

## A formação estética na criação artística do livro-imagem

**Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araujo**

### Resumo

Este artigo busca discutir os processos de criação artística considerando livros que são pensados para um tipo específico de público: as crianças. Os dados e as reflexões contidas neste texto fazem parte de uma pesquisa de doutoramento em Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas, que buscou compreender o processo de criação de narrativas visuais de artistas e leitura de imagem realizadas por crianças pré-escolares. Toma-se como referencial teórico no campo das Artes Visuais as contribuições de Ernest Gombrich e Fayga Ostrower. Assim, foram realizadas entrevistas com artistas brasileiros e franceses que narram suas intencionalidades, objetivos e concepções no momento da criação, tendo em vista a criança. Entender o processo de criação do livro-imagem, nesse caso, é parte fundamental para compreender a obra finalizada, sob a ótica do produto final como resultado de problematizações, de escolhas e alterações feitas ao longo de todo o trajeto. Nesse sentido, torna-se visível a intenção de oferecer aos jovens leitores imagens que instigam o pensamento, alimentam o imaginário e educam o olhar para outras linguagens visuais.

**Palavras-chave:** Literatura Infantil. Educação Estética. Criação Artística.

**Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araujo**

Universidade Federal do Acre

Email: hannataraujo@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0002-4544-4049>

Recebido em: 10/07/2017  
Aprovado em: 23/10/2017

<http://www.perspectiva.ufsc.br>

 <http://dx.doi.org/10.5007/2175-795X.2018v36n1p94>



**Abstract****Keywords:**

Creative process.  
Visual narrative.  
Aesthetic education.  
Wordless picturebook.  
Childhood.

**Aesthetic education in the artistic creative processes of the wordless picturebook**

This paper intends to discuss artistic and creative processes considering books designed specifically for children. The data and considerations in this text were part of my doctoral research in visual arts at Universidade Estadual de Campinas, Brazil, which analyzed the processes of artists creating visual narratives and the reading of these visual images by preschool children. Several interviews with Brazilian and French artists were conducted in which they narrate their intentions, objectives and ideas at the moment of creation, considering the child. And to support it, I have used two different but interrelated frames of reference i.e., the writings of E. H. Gombrich and Fayga Ostrower. It is essential to understand the creative process in order to comprehend the finished work, as a result of questionings, choices and changes throughout the course. In this sense, through the images it becomes visible the intention to offer young readers images that instigate the thought, feed the imagination and educate the eye to other visual languages.

**Resumen****Palabras clave:**

Literatura Infantil.  
Educación Estética.  
Creación Artística.

**La educación estética en la creación artística del libro-imagen sin palabras**

Este artículo intenta discutir los procesos de creación artística analizando libros que son pensados para un tipo específico de público: los niños y niñas. Los datos y las reflexiones presentes en este texto son parte de nuestra investigación de doctorado en Artes Visuales en la Universidade Estadual de Campinas-Brasil, cuyo objetivo fue comprender el proceso de creación de narrativas visuales de artistas y la lectura de imágenes realizadas por niños preescolares. Tuvimos como referencial teórico en el campo de las Artes Visuales las contribuciones de Ernest Gombrich y Fayga Ostrower. Realizamos entrevistas con artistas brasileños y franceses que hablaron de sus intencionalidades, objetivos y concepciones en el momento de la creación, teniendo como objetivo los niños. Entender el proceso de creación del libro con imágenes sin palabras, en este caso, es parte fundamental para comprender la obra finalizada, bajo la óptica del producto final como resultado de problematizaciones, de elecciones y cambios realizados al largo de todo el trayecto. En este sentido, es visible, a través de las imágenes, la intención de ofrecer a los jóvenes lectores imágenes que provocan el pensamiento, alimentan el imaginario y educan la mirada para otros posibles lenguajes visuales.

## Introdução

Este artigo busca aproximar o universo da arte e as especificidades da criação artística considerando um tipo específico de público: as crianças. Muitos artistas se engajam na produção de obras que podem ser fruídas também por crianças, assim como diversas são as maneiras que os artistas se aproximam da produção da criança de modo a nutrir seu próprio trabalho. Desse modo, nosso foco está nas produções editoriais feitas por artistas plásticos que são enquadradas como Literatura para crianças. Esses artistas trabalham com diversos suportes plásticos e dedicam-se, também, à criação de imagens que são inseridas em livros, ora como ilustração ora como narrativa visual.

Os dados e as reflexões contidas neste texto fazem parte de nossa pesquisa de doutoramento em Artes Visuais, que buscou compreender, por um lado, o processo de criação de narrativas visuais de dois artistas, que realizam trabalhos em diálogo com crianças pré-escolares; de outro lado, buscou-se verificar os modos que as crianças faziam a leitura dessas imagens e se os significados por elas levantados correspondiam com a expectativa dos artistas.

Relatos de artistas brasileiros e franceses coletados ao longo da pesquisa também nos aproximam das especificidades da criação artística, demonstrando as intencionalidades, os objetivos e as concepções dos artistas no momento da criação, tendo em vista a criança. Assim, alguns questionamentos são feitos: o que move o artista a produzir narrativas visuais? Por que contar essa história e não outra? Por que contar desse modo e não de outro? Por que contar com essa técnica e não outra? Por que uma história tem texto escrito e outras não? Dessa forma, debruçaremos nos dizeres sobre os processos de criação, mais especificamente das criações de narrativas visuais para crianças, buscando enfatizar o processo como parte fundamental para compreender a obra finalizada, sob a ótica do produto final como resultado de problematizações, de escolhas e alterações feitas ao longo de todo o trajeto.

## Criação [também] para criança

Como parte fundamental deste estudo sobre as narrativas visuais, sempre consideramos a criança como nosso leitor ideal ou idealizado: aquele sempre disposto para a leitura, que demonstra interesse, que trata com seriedade a história, que tem muita curiosidade, apesar da ingenuidade e do repertório mais restrito. Tratamos, desse modo, de um tipo de leitor específico, detentor de conhecimentos distintos dos adultos, com critérios estéticos distantes daqueles do mercado de arte ou que legitimam obras e artistas. Essa

particularidade não quer dizer que os conteúdos devam ser amenizados ou “pasteurizados” para que as crianças os compreendam. Muitos autores de texto/imagem acomodam os conteúdos expressivos dentro de um espectro de temas aptos à infância ou tratam temas mais densos/tensos de maneira metafórica e atingem excelente qualidade estética em obras consideradas como “para crianças”.

