manati, 2014.

ANDRUETTO, María Teresa. **A leitura, outra revolução**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

ARIZPE, STYLES. “La naturaleza de los álbumes ilustrados”, in **Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales**. Espanha: Editorial Fondo de Cultura Economica, 2005.

BAJOUR, Cecilia. “Todo necessita de silencio”. Entrevista de março de 2018 para o *blog Linternas y Bosques*. Último acesso em: 18 de maio de 2018, <<https://linternasybosques.wordpress.com/2018/03/06/todo-necesita-del-silencio-cecilia-bajour-respiracion-cuerpo-y-pausa-en-la-poesia-infantil-contemporanea/>>.

_____. **La orfebrería del silencio. La construcción de lo no dicho en los libros-álbum**. Argentina: Comunicarte, 2016.

BELMIRO, Celia Abicalli. "Entre modos de ver e modos de ler, o dizer", in **Educação em Revista**, vol. 28, Belo Horizonte, 2012. Último acesso em: 18 de maio 2018, <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982012000400005&lang=pt>.

BURNINGHAM, John. **Vovô**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURNINGHAM, John. **Fique longe da água, Shirley**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DAYRE, FASTIER. **La otra navidad de Papá Noel**. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2010.

DOONAN. **Looking at pictures in picturebooks**. Londres: Thimble Press, 1993.

FERRETTI, WERLANG. **Moscas e outras memórias**. Belo Horizonte: Aletria, 2016.

GLEESON, GREDER. **A grande ursa**. São Paulo: SM, 2012.

HUNT, Peter. “A Crítica e o Livro Ilustrado”, in: **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- LEE, Suzy. **A Trilogia da Margem**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LEWIS, David. **Reading contemporary picturebooks**. Londres: Routledge, 2012.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para Ler o Livro Ilustrado**. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MELOT, Michel. **Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- MINHÓS, MATOSO. **Meu vizinho é um cão**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MORAES, Odilon. **Rosa**. São Paulo: Olho de Vidro: 2017.
- MORICONI, Renato. Aula inaugural da pós-graduação “O livro para a infância: textos, imagens, materialidades”. in São Paulo: A Casa Tombada, setembro de 2017.
- _____. **Bárbaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. Entrevista concedida por e-mail para esta pesquisa. Fevereiro de 2018.
- _____. **O dia da festa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- MORICONI, TATIT. **O rei**. São Paulo: Jujuba, 2017.
- MUNARI, Bruno. “Um livro ilegível” e “Os Pré-livros”, in: **Das Coisas Nascem Coisas**. Trad. José Manoel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- NIKOLAJEVA, SCOTT. **Livro Ilustrado: Palavras e Imagens**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NODELMAN, Perry. **Words About Pictures: The Narrative Art of Picture Books**. Athens: the University of Georgia Press, 1988.
- PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- RAMPAZO, Alexandre. **Este é o Lobo**. São Paulo: DCL Difusão Editorial, 2016.
- _____. **O passeio**. São Paulo: Gato Leitor, 2017.
- _____. **Se eu abrir esta porta agora**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- _____. Entrevista concedida por telefone para esta pesquisa. Março de 2018.
- SALISBURY, STYLES. **Livro Infantil Ilustrado – A Arte da Narrativa Visual**. São Paulo: Rosari, 2013.

SCHAFFER, Murray. “Limpeza de ouvidos – Ritmo”, in: **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SENDAK, Maurice. “Randolph Caldecott”, in: **Caldecott & Co.** New York: Michael di Cápua Books, 1988.

TAN, Shaun. **Contos de lugares distantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TENÓRIO, VILELA. **Ivan filho de boi**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VILELA, Fernando. **A toalha vermelha**. São Paulo: Brinque Book, 2007.

_____. **Caçada**. São Paulo: Scipione, 2012.

_____. **Contêiner**. São Paulo: Zahar, 2016.

_____. Entrevista concedida por e-mail para esta pesquisa. Abril de 2018.

_____. **Lampião e Lancelote**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.