

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Luara Teixeira de Almeida

**A linguagem cromática nos livros ilustrados:  
a cor como potência poética do narrar**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo  
2020

Luara Teixeira de Almeida

**A linguagem cromática nos livros ilustrados:  
a cor como potência poética do narrar**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

ORIENTADOR: Profa. Dra. Diana Navas

SÃO PAULO

2020

Luara Teixeira de Almeida

**A linguagem cromática nos livros ilustrados:  
a cor como potência poética do narrar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Aprovada em: \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Diana Navas

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

---

Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

Universidade de São Paulo (USP)

---

Profa. Dra. Vera Bastazin

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de  
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Número do  
processo 88887.369351/2019-00

Aos meus pais Kátia e Marcos, pelo apoio da vida toda; e ao Daniel, pelo apoio de todo dia.

## AGRADECIMENTOS

Minha jornada pelo mestrado se fez mais colorida com a presença de pessoas que me lembravam sempre os motivos pelos quais comecei e me motivavam a continuar. Portanto, deixo aqui o meu muito obrigada cheio de afeto a vocês:

À querida professora e orientadora Diana Navas, por tantas trocas e por acreditar sempre no meu projeto e na minha capacidade de ir além.

Às professoras Vera Bastazin e Maria Zilda da Cunha, pelo olhar atento e considerações que enriqueceram muito a pesquisa.

Às professoras do programa, pelas oportunidades de reflexões literárias.

Aos amigos do grupo de pesquisa “A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas”, pela companhia e aprendizado constante. Vocês são apoio, orgulho e grandes exemplos para mim. Continuemos!

À grande Ana Albertina, pelas conversas, conselhos e leveza para seguir. Sem você os obstáculos pareceriam muito maiores.

À Capes pela bolsa concedida.

À minha família, em especial minha avó Beth, por vibrarem comigo em cada conquista.

Ao Daniel, por compartilhar tanto comigo; companheiro de debates, leituras e de paixão por narrativas. Aprendo muito com você, todos os dias.

E aos meus pais, Kátia e Marcos, por serem a origem de tudo; por me incentivarem a ler, imaginar e questionar desde sempre; por me encorajarem e estarem do meu lado em cada etapa da minha vida. É inenarrável tudo o que vocês fazem por mim.

No princípio era cor, e no fim será cor, alegria da percepção. Ou nem haverá fim, se concebermos a cor em si, flutuando no possível, desinteressada de pouso e tempo. (ANDRADE, 1969)

ALMEIDA, Luara Teixeira de. **A linguagem cromática nos livros ilustrados: a cor como potência poética do narrar**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 96p.

## RESUMO

O presente estudo intenta refletir sobre as diferentes formas de utilização das cores nos livros ilustrados, analisando sua potência poética e suas relações com as outras linguagens das narrativas. Sua importância se justifica ao observarmos que, apesar de o livro ilustrado ser bastante investigado na contemporaneidade, escassos são ainda os estudos que se dedicam especificamente a pensar a potencialidade narrativa da cor. Partindo da questão: em que medida a linguagem cromática se constitui poética, construindo significados a partir de suas especificidades nos livros ilustrados?, lançamos a hipótese de que a cor atinge o seu potencial poético quando se afasta de representação para se aproximar da expressão, ou seja, ao construir significados na própria narrativa. Os principais objetivos desta pesquisa consistem, assim, em: aprofundarmos-nos na linguagem cromática e em suas especificidades nos livros ilustrados; compreendermos sua potência poética na narrativa; contribuímos com a fortuna crítica das obras citadas e da temática pesquisada. Organizada em três capítulos, a dissertação, de cunho bibliográfico e qualitativa, primeiramente, apresenta um breve panorama histórico dos livros ilustrados, fundamentado nos estudos de Sophie Van der Linden e Nikolajeva e Scott, com foco na linguagem cromática. Em seguida, propõe a investigação da cor enquanto experiência visual, com o apoio teórico de Goethe e Pastoreau, e da poética trazida por Pignatari e Chklovski. A teoria de fantasia, de Munari, e de infância, de Benjamin e Agamben, nos ajudarão, ainda neste capítulo, a estabelecer o diálogo com a máxima potência da cor nas narrativas ilustradas. Finalizamos a pesquisa com a análise de três livros-imagem em que a cor ocupa papel fundamental na narrativa: *De Flor em Flor*, de JonArno Lawson e Sydney Smith; *Vazio*, de Catarina Sobral; e *Cena de Rua*, de Angela Lago. Traremos, assim, reflexões acerca da cor no literário, linguagem que deve ser valorizada na qualidade de elemento narrativo, considerando sua ampla expressividade poética.

**Palavras-chave:** cores; poética cromática; livro ilustrado; literatura de infância.

ALMEIDA, Luara Teixeira de. **Chromatic language in picturebooks: color as narrative poetic potential**. Masters dissertation. Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2020. 96p.

### ABSTRACT

This study intends to make a reflection on the different ways of using the colors in picturebooks, analyzing its poetic potency and relations with the other narrative languages. Its value is justified when we observe that, although the illustrated book is extensively researched in contemporary times, there are still few studies dedicated specifically to think about the narrative potency of the color. Starting from the question: How far is the chromatic language constituted as poetic, forming meanings from its specificities in the picturebooks?, we proposed the hypothesis that the color reaches its poetic potential when it moves away from its realistic representation to approach expression, that is, by building meanings in the narrative itself. The main objectives of this research are, therefore: delve into the chromatic language and its specificities in the picturebooks; understand its poetic language in the narrative; contribute to the critical fortune of cited works and the researched theme. Organized in three chapters, this dissertation, bibliographic and qualitative, first presents a brief historical overview of the picturebooks, based on the studies of Sophie Van der Linden and Nikolajeva and Scott, with a focus on chromatic language. Then, it proposes to investigate the color as a visual experience, with the theoretical support of Goethe and Pastoreau, and about the poetics brought by Pignatari and Chklovski. The theory of fantasy, by Munari, and about childhood, by Benjamin and Agamben, will help us, also in this chapter, to establish a dialogue with the maximum potency of color in the illustrated narratives. The research ends with the analysis of three silentbooks in which color plays a fundamental role in the narrative: *Sidewalk Flowers*, by JonArno Lawson and Sydney Smith; *Vazio*, by Catarina Sobral; and *Cena de Rua*, by Angela Lago. We will thus bring reflexions about color in literature, a language that should be valued as a narrative element, considering its wide poetic expressiveness.