A criação artística, em geral, não predetermina o público, não se escolhe criar pelo gênero ou faixa etária. Assim, com a criação das narrativas gráficas acontece a mesma coisa. Existem diversos tipos de produções no mercado editorial, algumas, no entanto, são rotuladas como “para crianças”. Enfatizamos que quem direciona as produções é, muitas vezes, o mercado editorial e não os artistas. A artista francesa Sara esclarece o início de sua produção de livros de imagem, expondo essa situação:

Foi encontrando os editores que eu tomei consciência que os livros de imagem são destinados às crianças. O ‘mercado’ é organizado assim! Então, tá bom: sejam pequenos ou grandes, eu não coloco distinção ou hierarquia entre os seres. É ao ser sensível que eu me dirijo [...]¹.

Parmegianni (1989) considera Rodolphe Töpffer como o primeiro autor a se questionar sobre a legibilidade das imagens destinadas às crianças leitoras. Além de produzir narrativas gráficas, Töpffer era pedagogo, tinha contato com crianças e jovens e, apesar de ser consciente do poder das imagens para a condução narrativa, sabia dos desafios na estruturação da composição que tornassem cognoscível a leitura:

Há dois modos de escrever histórias, uma com capítulo, linhas, palavras: é a literatura propriamente dita; ou, de modo alternativo, com sucessões de cenas representadas graficamente: é literatura em estampas. [...] Esta, da qual a crítica não se ocupa e os eruditos têm pouco interesse, mas que exerce uma grande atração, [...] mais particularmente nas crianças e no povo, quer dizer, as duas categorias de público que são os mais fáceis de corromper e que será mais desejável educar. (TÖPFFER apud PARMEGIANNI, 1989, p. 23, tradução nossa).

Essa é uma questão premente também entre os criadores de livros de imagem no Brasil. Renato Moriconi, artista brasileiro, demonstra que sua postura se equipara à de Sara, quando diz:

*Eu sei que eu estou dialogando com criança, mas não só pra ela. Eu não estou fazendo também a coisa só pra mim, porque se eu fizesse só pra mim eu não ia publicar. Preciso imprimir três mil livros se é só pra mim? Eu sei que eu tô dialogando com alguém e eu tenho que pensar: isso tá funcionando da maneira que eu quis? Eu penso mais nesse sentido, se tá compreensível. Agora, faixa etária eu não penso².*

André Neves, artista brasileiro, diz que situa sua produção de livros no universo da infância, considerando que o leitor esteja vivendo esse período ou lembrando-o:

*Eu crio uma imagem e esse visual é para qualquer olhar. Gosto quando a arte possibilita uma leitura universal pra qualquer leitor. Eu produzo um livro pra qualquer leitor. Mas a estrutura do que eu faço é na vivência da infância e não da criança. Na infância de qualquer leitor<sup>3</sup>.*

A receptividade do livro de imagem pelas crianças é algo muito apreciado pelos artistas, que encontram leitores dispostos a ler o livro independentemente de critérios externos. A particularidade presente na leitura do livro de imagem é que as crianças buscam erigir sua leitura tendo como ferramenta a curiosidade, o descompromisso e o divertimento, a despeito de seus repertórios.

Apesar de a arte ser uma área ampla e controversa, para as crianças, no entanto, despreocupadas com as categorizações e nomenclaturas do universo adulto, arte é algo para ser vivenciado. Assistir uma peça, ler uma história ou produzir plasticamente equiparam-se no envolvimento afetivo que a experiência artística proporciona. A criança não dimensiona o repertório que se amplia, o saber que se cultiva ou a possível repercussão de um artista ou obra no circuito das artes, ela vive a experiência de corpo inteiro. Anna Marie Holm (2004, p.84), sobre os desafios dos adultos em liberar as crianças para estarem com a arte, diz que “o que ocorre durante a experiência estética é mais amplo. A compreensão se dá por meio dos sentidos, ampliando a consciência. O interessante é que não temos que chegar a nada específico”. Assim, as crianças são livres para se relacionarem com os objetos de arte da maneira que desejarem e critérios rígidos impedem que ela própria conduza sua construção de sentidos.

### **Criação artística e sentido da arte**

Permanentemente está colocada a questão do sentido da arte para a sociedade. O sentido ou as funções da arte variam no que tange ao tempo e às sociedades abordadas; os motivos de se fazer arte são tão mutáveis quanto à própria arte. Nesse sentido, Fayga Ostrower (1987, p. 22) discute a importância e o sentido de se produzir arte para a sociedade atual:

Em nossa sociedade, a posição diante do fenômeno artístico é, no mínimo, ambivalente, quando não bastasse contraditória. Por um lado, reconhece-se a obra de arte, produto do fazer artístico, como algo valioso em termos financeiros; por outro, o fazer artístico em si é considerado inútil, mera diversão ou lazer, terapia talvez, mas nunca trabalho, no sentido de uma produtividade responsável e engajada e, menos ainda, no sentido da realização de uma necessidade social. (OSTROWER, 1987, p. 22).

A propósito da banalização do trabalho em arte, do descompromisso do trabalho do artista, que ainda é visto por muitos como um *bon vivant*, Elzbieta (2014, p. 187, tradução nossa), artista franco-polonesa, enfatiza o oposto, o rigor do labor e a abertura poética existente no fazer artístico: “A prática artística é uma disciplina (é engraçado usar essa palavra para falar de um domínio geralmente considerado o contrário, como o modelo da dissipação e da falta de regras) que impede um fechamento”.

O fazer artístico – assim como o produto da arte – oscila entre uma necessidade intrínseca ao ser humano, como um modo de expressão (ou contestação) da sociedade, ou como uma atividade dispensável. Do mesmo modo, o artista, diversas vezes, é entendido como um sujeito isento de regras e rigores sociais, como alguém que executa uma atividade prazerosa e o faz por ser detentor de uma dádiva. Gombrich (apud ARNHEIM, 2007, p. 247) versa sobre esses diferentes pontos de vista e afirma:

[...] não podemos mais estar certos de que a arte pode ser necessária à existência humana. Na verdade, a arte existiu em todas as civilizações que conhecemos. Um decreto oficial só conseguiria suprimi-la temporariamente. Mas talvez a arte seja meramente agradável, e não realmente indispensável.

Fica evidente que a arte e a atividade artística, dispensáveis ou não, estão presentes hoje e sempre estiveram na história da humanidade com maior ou menor legitimidade, em diferentes momentos. Nessa discussão nos interessam, particularmente, os processos de criação e os motivos pelos quais os artistas fazem arte.

O fazer artístico acontece a partir de um impulso criador muitas vezes marcado pela necessidade de execução. Na produção artística convergem as intenções poéticas, as escolhas e o domínio da técnica, que representa o veículo para o conteúdo expressivo, cingida na intencionalidade da expressão do artista. No entanto, o fazer em arte excede o controle técnico dos materiais. A propósito disso, Ostrower (1999), diz:

Cabe entender bem o seguinte: após 10 anos de trabalho, qualquer artista seria capaz de produzir muita coisa que depende da mera habilidade técnica. Mas não é este ‘muita coisa’ que interessa e sim algo que se lhe apresente como essencial e necessário, e até mesmo inevitável, algo que ele possa identificar-se e pelo qual possa assumir inteira responsabilidade. Algo que queira e precise dizer. (OSTROWER, 1999, p. 9).

Do mesmo modo que enfatizamos que o controle do método e das técnicas artísticas são necessários para o fazer artístico, estes não o restringem. Não obstante, os conteúdos expressivos podem ser forjados por aqueles que não foram iniciados formalmente nas artes plásticas. Elzbieta coloca-se como alguém que necessitou expressar-se plasticamente, embora

tenha dito: “[...] eu não fui à faculdade de belas artes, eu não aprendi formalmente a pintar e desenhar. Então, eu não recebi um diploma e por isso eu fico até hoje na postura de aprendiz”<sup>4</sup>.

A atividade plástica advém de diferentes intenções e possibilita sensações distintas para as pessoas. Tal como Elzbieta, muitos adultos “sem técnica” se sentem impulsionados a criar, enquanto muitos diplomados não são impelidos a fazê-lo. Na atuação com crianças, observamos que a oferta de materiais instiga a exploração e evidencia a potência da qualidade plástica emergente no seu fazer artístico. Fayga Ostrower (1997), no entanto, esclarece-nos a diferença do fazer artístico entre a criança e o adulto. O cerne da criação é o mesmo, mas o que difere são os motivos pelos quais ela é executada. A criação como fenômeno expressivo acarreta intencionalidades distintas:

Nas crianças, o criar –que está em todo o seu viver e agir –é uma tomada de contato com o mundo, em que a criança muda principalmente a si mesma. Ainda que ela afete o ambiente, ela não o faz intencionalmente; pois tudo o que a criança faz, o faz em função de necessidade de seu próprio crescimento, da busca de ela se realizar. O adulto criativo altera o mundo que o cerca, o mundo físico e psíquico; em suas atividades produtivas ele acrescenta sempre algo em termos de informação, e sobretudo em termos de formação. (OSTROWER, 1997, p. 130).

Podemos considerar um aspecto em comum entre a produção criativa do adulto e a da criança quando o autor enfatiza a necessidade de executar determinada ação e a busca de realização pessoal. Essa necessidade de produzir artisticamente ocorre quando o fazer expressivo se torna imprescindível, inadiável. Aproximando-nos da nossa temática, tomamos Angela Lago como exemplo. A artista revela, acerca da criação de seu premiado livro *Cena de Rua*, o motivo que a levou a produzir uma obra abordando o cotidiano de um menino vendedor de rua com o descaso, abandono e percalços concernentes à vida urbana:

*O sentimento de orfandade. Então eu tive o sentimento de orfandade aguçado pelo menino de rua. Eu perdi meu pai mais madura, [...] mas na hora que você fica órfã, você é órfã com 50, 70 anos. [...] Talvez ele tenha sido necessário pra mim, engraçado que eu acho que os livros são necessários pro autor. Que não é pro leitor, é pros autores mesmo [...]*<sup>5</sup>.

O diálogo interior pode estar entrelaçado aos procedimentos de trabalho do artista. Na tomada de decisões, tanto conceituais quanto metodológicas, os artistas lidam a todo o momento com questões subjetivas. Sua produção pode remeter-se a questões externas, mas estas serão sempre observadas a partir de seu ponto de vista. Odilon Moraes classifica sua maneira de proceder metodologicamente como um encapsulamento que só pode ser aberto, desvelado, quando a produção estiver consistente e no momento propício (escolhido por ele)

para abertura ao diálogo: *“É uma maneira de criar. Tem pessoas que criam a partir do outro e do olhar do outro, e tem pessoa que cria a partir da falta de comunicação. A minha criação é completamente oposta da criação coletiva. Então o ato de criar é o ato de conversar comigo mesmo”*<sup>6</sup>.

Esse “conversar comigo mesmo” relatado por Odilon diz muito sobre a criação artística. As ações são permeadas de decisões que, assim como as inquietações, muitas vezes não podem ser explicadas. A artista Sara revela seu modo solitário de criação: “Quando eu fiz meus livros, eu sempre estive em profunda solidão. Sozinha com as escolhas, sozinha com a imagem” (SARA, 2008, tradução nossa). As escolhas feitas ao longo de todo o processo interferem na execução e na escolha do fim. Desse modo, ter um interlocutor interpretando uma obra em processo pode ser angustiante dada a (possível) fragilidade do trabalho em andamento. Apesar de o artista idealizar a obra, pensar sua metodologia, prever desafios, a incerteza poderá estar rondando o trabalho, como diz Fayga Ostrower (1999, p. 200), “o artista é capaz de imaginar certos atos, imaginar suas consequências, propor certos experimentos. [...] Mas, imaginar ainda não é criar”.

As etapas e decisões a serem tomadas ocorrem, na maioria das vezes, em sobreposição, no momento em que as questões conceituais e formais ainda se encontram intrincadas. Ainda com Ostrower (1999, p. 201) entendemos que:

As dúvidas e hesitações surgem espontaneamente. O artista não precisa deter-se para analisá-las, encontrar palavras ou teorias para elas, assim como não precisa racionalizar, explicar ou justificar as decisões a que chega. Basta ele sentir que algo não está inteiramente certo e ir em busca de uma saída. Mas o importante a saber é que a própria capacidade de duvidar, de avaliar e concluir novamente será incorporada nas formas expressivas como uma conquista. [...] Tais tensões não precisam ser necessariamente dramáticas, mas elas dão vitalidade à obra. (OSTROWER, 1999, p. 201).

Do ponto de vista da criação, a linguagem visual é extremamente desafiadora, pois está atrelada a outro modo de expressão: a linguagem não-verbal. Esse modo de comunicação não pressupõe a mediação das palavras. O autor explica que “não há e nem haverá verbalização; a expressão é de ordem formal, quer dizer, ela ocorre através de formas visuais” (OSTROWER, 1999, p. 23).

A narrativa visual do livro de imagem, grosso modo, é um conjunto de imagens interligadas em sequência. Podemos nos aproximar do pensamento de Arnheim (2007, p. 368) acerca do tempo e do movimento da composição, quando diz que “[...] o que acontece enquanto a execução está em progresso não é simplesmente a adição de novas contas ao cordão. Tudo o que veio antes é constantemente modificado pelo que vem mais tarde [...]”.

Cada imagem narra, assim como cada imagem subsequente acrescenta informações para a construção dos significados. Jacques Aumont (1993, p. 260) coloca que “[...] a imagem se define como um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real”.

Percebemos, no entanto, que muitos livros-imagem não têm discursos narrativos categóricos e/ou herméticos. Existem elementos que o artista coloca explicitamente, mas muitos outros são apenas sugestivos, permitindo que o leitor exercite sua leitura para compreender. Nesse ponto, torna-se evidente que muitos indícios poéticos são inseridos na sucessão de páginas, mas, sobretudo, entre uma e outra.