**Keywords:** colors; chromatic poetics; picturebooks; childhood literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1 O LIVRO ILUSTRADO E SUAS CORES</b> .....	19
1.1 Breve panorama ilustrado .....	19
1.2 Linguagens do livro ilustrado .....	27
1.2.1 Linguagem Verbal .....	28
1.2.2 Linguagem Visual.....	30
1.2.3 Linguagem Gráfica.....	32
1.3 As cores no suporte livro .....	34
1.3.1 Capa .....	35
1.3.2 Título.....	37
1.3.3 Guardas .....	39
1.4 Linguagens e cores .....	40
<b>2 POÉTICA DAS CORES: INFÂNCIA E FANTASIA</b> .....	42
2.1 Experiência visual da cor .....	43
2.2 Poéticas da cor .....	44
2.2.1 Metáfora, ritmo e rima .....	47
2.3 Infância e Fantasia .....	53
2.3.1 Cor como fantasia .....	53
2.3.2 Cor como infância .....	59
2.3.3 Experiência cromática no livro ilustrado .....	62
<b>3 VIVENCIANDO NUANCES CROMÁTICAS</b> .....	65
3.1 <i>De Flor em Flor</i> , de JonArno Lawson e Sydney Smith .....	65
3.1.1 A cor como chave interpretativa .....	66
3.1.2 De cor em cor: a poética cromática .....	71
3.2 <i>Vazio</i> , de Catarina Sobral .....	74
3.2.1 Esvaziamento do sentido .....	75
3.2.2 A potência do branco .....	79
3.3 <i>Cena de Rua</i> , de Angela Lago .....	81
3.2.1 A poética da cor entra em cena .....	82
3.4 Confluência e divergências entre as obras .....	87

<b>CONCLUSÃO</b> .....	89
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Barba Azul, de Walter Crane .....	22
Figura 02 – Reproduções do Libro Illeggibile de Munari .....	24
Figura 03 – Página dupla de <i>Flicts</i> .....	25
Figura 04 – Página dupla de <i>Sombra</i> .....	31
Figura 05 – Ilustração do livro <i>Jornada</i> .....	31
Figura 06 – Página de <i>Uma Chapeuzinho Vermelho</i> .....	33
Figura 07 – Páginas duplas de <i>Na Noite Escura</i> .....	34
Figura 08 – Capa de <i>Little White Riding Hood</i> .....	36
Figura 09 – Capa de <i>Na Noite Escura</i> .....	37
Figura 10 – Capa de <i>Gato Preto, Gata Branca</i> .....	38
Figura 11 – Capa de <i>Olavo</i> .....	39
Figura 12 – Guardas de <i>Olavo</i> .....	40
Figura 13 – Página dupla de <i>Madalena</i> .....	49
Figura 14 – Página dupla de <i>Madalena</i> .....	49
Figura 15 – Páginas duplas de <i>Sombra</i> .....	50
Figura 16 – Página dupla de <i>Nunca acontece nada na minha rua</i> .....	51
Figura 17 – Página dupla de <i>Nunca acontece nada na minha rua</i> .....	52
Figura 18 – Capa de <i>Lampião e Lancelote</i> .....	54
Figura 19 – Página de <i>O Matador</i> .....	56
Figura 20 – Páginas dupla de <i>Sombra</i> .....	57
Figura 21 – Ilustração de <i>Pequeno Azul e Pequeno Amarelo</i> .....	58
Figura 22 – Capa de <i>De Flor em Flor</i> .....	67
Figura 23 – Página dupla de <i>De Flor em Flor</i> .....	69
Figura 24 – Página dupla de <i>De Flor em Flor</i> .....	70
Figura 25 – Página dupla de <i>De Flor em Flor</i> .....	71
Figura 26 – Página dupla de <i>De Flor em Flor</i> .....	73
Figura 27 – Página dupla de <i>De Flor em Flor</i> .....	74
Figura 28 – Capa de <i>Vazio</i> .....	75
Figura 29 – Página dupla de <i>Vazio</i> .....	76
Figura 30 – Ilustrações do livro <i>Vazio</i> .....	77

Figura 31 – Página dupla de <i>Vazio</i> .....	78
Figura 32 – Página simples de <i>Vazio</i> .....	81
Figura 33 – Capa de <i>Cena de Rua</i> .....	83
Figura 34 – Página dupla de <i>Cena de Rua</i> .....	84
Figura 35 – Página dupla de <i>Cena de Rua</i> .....	85
Figura 36 – Página dupla de <i>Cena de Rua</i> .....	85
Figura 37 – Página dupla de <i>Cena de Rua</i> .....	86

## INTRODUÇÃO

Como elemento constantemente presente na vida do homem, a cor faz parte da narrativa humana. Tal realidade colorida passa a ser reproduzida por meio de representações e expressões visuais, inicialmente com pigmentos e pinturas produzidas de forma artesanal, pintando cavernas, corpos e tecidos e, posteriormente, livros. Esses pigmentos eram retirados de elementos naturais, frutas, flores, minerais. Na idade média, as ilustrações – chamadas iluminuras – eram produzidas com folhas de ouro e se apresentavam principalmente em bíblias, como capitulares ou pequenas imagens. Com o avanço da tecnologia, a reprodução de cores ficou mais acessível, os pigmentos tornaram-se sintéticos e se fez possível o controle de saturações, matizes e luminosidade. Hoje, as possibilidades cromáticas são praticamente infinitas.

Os livros ilustrados<sup>1</sup> sempre se utilizaram de recursos cromáticos em suas ilustrações. No entanto, os avanços nas impressões facilitaram o processo criativo do uso das cores dentro dessas obras e, assim, atualmente, observamos a cor ocupando um papel essencial nas narrativas. Nesse contexto, podemos encontrar obras nas quais a linguagem cromática está presente como elemento extremamente relevante e que requer uma leitura, tal qual outras linguagens do livro ilustrado. A cor, relacionada com os outros elementos e atuando de maneira não literal, pode ser pensada como uma potência poética dentro da narrativa, ampliando os significados e trabalhando de maneira a expandir a própria leitura, criando novas camadas de compreensão.