Diferentes são os motivos que levam os artistas a criarem as narrativas visuais, sendo que eles também ilustram obras com textos próprios ou de outros autores. A narrativa pela imagem é colocada como um modo singular de mobilizar o artista durante o processo de criação de uma história, exigindo dele mais do que uma grande habilidade plástica. O artista francês, Serge Bloch, coloca outro lado da criação de narrativas visuais como um trabalho que pode não interessar a todos aqueles capazes de executá-los: *“Eu fiz quadrinhos sem texto. É interessante, mas é muito mais complicado. É muito mais difícil quando não tem texto para passar as ideias nas histórias”*<sup>7</sup>.

Em determinados livros ou editoras, os artistas são induzidos a inserir textos escritos nas narrativas visuais, seja pelo motivo da narrativa não estar compreensível visualmente ou pela necessidade de venda para determinado público. Sara expõe essa situação, quando revela: *“algumas vezes, eu acrescento texto – sob demanda do editor na maior parte dos casos, pois é muito mais difícil para ele vender livros sem texto”*.

Angela Lago (2013), em situação inversa, retirou as palavras do livro *Cântico dos Cânticos*. Ao longo de dois anos, a autora trabalhou na reestruturação de trechos do texto bíblico em busca de um novo poema, mas ao fim decidiu transformá-lo num livro de imagem pela insatisfação gerada na relação palavra-imagem: *“O fracasso com o texto, com toda sinceridade. No Cântico dos Cânticos [...] eu tentei o texto. São todas umas tentativas muito doidas. Mas todas me frustraram, depois de anos eu resolvi tapar o texto com flor e remeter o leitor ao texto bíblico”*<sup>8</sup>.

Anne Brouillard (apud VAN DER LINDEN, 2011), artista belga, por motivos distintos de Angela Lago, retirou o texto do livro *L’Orage* (Éd. Grandir, 1998), transformando-o em livro de imagem. Ela explica o processo de (re)construção da obra:

De início, eu tinha um texto para esse livro [...]. Não uma versão definitiva, só fragmentos. Mas eu tinha a sensação de que as imagens poderiam acabar ofuscadas. Na nossa cultura, o texto tem primazia sobre a imagem. Quando texto e imagem estão associados, a imagem é vista em seu conjunto, mas não como uma narrativa de fato. E meu desejo era colocar tudo nas imagens, que elas pudessem ser lidas enquanto tal [...]. Assim, fui levando as imagens pouco a pouco. (BROUILLARD apud VAN DER LINDEN, 2011, p. 81).

Os exemplos dessas artistas nos remetem às reflexões de Mello (2008, p. 44) acerca do conjunto de atributos e intenções presentes quando da criação: “O processo criativo é um estado de profunda concentração, quando a consciência está extraordinariamente bem ordenada. Os pensamentos, as intenções, os sentimentos e todos os sentidos enfocam a mesma meta geral”.

Ater-se à ideia de que qualquer bom artista visual seria capaz de criar livros de imagem é desconsiderar outros conhecimentos inerentes à produção visual em sequência. São necessárias habilidades que confluam na composição e nas lacunas poéticas de cada imagem, nos significados sugeridos em cada virada de página, na cadência narrativa e no desenrolar da história. Além, é claro, do uso da cor, dos planos, dos enquadramentos, das referências visuais e históricas presentes, também, nos livros que possuem texto escrito. Em relação a essa questão, Eva Furnari considera a construção de narrativa visual como um “trabalho milimétrico”<sup>9</sup>, já que todas as informações têm de estar contidas (ou sugeridas) nas imagens. A autora prossegue explicando que “a expressão corporal constrói como narrativa”.

Ao mesmo tempo, a estruturação da narrativa visual não precisa ser um amontoado de ações minuciosamente descritas. A harmonia se dá na proporção, variável de acordo com a descrição psicológica dos personagens, com o trecho narrativo, as rupturas temporais etc. Laurent Cardon narra o período de adaptação e aprendizado que passou quando começou a produzir livros de imagem:

*Antes de saber disso eu comecei a fazer 40 páginas... sabe, uma obsessão pelo fato de fazer animação a decompor demais, isso acontecia muito nas minhas histórias, aí eles (editores) comentaram: “acho que tem muitas imagens, tem que limpar um pouco”. Aí eu me toquei! É verdade, acho que não precisa contar tudo. Então isso foi uma coisa que ficou uma preocupação muito grande para mim. Tentar deixar o mínimo de imagens nas minhas histórias, para poder chegar num número limitado de páginas e uma preocupação também: Será que precisa? Então isso é obsessão agora. Fico sempre pensando nisso*<sup>10</sup>.

A dinamicidade do livro de imagem não condiz apenas com ter texto ou não. A composição é outra num livro em que a imagem tem que narrar. A ausência do texto é uma escolha do artista e não uma debilidade, de modo que, se retirarmos o texto de um livro

ilustrado, não o transformamos em livro de imagem. Suzy Lee (2012, p. 100) estabelece as diferenças na criação de narrativas visuais:

A postura diante de diferentes suportes não pode ser a mesma. Cortar ou redimensionar figuras e comprimi-las em páginas não cria necessariamente um livro-imagem. Livros-imagem não consistem apenas na criação de estilo com algumas grandes figuras. Os mais cativantes são aqueles nos quais sentimos que o artista lidou com a materialidade do objeto, sem esquecer sua escala.

O editor Christian Demilly (2008, p.21, tradução nossa) reconhece, em parte, a tendência de certos artistas para a narrativa por imagem: “Ele [o livro de imagem] gera uma forma particular de criação que interessa especialmente aos ilustradores que têm uma alma de autor, mas que não podem ou não querem escrever”. Serge Bloch cogitou semelhante argumento acerca da ausência do texto escrito quando disse: “*Tem gente que prefere fazer sem palavras. Talvez eles tenham medo das palavras*”<sup>11</sup>. As crianças, quando questionadas sobre essa peculiaridade, também elaboram suas suposições que, em geral, alternam entre a “preguiça de escrever” ou “o artista desenhou muito e assim ficou cansado para escrever as palavras”. Tais argumentos não contemplam a natureza da criação por imagem como meio de expressão, pois grande parte dos autores de livros de imagem são autores de outros livros nos quais o texto escrito está presente. André Neves, discorrendo sobre a diferença na escolha da presença/ausência de texto, como autor (do texto, das imagens, do projeto gráfico) de diversos livros, disse: “*O que me faz criar um livro de imagem e tentar tirar dele as palavras é pelo simples fato de eu ser um artista visual. A minha palavra vem da imagem e nunca foi ao contrário*”<sup>12</sup>.