Diante dos inúmeros estudos dentro da área da literatura de infância e livros ilustrados, é comum a análise de cores como parte da ilustração ou até mesmo apenas a citação de sua presença na obra. No entanto, não é encontrada fortuna crítica com um olhar específico para este elemento presente na grande maioria das narrativas. Esta pesquisa, portanto, se faz relevante ao abordar essa temática ainda não explorada pelos estudos críticos, preenchendo, desta

---

<sup>1</sup> Utilizaremos, nessa pesquisa, a terminologia *livro Ilustrado* tal como apresentado por Linden (2011) e Nikolajeva e Scott (2011), como obras em que as linguagens verbais e visuais tornam-se indissociáveis e cuja leitura "solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado" (LINDEN, 2011). As discussões teóricas acerca das nomenclaturas desse tipo de produção, ainda bastante instáveis no Brasil, não caberiam nessa dissertação, uma vez que é especificamente voltada ao estudo das cores nas obras.

maneira, uma lacuna na intersecção entre os estudos literários e a investigação das cores. Um novo olhar para este fenômeno visual contribui para melhor entendimento do uso da cor como elemento narrativo, ampliando o repertório para as novas e antigas produções, mercado e leitores contemporâneos, que exigem cada vez mais um olhar especializado. Além disso, colabora para o diálogo da literatura com as artes visuais, o design e artes plásticas.

Por se tratar de um terreno instigante e novo, temos como objetivos pesquisar as cores e suas especificidades nas narrativas ilustradas; apresentar os possíveis usos cromáticos nas obras; compreender sua linguagem poética na literatura; e colaborar com o enriquecimento da fortuna crítica da questão apresentada e obras analisadas.

Assumimos, assim, como problematização central da pesquisa: em que medida a linguagem cromática se constitui poética, construindo significados a partir de suas especificidades nos livros ilustrados? Nossa hipótese é de que a cor atinge o seu potencial poético por meio do estranhamento, ao se afastar de um uso literal, ou de uma mera representação do real, para se tornar expressão, aproximando-se de seu estado original para então construir significados na própria narrativa.

A resposta a essa indagação fundamenta-se em conceitos da própria poética de Pignatari e Genette, passando pelos conceitos de fantasia de Munari, e de infância de Benjamin e Agamben, acrescentando, ainda, os estudos sobre cores de Goethe e Kandinsky, de modo a unificar essas ideias em torno de um único objeto: o livro ilustrado.

A dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta brevemente as concepções de livro ilustrado e um panorama da utilização das cores nessas obras, além de como os recursos tecnológicos influenciaram as possibilidades narrativas desse elemento, desde o século XIX, com as gravuras. Apresentamos, também, as linguagens que compõem o livro ilustrado e como a cor pode atuar em cada uma delas.

No segundo capítulo, aprofundamo-nos na cor enquanto experiência visual, desdobrando de que maneira é vista nas sociedades e como, de fato, ela se relaciona com seu contexto. Além disso, apresentamos de que maneira a linguagem cromática se compõe enquanto poética, demonstrando modos em que a qualidade e a presença da cor se revelam, enriquecendo a narrativa

literária. A fantasia, descrita por Munari, e a concepção de infância, de Benjamin e Agamben, também são exploradas nesse capítulo a fim de evidenciar a cor em sua máxima potência nas obras ilustradas.

Para o terceiro capítulo, propusemo-nos a abordar especificamente três livros em que a cor ocupa papel fundamental para a construção da narrativa. Todavia, ao longo da pesquisa, referimo-nos a uma série de outras obras, dialogando com os conceitos discutidos. Um recorte maior de amostras ao longo da dissertação, para além do *corpus*, se faz fundamental na medida em que a riqueza do assunto abordado requer um olhar para as mais diversas manifestações da potência da cor na literatura ilustrada.

Assim, as obras a serem analisadas enquanto *corpora* de pesquisa são: *De flor em flor* (2017), de Jonarno Lawson; *Vazio* (2014), de Catarina Sobral; e *Cena de rua* (1994), de Angela Lago.

*De flor em flor* (2017) narra a história de uma menina que colhe flores em seu caminho e as distribui, presenteando o mundo com cores e tons, fragmentos dela própria. A garota veste um casaco vermelho, inicialmente o único ponto de cor em páginas preto e brancas que vão se colorindo conforme a narrativa se desenvolve.

O livro *Vazio* (2014) nos apresenta um personagem que visualmente é representado pela ausência de cores, ou seja, completamente branco, o que contrasta com as páginas coloridas por recortes, pinceladas e carimbos. O olhar do leitor acompanha esse personagem acromático ao longo das páginas, um estranhamento gerado por uma ausência que se destaca.

A última obra que compõe a investigação é *Cena de Rua* (1994), um livro que aborda questões sociais, narrando o cotidiano de um menino em situação de rua que, para sobreviver, se faz vendedor nos semáforos. A narrativa é conduzida por escolhas cromáticas ousadas, não imediatamente representativas, e que criam a atmosfera da obra.

As obras selecionadas são livros-imagem<sup>2</sup>, ou seja, não possuem texto verbal além do título. Essa escolha se deu pelo entendimento de que, sem o

---

<sup>2</sup> Termo adotado por Peter Hunt e Nikolajeva e Scott que utilizaremos nessa pesquisa, como sendo narrativas essencialmente pictóricas, ou seja, sem a utilização de palavras além do título do livro. Essa forma de narrativa ilustrada está muito próxima e dialoga de maneira direta com os chamados propriamente de livros ilustrados.

texto verbal, a percepção da obra se faz totalmente pela leitura do texto visual, em que as imagens e outros elementos pictóricos atuam em um território de predomínio da cor. A escolha da ordem dos livros a serem analisados seguiu um percurso baseado na maneira do emprego da cor. Primeiramente, o livro *De Flor em Flor* (2017) parte de uma narrativa visual em preto e branco na qual a cor vai sendo acrescentada aos poucos, em pequenos detalhes das ilustrações, até o ponto de tomar a página, ou seja, a cor é apresentada junto do desenrolar da narrativa. Em seguida, *Vazio* (2014) foi escolhida por ser uma obra na qual é utilizada a não-cor, o branco, como personagem e foco da história e, seu entorno, construído integralmente pela cor. Essa decisão se deu com o intuito de entender a relação do branco também como elemento, com a ausência de cor construindo significados. Por último, *Cena de Rua* (1994) foi selecionada por se diferenciar das outras obras que se utilizam do preto e do branco na construção narrativa. Angela Lago trabalha com cores primárias que preenchem toda a página e personagens. Essas três formas de abordagem no uso da linguagem cromática englobam, portanto, o uso parcial e total, além do não uso da cor nos livros ilustrados. Cada obra, à sua maneira, recorre à cor como elemento poético na construção da narrativa e, com suas estratégias, acabam por expandir as possibilidades da linguagem cromática nos livros ilustrados.