Torna-se evidente que a ausência do texto escrito solicita que o autor busque novos modos de narrar para que a imagem não seja extremamente esmiuçada ou monótona. Do mesmo modo, demanda atributos de síntese visual ao longo da narrativa – da apresentação dos personagens ao ápice da história.

Nos dizeres dos artistas encontramos, também, diferentes motivos para terem adentrado nesse campo narrativo. Para a maioria dos autores de livro de imagem, a linguagem visual já era um meio de expressão. Laurent Cardon expôs como a narrativa visual, de certo modo, sempre esteve presente em seu trabalho:

*Obviamente, pra mim, o livro de imagem é uma extensão do storyboard. Não é por acaso. Trabalhei a vida inteira com animação, então trabalhei muito com storyboard. [...] Então, você conta em imagens como começa o plano, como acaba o plano. Você só coloca o texto a partir do momento que você precisa do texto. Você tenta resolver tudo com imagem. É realmente uma ginástica, um trabalho. [...] É isso que me deu vontade de trabalhar com*

*livro de imagem. É mais uma provocação que eu faço pra mim mesmo, até que ponto precisa de texto pra contar essa história? Então eu vou puxando os limites pra ver como que eu faço. É mais uma brincadeira*<sup>13</sup>.

A adequação em relação ao tema e abordagem pretendida, além do desafio imposto, impera na presença/ausência do texto escrito. Angela Lago, ainda sobre *Cena de Rua*, disse: “Imagine escrever esse livro com texto? Com imagem eu posso falar da desigualdade, com palavra eu não daria conta, eu acho que eu seria demagógica”. Por outro lado, Sara (2008, tradução nossa) foi convicta ao dizer “Em minhas obras, há o desejo da “militância da imagem”. [...] Eu fiz meu primeiro livro de imagem, *À travers la ville*, a fim de demonstrar que a imagem “fala” dela mesma e que a relação texto/imagem é a maior parte do tempo uma manipulação”.

Os dizeres desses artistas, autores (também) de narrativas visuais, colocam em questão as particularidades do *métier*, no que diz respeito à capacidade de criar uma imagem de ilustração ou uma imagem narrativa autônoma, colocando em conflito os termos ilustrador e autor. Renato Moriconi distingue esses termos, salientando a autoria em outros pontos além do texto escrito:

*[...] acho até pra reforçar que somos autores, eu gosto muito mais de usar “artista do livro”, que o artista visual. Não da imagem somente, mas é o criador, o pensador daquele livro que a gente lê. [...] O criador de imagem cria um outro universo, cria um ambiente pra que aquele texto se desenvolva. Tanto pela imagem, e hoje eu trabalho assim, que não apenas a imagem, a pintura, eles criam arquitetura pra que aquele texto se desenvolva. Ou seja, pensam o projeto gráfico, pensam onde a mancha tipográfica vai ficar, onde ela vai dialogar com aquela imagem, se vão ficar em lugares separados, se vão interagir, tudo isso faz parte do trabalho do artista do livro*<sup>14</sup>.

Esse “artista do livro” proposto por Moriconi é aquele que concebe o livro como um objeto de nuances presentes nos vários aspectos da obra, no projeto gráfico, na textura do papel e da impressão, no tipo de encadernação e também na composição narrativa.

Assim sendo, essa visão global do objeto instiga os artistas que trabalham com o livro, uma vez que todos os pormenores são intencionais: o tipo de papel, a gramatura, o formato, a paginação, o tipo de impressão e as imagens. Estas, incumbidas de sustentar e guiar a narrativa, são o chamariz para o aprofundamento na leitura. Roger Mello (2012, p.208) sintetiza a intencionalidade poética e as manobras técnicas necessárias para ser capaz de executar na imagem o desejado: “penso sempre numa imagem que conta alguma coisa. É uma busca da narrativa e é um exercício plástico. É sempre um exercício plástico-narrativo”.

O trabalho criativo do artista concerne, desse modo, a uma complexa trama de elementos visuais que devem extrapolar o nível descritivo das imagens, fazendo emergir narrativa(s). Por ser a narrativa visual um campo de experimentação que tem como característica intrínseca a inquietação diante do objeto finalizado, os artistas buscam transpor os experimentos anteriores, reinventando formatos, composições etc.

A mudança visível na produção de livros contemporâneos é fruto do trabalho experimental dos artistas que se dedicam a transcender o objeto e a linguagem gráfica. Muitos dos livros de vanguarda estão enquadrados na “literatura para crianças”, já que transitam entre duas ou mais linguagens, desafiando qualquer rotulagem. Roger Mello<sup>15</sup> considera o papel de alguns editores do mercado editorial brasileiro como facilitadores no desenvolvimento dos livros mais arrojados: “Muitos editores aceitam e apostam em livros não considerados como ‘comerciais’, pois se o livro for feito pensando no mercado, desrespeita a criança e trai a premissa de produção de livro”. Assim, esses livros experimentais rompem com o intencionado pelo mercado de livros dirigidos para crianças. Muitos deles contêm aberturas poéticas, metáforas visuais e possibilitam muitas leituras para pessoas de todas as idades. Nessa perspectiva, a “literatura para criança” é aquela acessível a todos os leitores, diferente da literatura restrita a um público seletivo de estudiosos.

Para atingir a autonomia na narrativa visual, o artista tem que traçar caminhos distintos da narrativa escrita. É preciso condensar imagetivamente as informações relativas ao contexto, aos personagens, conflitos etc. Tudo é referido pela imagem. O espaçamento entre as ações e a passagem do tempo são igualmente construídos na sucessão das páginas. Assim, torna-se evidente que a criação passa pela tentativa e erro, rupturas e desvios. Escolhas marcam a todo tempo a criação artística. A propósito do processo de pesquisa inerente ao ato criador, Fayga Ostrower (1999, p. 20) diz:

Certas intenções do artista, vagas que sejam inicialmente, convergem numa forma ou “ideia geradora”, também vaga, talvez, mas que irá se revelando ao artista no decorrer da elaboração formal da imagem. Quer dizer: o próprio processo de trabalho se converte em processo criador, de buscas e de descobertas sempre mais abrangentes.

Laurent Cardon é um artista/cineasta que arquiva diversas etapas de seus trabalhos, e esses materiais documentam os processos de construção dos livros e as decisões tomadas. Demonstram, também, como o cineasta foi adaptando seu olhar para a criação de narrativas visuais que seriam inseridas em livros. Apesar de o movimento criador ser o mesmo, ele teve que apreender e transpor sua habilidade narrativa (já presente em seus trabalhos com cinema) para outro suporte, o livro.

O artista mostrou-nos diversos documentos digitais desvelando os processos de seus livros e de como se alteraram. Outros, no entanto, têm a arte final bem próxima do esboço, com a linguagem gráfica marcada pelo desenho espontâneo, como, por exemplo, a obra *Aranha por um fio* (Ed. Biruta, 2011). As diferentes versões permitem ver as várias camadas, as etapas, os avanços e os recuos. Esses materiais revelam o processo de pensamento do artista para a construção do livro.

Sendo assim, pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a ideia de registro. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização.

Olhar para o processo criativo como um espaço de aprendizagens e descobertas, reconhecendo o valor próprio do fluxo criativo, conhecer suas etapas, identificar mudanças, determinar tendências, demonstra-nos que o processo de criação artística não é um mistério sublime, mas fruto de trabalho árduo.

### **A técnica e o suporte como aliado poético**

Na criação de imagens narrativas, diversos pontos são fundantes na estruturação do discurso imagético. Por meio dos elementos da composição, como ponto, linha, cor etc., os artistas sistematizam as imagens numa sequência intencional, de modo que a história desponte. Assim, através de uma linguagem não verbal pautada na narração visual, torna-se possível a identificação de estruturas narrativas, como personagens, tempo, espaço, clímax e desfecho.

O desenvolvimento desse modo particular de narração se ancora na técnica e no livro como substrato da imagem. Desse modo, o domínio técnico da linguagem visual é o primeiro degrau para criar narrativas visuais. No entanto, como já dissemos anteriormente, o exercício das imagens em sequência transpassa o domínio da técnica. Ostrower (1999, p. 18) ajuda-nos a discernir o papel da técnica no fazer artístico, quando afirma que:

Jamais a arte será mera questão de habilidade ou se limitará a meros problemas técnicos. A técnica representa um instrumento de trabalho, que o artista precisa conhecer – evidentemente – e dominar com plena soberania (aqui entenda-se bem: cada artista há de encontrar suas técnicas [...]). Mas, nas obras de arte, as técnicas acabam se tornando “invisíveis”, sendo absorvidas inteiramente pelas formas expressivas.

O reconhecimento do material e da técnica utilizado em determinada obra constituem a identificação e a contextualização do artista e da obra, mas não devem ser, no entanto, sobressalentes à poética e ao estilo. Esse “encontrar suas técnicas”, que aponta Fayga Ostrower (1999), está estritamente ligado à desenvoltura que o material e a técnica permitem ao artista, assim como com a pertinência ao tema em questão. Pressupomos, assim, que o artista conheça uma gama de técnicas artísticas e que possa transitar entre elas em favor da obra.

Sendo assim, encontramos no cenário brasileiro diversos autores de livros de imagem que alternam as técnicas em seus diferentes livros, citando, por exemplo, Angela Lago, Renato Moriconi, Graça Lima etc. Segundo Dondis (1997, p. 25), a técnica representa para o artista a possibilidade de concretude de seu fazer artístico, já que:

[...] as técnicas são os agentes no processo de comunicação visual; é através de sua energia que o caráter de uma solução visual adquire forma. As opções são vastas, e são muitos os formatos e os meios; [...] por mais avassalador que seja o número de opções abertas a quem pretenda solucionar um problema visual, são as técnicas que apresentarão sempre uma maior eficácia enquanto elementos de conexão entre a intenção e o resultado.

Laurent Cardon (2013) narrou como a produção de seu primeiro livro de imagem, *Calma, Camaleão*, contribuiu para que ele criasse o grafismo presente em suas narrativas:

*Mais ou menos com esse livro que eu desenvolvi esse grafismo, que é totalmente digital, que parece meio gravura de madeira. [...] Então sempre tem esse processo, eu faço sem realmente me preocupar com a finalização ou o tipo de desenho. Nem sabia que ia ter um desenho tão humorístico, ia fazer uma coisa mais sombria até, queria fazer uma coisa mais pesada, nem sabia se ia usar cores, apesar de ter colocado no rough<sup>16</sup>.*

O discurso de Cardon revela como o ato criador desencadeou, durante o processo de criação, a descoberta de muitos aspectos novos, principalmente para o próprio autor. As etapas parecem desviar do controle, moldando-se durante as (inconscientes) tomadas de decisão.

A privação de materiais pode, em grande medida, representar a ruptura do fluxo criativo. No entanto, pode contribuir para a inquietação artística e culminar naquilo que Ostrower (1999) denomina acaso. Situações essas que emergem e redimensionam o fazer criativo. Sara (1991, p.11, tradução nossa), que tem a técnica do *papier déchiré* (papel rasgado) como marca de seu trabalho, revela que “[...] o desejo de fazer esses livros me veio no momento que eu não tinha como comprar muito material como aquarela, pintura. Eu tinha só papel reciclado... Eu quis tentar criar alguma coisa com quase nada”.

Nessa condição pontual, a artista encontrou uma técnica de grande valor expressivo. Fayga Ostrower (1999, p. 1), ainda sobre o acaso na criação, coloca-nos:

Pensando bem, até parecem uma espécie de catalizadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos do nosso próprio ser sensível?

A técnica desenvolvida por Sara<sup>17</sup> a partir da ausência de material representou o disparador de uma poética capaz de, na maioria dos casos, narrar histórias densas, tendo como único material o papel: “Os rasgados, as formas, as cores formam uma espécie de linguagem, uma gramática que eu utilizo à serviço da expressão das emoções, dos instantes, das impressões, dos sentimentos que passam palavras”.

O conhecimento da estrutura do livro e a inserção da narrativa visual demandam do artista o que Moriconi chamou de arquitetura, sendo o artista do livro aquele que o concebe como um objeto de três dimensões, no qual todos os pormenores têm valor e convergem na poética artística. Ostrower (1999, p. 33) considera que:

Nas obras de arte, os conteúdos expressivos resultam de constantes inter-relações entre partes e totalidade. Cada componente, ao participar de uma composição, dela receberá um determinado significado. Este significado não existia independentemente, como um dado fixo ou pré-estabelecido [...]. Tudo surge e se define em interações recíprocas.

Esse complexo ato criador reclama ao autor conhecimentos que perpassam diversos fazeres artísticos reunidos por Suzy Lee (2012, p. 103):

A fim de fazer um livro, o criador tem que ser o ilustrador, o escritor, o editor, o designer, o impressor, o encadernador e sua própria casa editorial ao mesmo tempo. Não quero dizer que o criador tenha de fazer tudo isso sozinho, mas tem que estar envolvido de maneira consciente no processo integral, embora na prática possa participar de algumas partes. Quando se faz um livro, é necessária a cooperação e a inspiração das muitas pessoas envolvidas. O criador deve desenvolver a compreensão do todo, pela vivência do processo com uma ideia geral em mente.