Tudo é cor. O que existe, existe na cor e pela cor. A cor ama, brinca, exalta, repele, dá sentido e expressão ao sítio ou à aparência onde ela pousa. (ANDRADE, 1969)

## 1. O LIVRO ILUSTRADO E SUAS CORES

A proposta do presente capítulo é apresentar as concepções de livro ilustrado enquanto objeto de estudo literário a partir da perspectiva do uso das cores. Fundamentado em um levantamento crítico de autores teóricos e obras reconhecidas nacional e internacionalmente, visamos evidenciar as principais reflexões em torno do livro ilustrado e a maneira que o elemento cromático se articula nessa construção. Inicialmente, apresentamos alguns conceitos gerais que constituem o estudo dessa linguagem a partir do século XIX, momento em que começa a se definir o que atualmente entendemos por livro ilustrado moderno e contemporâneo, no qual a imagem conquista gradativamente mais espaço e valor fundamental nas obras. A partir disso, nos aprofundaremos nos três pilares do livro ilustrado contemporâneo: palavra, imagem e projeto gráfico, refletindo sobre as maneiras pelas quais se relacionam e a função que a cor pode exercer em cada um desses elementos. Finalmente, buscaremos demonstrar de que maneira o uso da linguagem cromática é explorada para a articulação dos sentidos, em suas diferentes formas de uso e estilos.

### 1.1 Breve panorama ilustrado

O livro ilustrado, termo usado no Brasil para o correspondente em inglês *Picturebook*, é um campo de estudos e experimentações vasto. Sua construção baseia-se nas articulações e relações entre palavra-imagem-projeto gráfico em diferentes graus de prioridade em cada obra, na confluência de múltiplas linguagens. A partir disso, entendemos a complexidade da análise de cada livro individualmente, uma vez que

(...) é a partir de cada produção que o olhar se aguça, que as ferramentas, numerosas e variadas, devem ser mobilizadas. (...) É necessário partir da singularidade da obra e compreender de que modo ela constitui um conjunto coerente em que todos os elementos, combinados, fazem sentido (LINDEN, 2011, p. 157).

Dessa forma, o livro ilustrado, inserido em um cenário tão amplo e com tantas possíveis variáveis, não pode ser entendido como um gênero, mas, sim, como “um tipo de linguagem que incorpora ou assimila gêneros, tipos de

linguagem e tipos de ilustração” (LEWIS, 2001, p. 65). As concepções de livro ilustrado enquanto gênero *infantil* se tornam, muitas vezes, obstáculos para a valorização dessas obras, uma vez que podem ser vistas com o "pré-conceito atribuído à adjetivação aplicada ao termo “infantil”, comumente tratado a partir de uma semântica biopsíquica de *infância*, que, por sua vez, tem sido interpretada como algo menor, limitado e descaracterizado pela visão adulta" (PALO; FIUZA, 2018, p. 107). No entanto, esse entendimento de algo menos complexo não resulta factual, como descreve Linden, “inicialmente destinado aos mais jovens, *a priori* menos experientes em matéria de leitura, ele [o livro ilustrado] se consolida como uma forma de expressão por seu todo, e não exige menos competência estabelecida e diversificada de leitura” (2011, p. 07). Em outras palavras, a leitura do livro ilustrado se faz complexa, uma vez que é necessária uma leitura global e simultânea da confluência das linguagens apresentadas.

O livro ilustrado contemporâneo pressupõe a relação entre três elementos-chave: palavra, imagem e projeto gráfico. Ainda que relativamente novo, esse conceito tem sido desenvolvido por diferentes autores, que potencialmente transmitem significados por meio da sequencialidade e confluência dos elementos da narrativa. As origens do livro ilustrado, ainda que não sejam exatas, começam a se definir a partir da crescente relevância da imagem dentro das narrativas (SALISBURY; STYLES, 2012). Anterior a isso, no entanto, já era possível encontrarmos imagens em livros, como as iluminuras na Idade Média, produzidas com folhas de ouro e pintadas individualmente em cores. Essas se encontravam, principalmente, em bíblias, questão que já nos apresenta a importância da imagem colorida na visualidade dos livros: conferia-se prioridade à presença das cores nos livros mais importantes da época por se tratar de um elemento caro e de difícil produção.

A partir do século XIX, a imagem em cores também era frequentemente encontrada nas capas dos livros infantis. Há muito tempo essas capas já recebiam tratamento especial de ilustração, projeto gráfico e cores, “os títulos eram estampados em ouro, tinta colorida, zinco ou bronze em baixo-relevo, alto-relevo ou uma combinação de tudo isso” (POWERS, 2008, p. 12). No entanto, ainda era bastante custoso que o interior das obras fosse produzido com a mesma complexidade de elementos cromáticos, principalmente se pensados

como unidade da página, integrados com os textos verbais. Dessa forma, as capas dos livros eram bem trabalhadas com impressão em cores, enquanto o miolo era produzido em gravuras preto e brancas.

Na década de 1860, surgem nomes que serão de grande relevância para a história do livro ilustrado. Edmund Evans (1826-1905) foi um gravador e impressor inglês que trabalhou com grandes autores: Walter Crane (1845-1915), Kate Greenaway (1846-1901) e Randolph Caldecott (1846-1886). Em relação a esse último, Maurice Sendak (1988) descreve as suas obras como sendo o início do livro ilustrado moderno, uma vez que trabalha a justaposição imagem e palavra de forma engenhosa, omitindo e complementando uma a outra.