A propósito dessas questões que englobam a produção de livros, Sophie Van der Linden (2012, p. 33) enfatiza que:

[...] muitos criadores, porém, adquiriram sólido conhecimento sobre as limitações impostas pelas reproduções. Alguns exigem acompanhar de perto, ou até de controlar todos os procedimentos, e trabalham com a ideia do livro como fim. [...] O trabalho é então efetuado em função do resultado esperado após a reprodução, o que permite a Claude Ponti, por exemplo, dizer que, a seu ver “o original é o livro, não os desenhos”.

A compreensão do objeto e a apropriação dessa materialidade na sustentação poética são notáveis no trabalho de Angela Lago, na construção dos livros de imagem e nos livros ilustrados. A tridimensionalidade do livro é o ponto inicial da concepção de da autora no que concerne ao livro e ao ato leitor. Para ela, no movimento de leitura, o livro nunca está a 180°, sempre tem um ângulo mais fechado que modifica a compreensão (e a relação) que temos com a composição imagética.

O autor da imagem tem que considerar essa concavidade para ampliar as possibilidades de leitura e fruição. Angela Lago (1994) utiliza com desenvoltura o que para outros artistas é um empecilho: a dobra ou, em termos técnicos, a espinha do livro. Seu livro *Cena de Rua* (LAGO, 1994) demonstra as apropriações que citamos, tanto no que tange à angulação no movimento leitor quanto ao “corte” da imagem dado pela costura na encadernação: o ângulo de leitura corrobora com o ponto de fuga da imagem e encurrala o menino no beco escuro, adensando a narrativa. Ao mesmo tempo, as articulações coincidem com a dobra da página e geram movimento nos personagens, ou contribuem para marcar o interior e o exterior de um carro. As quatro margens de uma página dupla não satisfazem essa perspectiva de livro. A autora defende que o meio da página tem de ser levado em consideração como possibilidade estrutural e poética e, com isso, ressalta a existência de oito margens<sup>18</sup>, que modifica a concepção de livro.

Outros livros de imagem de Angela Lago (2013) exploram o objeto na construção narrativa, como *Cântico dos cânticos*, considerado como livro de arte dado sua qualidade estética. A autora leva as possibilidades de sentido da dobra ainda mais longe em *O personagem encalhado* (LAGO, 2002), no qual o mote da história é um personagem que fica preso na dobra do livro.

A materialidade do objeto como parte constituinte da narrativa é explorada por muitos artistas, mas Suzy Lee despontou nos últimos anos como uma das autoras de literatura para crianças que mais vinculou a materialidade à narração, transformando num jogo as descobertas de leitura. Em seus livros de imagem que compõem a trilogia da margem<sup>19</sup>, a autora aproveita o formato do livro e a dobra do meio como espaços de construção poética: “como eu não poderia ignorar essa dobra central da encadernação resolvi atacá-la de frente” (LEE, 2012, p. 102). O livro deixa de ser apenas substrato e passa a ser conteúdo. A dobra da página na trilogia representa, cada qual a seu modo, a divisória entre duas instâncias, entre o real e o imaginário. Essas separações não são estanques, de modo que são transgredidas ao longo da narrativa. São incorporadas imageticamente à narrativa.

Sophie Van der Linden (2011, p. 33) aborda a dobra da página como uma consequência da encadernação, repleta de “contingências e riquezas”. A autora evoca Claude Ponti, que aproveita a simetria possibilitada pela dobra: “De um lado a manhã, de outro, a tarde. É a hora do instante imóvel”(VAN DER LINDEN, 2011, p. 33).

O espaço vazio também uma é característica importante no trabalho de Suzy Lee (2012, p. 102): “uma página vazia sem contexto pode ser um erro de impressão, mas se o branco da página é essencial para adicionar sentido ao contexto, uma página sem palavras ou imagens não é uma página vazia”. A página branca – o não desenho – tem função narrativa de alongar o tempo-espaço, ampliando as possibilidades de leitura tanto com crianças como com adultos.

O uso consciente da cor representa um ponto importante na criação para crianças. Convivemos com a ideia de que tudo o que é destinado para as crianças (das paredes da escola aos brinquedos) tem que ter cores vivas e vibrantes. Conforme enfatizamos anteriormente, o cuidado com as produções para crianças deve ser redobrado, cujos produtos devem enriquecer o repertório das crianças sem subestimar sua inteligência e capacidade de compreensão e muito menos direcionar suas escolhas. A respeito dos elementos básicos da comunicação visual, Dondis (1997, p. 63) ressalta que “a cor, está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum”.

Arnheim (2004) defende que a principal contribuição da Gestalt foi compreender que a visão ocorre como um processo de campo, de modo que o todo determina a função de cada elemento. Desse modo, “[...] dentro da estrutura global que se estende pelo tempo e espaço, todos os componentes dependem um do outro, de modo que, por exemplo, a cor que percebemos em determinado objeto depende da cor dos objetos próximos dele” (ARNHEIM, 2007, p. 14).

Serge Bloch, em sua entrevista, critica o uso desenfreado de cores que poluem e confundem a leitura. Em suas imagens, o traço leve e negro compartilha a página com poucas e precisas cores. Sua preferência pelo traço está ligada à herança que recebeu de artistas que tinham o desenho como marca de trabalho, tais como Paul Klee, Steinberg, Sempé etc. Muitos autores de imagem para crianças utilizam, sobretudo, as cores na construção de sua poética, com paletas de cores bastantes características, como é o caso de Marilda Castanha, que pode ser facilmente reconhecida pelos matizes terrosos presentes em suas lindas imagens. Suzy Lee (2012, p. 117) diz que “a cor é um sustentáculo importante na criação da história. Seu uso limitado prende a atenção e faz o leitor meditar sobre o significado”. A ilustradora Cristina Biazetto (2008, p. 77) também defende que:

A cor é o elemento visual com maior grau de sensualidade e emoção no processo visual. Nenhum outro atrai com tanta intensidade quanto a cor. É possível elaborar um grande número de relacionamentos entre a cor e os outros elementos, alcançando significados bastante diversos. Podemos alcançar uma ampla variedade de significados por meio de combinações entre cores.

O artista, que a partir de um processo criativo desafiador cria um universo visual coeso, exige também do leitor um olhar disposto a experimentar novos modos de ler. As crianças indicaram que a intenção dos autores é fazê-los “pensar mais” ou, como diria Sara, para “sentir mais”. Talvez sejam essas as chaves para a leitura. Suzy Lee (2012, p.146) revela que “o mais desafiador na criação de livros-imagem é ser capaz de conduzir, com delicadeza, os leitores e, ao mesmo tempo, abrir as possibilidades de diversas experiências de leitura”. As crianças participantes da pesquisa aqui indicada se referiram, também, à necessidade de observar com cuidado e de ter tempo para refletir. Renato Moriconi exemplifica os perfis de autor e leitor demandados: “Mas falar com o leitor não é explicar tudo pra ele. [...] eu não preciso ser didático demais e explicar tudo na imagem. Eu posso ter uma narrativa acontecendo e ter esses hyperlinks, essas histórias. Eu posso ter esses links, mas também ter uma narrativa que é inteligível”<sup>20</sup>.