O trabalho desses autores transformou o cenário de livros ilustrados, ampliando a relação palavra-imagem e revolucionando o cenário ilustrado por meio do trabalho cromático de Edmund Evans. Este utilizava a técnica de cromolitografia (POWERS, 2008), que consiste na impressão colorida com blocos de madeira. Evans, no entanto, elevou a técnica, que permitia uma variedade de matizes e tons diferentes na mistura das cores, com um nível avançado de detalhamento, utilizando uma prensa móvel e grande quantidade de blocos de madeira para cada imagem produzida. O resultado foi a produção de alguns dos que são considerados atualmente os primeiros livros ilustrados, tal como *Sing a song for sixpence*, de Randolph Caldecott, em cores e com altíssima qualidade técnica. As obras dos três autores apresentados, que trabalharam com a impressão de Edmund Evans, destacaram-se no cenário da época, provavelmente pelo conjunto de técnicas empregadas, tanto no que se refere à qualidade de cores impressas, que se diferenciava dos padrões da época, quanto à relação texto e imagem por meio do projeto gráfico, algo novo na época. A composição da página ilustrada era agora pensada para vinculação dos elementos, criando uma leitura completa de texto e imagem. Até então, o mais comumente utilizado era a separação de cada linguagem em uma página distinta, sendo normalmente o texto na página par e a ilustração na página ímpar. A compreensão das linguagens se entrelaçando, por meio de uma composição gráfica, começa a se destacar nesse momento.

Fig. 01 – *Barba Azul*, de Walter Crane

Fonte: CRANE, [1875].

Walter Crane trabalhava suas ilustrações de forma que o texto fosse integrado a elas, apontando para um procedimento que, atualmente, entendemos como projeto gráfico. Mesmo que de forma sutil e ainda engessada aos padrões anteriores de diagramação e possibilidades técnicas, suas páginas incluíam espaços ilustrados na temática da história preparados para receber texto, incorporado na narrativa visual. Vemos, aqui, os primeiros passos da relação texto-imagem-projeto gráfico, alicerce do livro ilustrado, e que se desenvolveria cada vez mais ao longo do tempo.

Em meados de 1890, com o avanço da tecnologia de impressão, passou a ser possível a reprodução direta do desenho de um ilustrador para meio impresso, sem ser mais necessária a presença de um gravador. Isso muda as possibilidades de imagem dentro do livro ilustrado. Destacamos, aqui, a obra de Beatrix Potter (1866-1943), *The Tale of Peter Rabbit*, e Arthur Rackham (1867-1939), que ilustrou contos dos Irmãos Grimm e *Alice no País das Maravilhas*, ambos com técnicas de ilustração que eram feitas em aquarela e traços finos, todos reproduzidos de forma muito precisa na impressão. As imagens, nesse momento, começavam a se relacionar com o texto verbal e o objeto livro, mas ainda estavam próximas a adornos, algo que complementava, de alguma forma, o texto verbal, no entanto, nem sempre essencial para o entendimento da

narrativa. Podemos dizer, além disso, que o uso das cores nas obras também era visto apenas como parte das ilustrações, ou seja, era um elemento que construía cada imagem e não a narrativa como um todo. As imagens e as cores eram utilizadas de forma literal, como uma repetição da realidade, uma imagem bastante figurativa. O desenvolvimento de um jogo gráfico dos elementos na página ainda era muito dificultoso, mas experiências de uma compreensão total da narrativa, que é contada por meio de todos os elementos presentes no livro, começam a surgir.

O século XX trouxe novas perspectivas para a ilustração,

os procedimentos de fotogravura tiveram um avanço considerável. Essas técnicas alcançaram um nível de sofisticação que permitia a reprodução de imagens muito diversas (...). Os ilustradores foram paulatinamente experimentando uma variedade de técnicas e apreciando a imensa liberdade que se apresentava de trabalhar com um mínimo de limitações ligadas à reprodução (LINDEN, 2011, p. 33).

Com essa nova autonomia, na década de 1950, as experiências ganham novos horizontes, principalmente com o interesse de *designers* nas produções de livros ilustrados, que se propõem a experimentar o objeto livro. Bruno Munari (1907-1998) explorou em seus livros as possibilidades narrativas de diferentes elementos gráficos, experimentando o livro ilustrado sem texto verbal ou imagens representativas. Munari utilizou, por exemplo, apenas recursos visuais e táteis para construir seu *Livro Ilegível*. Além disso, extrapolou os limites das narrativas até então existentes, com páginas que se apresentavam apenas com cortes e cores. Em suas palavras:

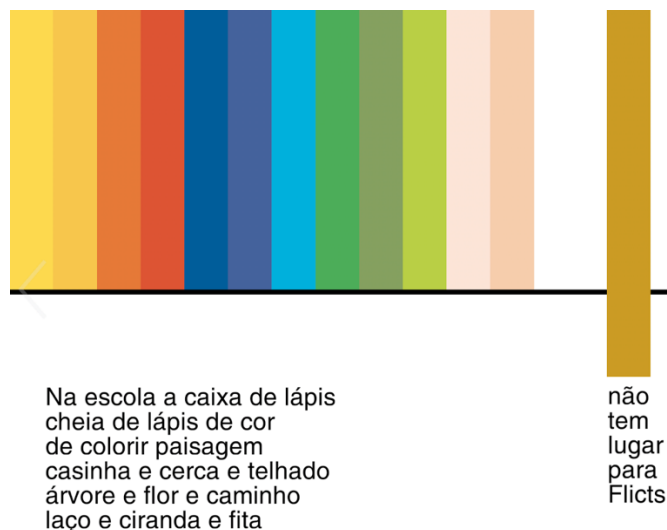
Defini-os, por isso, <<livros ilegíveis>> pois eram livros sem palavras, porém, tal como num livro, o leitor visual podia seguir em facto visual mediante sequências de cores, de formas ou de matérias (MUNARI, 1997, p. 48).

Essa liberdade de projeto gráfico, como vemos na Fig. 02, abriu portas para que os elementos do livro ilustrado fossem explorados por toda a sua potencialidade.

Fig. 02 – Reproduções do *Libro Illeggibile* de Munari

Fonte: MUNARI, 2017.

Com a relação texto verbal, visual e gráfico se fortalecendo, foi possível que as representações visuais não precisassem mais ser literais e nem as palavras precisassem contar tudo. O espaço deixado por uma linguagem poderia ser completado por outra. O livro de Leo Lionni, *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* nos permite destacar uma maneira abstrata que a imagem pode representar: personagens e cenários são construídos apenas por formas e cores. As relações entre esses personagens se dão da mesma maneira que pigmentos de cores reais – misturas cromáticas – enquanto conhecemos seu dia a dia e ações. Podemos considerar essa obra um marco da presença da cor na construção da narrativa, pela originalidade de se trabalhar os elementos narrativos por meio da linguagem cromática, dando realmente voz às cores. No Brasil, podemos ver algo parecido com essa temática em *Flicts* (Fig. 03), de Ziraldo, obra na qual acompanhamos uma cor – Flicts – em busca de seu lugar no mundo. As personagens são cores e, portanto, não têm formas definidas. Essa liberdade na construção visual acaba por ampliar as possibilidades narrativas, sendo possível o trabalho com o abstrato.

Fig. 03 – Página dupla de *Flicts*

Fonte: ZIRALDO, 1969.

Linden (2015) desenvolve a compreensão do livro ilustrado como um sistema global cujos componentes participam, em diferentes graus, da produção final de significado, ou seja, tudo em um livro ilustrado tem uma função, seja a materialidade, o conteúdo ou o projeto visual. Em outras palavras, a mera presença dos elementos – verbal, visual e gráfico – não corresponde ao que entendemos atualmente como livro ilustrado, sendo necessária uma “interação dinâmica” (SALISBURY; STYLES, 2012) entre eles. Todos os elementos no livro ilustrado devem estar em função da narrativa. Perry Nodelman, em seu livro *Words About Pictures*, descreve o livro ilustrado como algo totalmente diferente de qualquer outra forma verbal ou visual de arte, “ambos, imagens e textos, nesses livros, são e comunicam de forma diferentes que imagens e textos em outras circunstâncias”<sup>3</sup> (1998, p.vii, tradução nossa). Palavras e imagens se amplificam na sequencialidade das páginas duplas, no contexto do que foi contado anteriormente e o que virá em seguida.

Essa intrínseca relação entre os elementos é o que atualmente entendemos ser a marca do livro ilustrado contemporâneo. *Onde Vivem os Monstros*, publicado em 1963 por Maurice Sendak, é um dos percussores dessa nova relação da linguagem verbal e visual com o projeto gráfico

<sup>3</sup> “both the pictures and the texts in these books are different from and communicate differently from pictures and texts in other circumstances”.

(...) esse livro é um marco na história da ilustração infantil exatamente por isso, pelo modo como a imagem e o texto se espalham sobre o suporte, o enquadramento, a escolha de ter páginas mudas e outras ter texto, à medida que a fantasia do menino chega, os enquadramentos vão aumentando até a página sangrar. Esse livro é um marco do aproveitamento do suporte como algo que constrói e conta coisas no objeto, não na palavra nem no texto (MORAES, p. 31, 2014).

No contemporâneo é possível encontrar produções que exploram essas três linguagens do livro ilustrado de forma vasta. Os avanços das técnicas de impressão e procedimentos gráficos facilitam, cada vez mais, os processos de exploração das linguagens no objeto livro, tornando a relação texto-imagem-projeto gráfico um elemento-chave na construção das narrativas dos livros ilustrados.

A utilização da linguagem cromática nas obras se tornou recorrente. A facilidade de impressão em cores – sejam elas digitais ou a reprodução de uma técnica tradicional – faz com que a narrativa possa ser desenvolvida consciente desse elemento. Diversas obras contemporâneas se utilizam da cor como recurso narrativo, em diferentes graus e formas, compreendendo a força dessa linguagem e as possibilidades tecnológicas disponíveis.

A dinâmica relação entre elementos do livro ilustrado exige um processo de leitura que Nikolajeva e Scott descrevem como um “círculo hermenêutico”:

Começamos pelo signo ou verbal ou visual, um gera expectativas sobre o outro, o que, por sua vez, propicia novas experiências e novas expectativas. O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 14).

Cada linguagem do livro ilustrado, portanto, não é completa individualmente, mas parte de um todo que deve ser compreendido como tal. Essas linguagens deixam espaços para que outras as completem. Lima (2008) aborda essa ideia a partir do ponto de vista do ilustrador, pelo que a autora chama de “invenção autônoma”, pois as ilustrações podem dialogar com o texto verbal de modo que não seja apenas uma repetição, mas que vá além dele, um discurso próprio, que cria possibilidades, as quais não estavam necessariamente apresentadas pelas palavras escritas.

A partir disso, desconstruímos a ideia de que o livro ilustrado seja reservado aos leitores menos experientes, uma vez que demanda uma percepção quase simultânea das linguagens que o compõe e se baseia em suas articulações espaço-temporal em prol da narrativa, uma forma complexa e global de leitura. Salisbury e Styles ainda descrevem que, apesar do inegável aproveitamento pelas crianças, o maior alcance de público faz com que a criação dos livros ilustrados se aproxime de uma nova “forma de arte híbrida” (2012, p. 7), hibridismo este entre as linguagens que compõem as obras.

## 1.2 Linguagens do livro ilustrado

Entendemos o livro ilustrado enquanto objeto literário pelo seu valor estético e de linguagem. Apesar da relevância da imagem na contemporaneidade, inicialmente era a linguagem verbal que predominava; uma narrativa construída por meio de palavras cujas ilustrações estavam presentes apenas para representar o que estava sendo narrado. Linden expõe que

As primeiras publicações especificamente destinadas a crianças e jovens comportam poucas imagens. Na primeira metade do século XIX, predomina o livro com ilustração, constituído por um texto principal e relativamente poucas ilustrações em páginas isoladas (LINDEN, 2011, p. 12).