O processo de criação de livros de narrativas visuais não se esgota, desse modo, na finalização do livro. Na voz dos autores/artistas percebemos que eles reivindicam o olhar ativo do leitor, na busca e construção dos significados. Na virada de páginas, muitas conexões são feitas e revistas. Suzy Lee (2012) ressalta a importância desse momento na construção de significados:

Os dedos do leitor fazem parte do livro. A ideia de tempo difere a cada página que vemos. O leitor pode ajustar o tempo ao virar as páginas. A situação muda passo a passo à medida que o leitor vira uma página, conforme a capa do toureiro se agita e volta. O significado ocorre entre as páginas e é dado pelo ato de virá-las. (LEE, 2012, p.120).

Esse jogo da leitura, como exercício de linguagem, constitui-se nos diferentes modos de narrar, não se fixando apenas no enredo. Além disso, a dimensão sensível calcada pelo artista no processo de criação é evocada pelo olhar no processo de leitura. Sara (2008, tradução nossa) descreve o perfil de leitor que almeja para suas obras:

O leitor dos meus livros pode relacionar-se com sua parte sensível; uma imagem lhe fala e ele toma a palavra para dizer o que ele vê e forçosamente, ele fala dele mesmo nesse momento. Ele assume esse risco de falar dele próprio. Eu sou contra a posição do telespectador que é prisioneiro de uma emoção que não o pertence, mas que é induzida pelo texto associado à imagem. O primeiro ato de militância é recusar as manipulações dando a palavra ao espectador ou ao leitor. (SARA, 2008, tradução nossa).

É a percepção de um trabalho vinculado a um tipo de artista aberto ao diálogo com o leitor, que se coloca, como artista, num outro lugar e que exige que o leitor também se desloque. A imagem, nesse caso, não é adorno, é conteúdo expressivo.

Pudemos perceber ao longo dos discursos dos artistas/autores dos livros que, além de demonstrarem engajamento naquilo que exercem, revelam o cuidado na elaboração das imagens que são direcionadas principalmente para jovens leitores. As obras desses artistas demonstram grande qualidade estética e são produzidas com comprometimento equivalente ao trabalho em artes plásticas em outros suportes. É possível observar nas falas dos artistas outra questão muito pertinente acerca do respeito em relação ao leitor-criança. Nesse sentido, torna-se visível através das imagens a intenção de oferecer aos leitores imagens que instigam o pensamento, alimentam o imaginário e educam o olhar para outras linguagens visuais. Desse modo, as narrativas visuais colocam-se como objetos artísticos que contribuem para a formação estética e poética de seus leitores; aproxima os leitores do universo das formas e seus conteúdos expressivos. Assim, esses artistas transitam por diversas técnicas e linguagens artísticas, em diferentes suportes e formatos, convidando os leitores, a cada obra, a tomar contato com o universo do livro e suas inúmeras possibilidades.

---

## Notas

Anotações de diário de campo a partir da palestra proferida no 30<sup>ème</sup> *Salon du Livre et de la Presse Jeunesse Seine-Saint-Denis*, em 2014, em Montreuil, França.

<sup>2</sup> Entrevista realizada pela autora com Renato Moriconi na cidade de Paris, França, em maio de 2014.

<sup>3</sup> Entrevista realizada pela autora com André Neves, na cidade de Porto Alegre, RS, em novembro de 2008.

<sup>4</sup> Anotações de diário de campo a partir da palestra proferida por Elzbieta no 30ème *Salon du Livre et de la Presse Jeunesse Seine-Saint-Denis*, em 2014, em Montreuil, França.

<sup>5</sup> Entrevista realizada pela autora com Angela Lago, na cidade de Belo Horizonte, MG, em dezembro de 2008.

<sup>6</sup> Entrevista realizada pela autora com Odilon Moraes, na cidade de São Paulo, SP, em dezembro de 2013.

<sup>7</sup> Entrevista realizada pela autora com Serge Bloch na cidade de Paris-França, em dezembro de 2014. Tradução nossa.

<sup>8</sup> Vide nota nº 5.

<sup>9</sup> Anotações de diário de campo a partir de uma fala de Eva Furnari durante a *Bologna Children's Book Fair*, na Itália, em março de 2014.

<sup>10</sup> Entrevista realizada pela autora com Laurent Cardon na cidade de São Paulo, SP, em fevereiro de 2013.

<sup>11</sup> Vide nota nº 7. Tradução nossa.

<sup>12</sup> Vide nota nº 3.

<sup>13</sup> Vide nota nº 10.

<sup>14</sup> Vide nota nº 2.

<sup>15</sup> Anotações de diário de campo a partir de uma fala de Roger Mello durante a *Bologna Children's Book Fair*, na Itália, em março de 2014.

<sup>16</sup> Ver nota nº 10.

<sup>17</sup> Disponível em: <[http://universdesara.org/article.php3?id\\_article=37](http://universdesara.org/article.php3?id_article=37)>. Acesso em: dez. 2015.

<sup>18</sup> Anotações em diário de campo durante palestra na Feira do livro de Bolonha, em 2014.

<sup>19</sup> Onda (2009), Espelho (2010) e Sombra (2011), todos lançados no Brasil pela Editora Cosac Naify.

<sup>20</sup> Vide nota nº 2.

## REFERÊNCIAS

ARIZPE, Evelyn. Imagens que convidam a pensar: o 'livro álbum sem palavras' e a resposta leitora. *Revista Emilia*, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=380>. Acesso em: maio 2017.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil juvenil. In: OLIVEIRA, O. (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. p.

DEMILLY, Christian. Histoire sans paroles. *Hors cadre{s}*, Le Puy-en-Velay, n. 3, 2009.

DONDIS, Donis A. *A sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELZBIETA. *L'enfance de l'Art*. Paris: Rouergue, 2014.

HOLM, Anna Marie. A energia criativa natural. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 15, n. 43, p. 1. jan./abr. 2004.

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

MELLO, Regina Lara Silveira. *Processo criativo em arte: percepção de artistas visuais*. 2008. 252f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, SP, 2008.

MELLO, Roger. Entrevista. In: MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infanto-juvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Universo da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1997.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

PARMEGIANNI, Claude-Anne. *Les petits français illustrés 1860-1940: l'illustration pour enfants en France*. Paris: Du Cercle de la Librairie, 1989.

SARA. Entretien avec Claude Hubert-Ganiyare. *La Joie par les livres*, Paris, avr. 1991.

SARA. Entretien: Sara et le langage de l'image. *Lecture jeune*, Paris, n. 127, sep. 2008.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.