Podemos ressaltar aqui a notável diferença entre *livro com ilustrações* e *livro ilustrado*, destacando a importância da tríplice de linguagens (visual, verbal e gráfica) para a constituição desse último. O livro ilustrado contemporâneo se faz a partir da relação entre textos semióticos distintos dentro de um mesmo suporte, ou seja, essas obras têm os sentidos construídos não mais meramente pelo texto verbal, mas também pela linguagem da ilustração e do *design*. São obras que descentralizam as palavras escritas para considerar a justaposição das diferentes linguagens, uma vez que nessas obras as imagens e outros modos “estendem, e frequentemente substituem, a palavra impressa como portadora principal de significado” (HASSET & CURWOOD, 2009, p. 271). A combinação desses elementos no livro ilustrado e sua leitura conjunta pode ser entendida como “vital, pois tende-se cada vez mais a apreciar o livro enquanto

um conjunto global, possibilitando ao leitor uma leitura dupla, que é fonte de reflexões e questionamentos" (LIMA, 2008, p. 41).

Como anteriormente referido, as linguagens que, sobretudo, compõem o livro ilustrado contemporâneo são a verbal, a visual e a gráfica em inter-relação. Esses elementos podem ser considerados como “mídias”, termo compreendido a partir da perspectiva de Claus Clüver (2006a), como suporte de possibilidades de comunicação e representação, com códigos e convenções próprias. A correlação entre essas mídias, de forma a construírem um significado ao virar as páginas na narrativa, é o que torna necessário uma leitura intermediática, não sendo exclusivamente do campo de nenhuma linguagem específica, mas da relação de todas simultaneamente. O livro ilustrado é, portanto, na sua essência, uma “fusão de processos e procedimentos midiáticos distintos” (CLÜVER, 2006a, p. 21), ou seja, produções cujos sentidos são construídos pela justaposição das mídias, a partir da confluência de linguagens.

No entanto, cada linguagem possui características próprias que podem ampliar os significados possíveis de leitura. Assim sendo, e a partir do foco dessa pesquisa, podemos considerar como os elementos cromáticos podem se fazer presentes em cada uma das linguagens, sendo desenvolvidos conforme as especificidades de cada código, e se relacionando com os outros elementos presentes na narrativa.

### **1.2.1 Linguagem verbal**

Os contos da tradição oral podem ser considerados os antecessores da literatura infantil. As histórias eram passadas entre as gerações por meio de, principalmente, códigos verbais. No entanto, a linguagem verbal vocalizada é, essencialmente, híbrida: os contadores de história se utilizam de diversos artifícios visuais em suas narrativas, tais como gestos, ritmos, vestimentas, além de não poder ser desconsiderada a realidade ao redor do narrador e do ouvinte, ou seja, um universo cheio de cores. Os livros infantis buscam reproduzir esse hibridismo típico do oral, por meio da poética das diferentes linguagens do livro ilustrado – entre elas, a linguagem verbal.

Muito frequentemente encontramos as cores sendo trabalhadas verbalmente, como características de personagens. Podemos refletir sobre os

contos de fada e a presença cromática nos nomes, como é o caso de *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Cachinhos Dourados* e *Barba Azul*. As escolhas de cores para representar as personagens não só refletem suas características físicas, mas também os possíveis significados culturais que as cores carregam em si, associando suas personalidades às cores. Remontando ao contexto europeu, a cor vermelha, entre tantos outros significados, era entendida como proteção (HELLER, 2014); assim, compreendemos o motivo de Chapeuzinho receber como presente de sua mãe uma capa dessa cor: sabendo do perigo do lobo na floresta, era uma tentativa de proteção contra a ameaça. Tudo isso nos é revelado por meio da utilização de uma cor.

Outro uso recorrente das cores na linguagem verbal é no próprio enredo. A obra *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* (2011) evidencia tal uso; nela, as personagens são cores e conhecidas por essa característica – mamãe azul, papai azul, pequeno azul –, ou até mesmo *Flicts* (1969), que narra a história do encontro de seu lugar de cor. Outros livros se utilizam do recurso cromático para criar metáforas nas narrativas, como *A Cor de Coraline* (2017) e *O Monstro das Cores* (2018). Em ambos os casos, as cores são relacionadas com sentimentos – vermelho com raiva, azul com tranquilidade – reforçando seu uso psicológico e o conceito socialmente construído de cada tonalidade.

A denominação verbal das cores pode recorrer a entendimentos prévios de seus significados – o que pode contribuir para a narrativa – ou ainda se utilizar dessas informações justamente para romper com os sentidos pré-estabelecidos. Em seu livro *Coleta de Cores – Uma Ode a Minas Gerais*<sup>4</sup>, Maria Zélia Borges afirma que “as palavras possuem também sabor e aroma, como bem lembrou Kurosawa ao falar do “sabor e fragrância da escrita”. Com efeito, a cor *tangerina* lembra não apenas a cor do fruto, mas também seu gosto e odor.” (BORGES, 2004, p. 23). Dessa maneira, a nomeação e definição das cores busca se aproximar dos matizes visuais; no entanto, sabemos que isso se torna uma tarefa difícil, tendo em vista a subjetividade da percepção da linguagem cromática (BORGES, 2004).

---

<sup>4</sup> Obra na qual a autora coleta os nomes das cores utilizadas na obra de Guimarães Rosa. Por meio de jogos de linguagens, Rosa expande o universo da nomeação cromática, em uma tentativa de se aproximar cada vez mais da amplitude de matizes possíveis. Assim, ainda que não esteja dentro do universo de livros ilustrados, essa bibliografia é uma referência na fortuna crítica relativa à união entre cor e literatura.

### 1.2.2 Linguagem visual

A ilustração é elemento essencial de um livro ilustrado, é uma "forma de arte visual que, por sua criatividade, colorido, projeção, estilo ou forma, amplia, diversifica e pode até, por vezes, superar a própria leitura do texto narrado. A ilustração traz em si a palavra" (LIMA, 2008, p. 41). Por muito tempo, compreendeu-se a ilustração apenas como um adorno ao texto verbal, ela se apresentava de forma passiva, sem nenhum papel relevante para a narrativa. No entanto, as imagens foram ganhando espaço e potencialidades, com suas variações plásticas expandindo-se em termos narrativos e espaciais nos livros.

O uso de recursos cromáticos está muito associado às ilustrações. A maior parte dos livros ilustrados atualmente se utiliza de cores em suas imagens. Em diferentes graus de relevância para a narrativa, as cores se apresentam em diferentes estilos, dimensões e diversidade.

O livro *Sombra*, de Suzy Lee (2014), se utiliza de ilustrações preto e brancas para representar o mundo real de uma garota para, em seguida, apresentar o amarelo no mundo das sombras, no qual a imaginação – representada pela cor – transforma o que antes eram apenas objetos inanimados em figuras cheias de vida (Fig. 04). Essa obra é um livro-imagem, portanto, explora apenas os elementos visuais para narrar. O amarelo vai se ampliando até extrapolar a página inferior e tomar conta da página dupla por completo – tal como a imaginação da garota, que se expandiu para todo o seu espaço físico. A cor parece, ela própria, dar vida aos objetos de cena, enquanto guia nossa leitura para essas mesmas transformações.

Fig. 04 – Página dupla de *Sombra*



Fonte: LEE, 2014.

Outra obra que podemos destacar é *Jornada*, de Aaron Becker (2015). Nele, acompanhamos a personagem principal – que vive em um mundo monocromático – se utilizar de um giz de cor vermelha para criar novos elementos e, em seguida, abrir portas para um mundo inteiro colorido, como vemos na Fig. 05. A cor vermelha, a partir de então, torna-se uma marca pessoal da personagem, ou seja, nosso olhar é direcionado para elementos dessa cor, pois entendemos que ali reside fragmentos da menina.

Fig. 05 – Ilustração do livro *Jornada*

Fonte: BECKER, 2015.

São muitas as maneiras que a linguagem cromática pode ser empregada nas ilustrações dos livros ilustrados. Além da presença ou ausência da cor, podemos pensar também em técnicas utilizadas. O contraste entre preto e branco e cor é bastante aproveitado para destacar elementos coloridos, direcionando nosso olhar e foco durante a narrativa. Outro recurso é a utilização de cores opostas do círculo cromático, trazendo o efeito de contraste e até desarmonia. É possível pensarmos nas cores ainda como ambientação, na criação da atmosfera da narrativa, estimulando sensações durante o ato de leitura.

### 1.2.1 Linguagem gráfica

O design gráfico de um livro ilustrado contemporâneo é trabalhado no intento de usar o suporte e os elementos gráficos da obra para ampliarem os sentidos da leitura. Todos os elementos presentes no livro devem estar a serviço da narrativa. Em outras palavras, "o design gráfico do livro infantil envolve o conjunto de elementos gráficos que, dispostos harmoniosamente, influenciam a recepção da narrativa e contribuem para a formação do olhar estético" (LIMA, 2008, p. 37). Do ponto de vista cromático, podemos estar falando desde a cor da tipografia até a tonalidade do papel. A possibilidade de que esses elementos sejam neutros na narrativa, ou seja, passem despercebidos, também pode ser uma escolha gráfica.

Evidenciando tal descrição, apresentamos o livro *Uma Chapeuzinho Vermelho*, de Marjolaine Leray (2012). A autora traz uma nova versão do tradicional conto. As cores são trabalhadas aqui como elemento gráfico de evidenciação das falas das personagens. O texto verbal correspondente ao lobo se apresenta na cor preta e, o da Chapeuzinho, em cor vermelha. As ilustrações das personagens também são predominantemente de cada uma dessas cores, gerando assim uma rápida identificação com quem está falando, de maneira mimética ao personagem. A cor, nesse caso, desempenha o papel de um narrador tradicionalmente verbal, esclarecendo qual personagem está com a palavra. Na Fig. 06, a cor vermelha na fala da Chapeuzinho estaria substituindo uma frase extra do livro como 'Para a casa da vovozinha – disse Chapeuzinho

*Vermelho*'. Em outras palavras, a iconização do verbal é feita por meio das cores; é a tradução da oralidade pela linguagem cromática que exige a leitura.

Fig.06 – Página de *Uma Chapeuzinho Vermelho*



Fonte: LERAY, 2012

Outra obra que opera com elementos gráficos no qual a cor tem papel fundamental é o livro *Na noite escura*, de Bruno Munari (2008), que faz uso de papéis de diferentes texturas e cores ao decorrer da obra, criando uma atmosfera física para a narrativa, pois a escolha do papel colorido traz uma relação de mais textura do que a impressão em cores. O livro inicia com papel de cor preta, relacionando-se com a noite escura presente no título. Seguimos com o olhar a cor amarela, que se destaca na folha preta, a partir de uma abertura no papel, virando as páginas até encontrar sua origem. A narrativa então se transforma e nos deparamos com um matagal, ao amanhecer, e a escolha do papel vegetal cria a sensação de distanciamento causado pela opacidade de cores criada entre as ilustrações de cada página, pela transparência da folha. A ausência de cor do papel vegetal constrói tanto significado quanto a presença da cor. Só é possível essa sensação do embaçar da imagem por meio dessa escolha. O livro se transforma uma terceira vez e nos encontramos em uma caverna, com o papel de cor cinza, com textura mais áspera, permitindo-nos a sensação desse ambiente. A escolha gráfica da materialidade dessa obra, com alternância de tipos de papéis coloridos, faz com que nossa sensação seja diferente em cada etapa da narrativa, como vemos na Fig. 07.

Fig. 07– Páginas duplas de *Na noite escura*

Fonte: MUNARI, 2008.

### 1.3 As cores no suporte livro

O códex é o suporte físico mais comumente utilizado nos livros ilustrados, apresentando-se por meio de páginas duplas com margem central e capas. Dentro desses espaços físicos estão presentes todos os elementos da narrativa. A exploração dos recursos visuais e táteis desses aspectos contribuem para o entendimento da obra como um todo. Genette define "aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores" (2009, p. 9) como paratextos. Em outras palavras, o "limiar (...) que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder" (GENETTE, 2009, p. 9). Paratexto, portanto, é o

reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não(...) que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele [do texto], mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas

também em seu sentido mais amplo: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo (...) (GENETTE, 2009, p. 9).

Os paratextos nos livros ilustrados podem ser parte integrante da narrativa, como assegura Linden (2011), comunicando informações essenciais, complementares ou até mesmo contradizendo a narrativa.

A partir do entendimento da relevância dos paratextos nos livros ilustrados, pontuaremos alguns desses elementos a partir da ótica cromática. Traremos passagens de obras com esse foco da pesquisa, para reflexão de como o uso das cores na construção de paratextos pode conduzir a narrativa, além de ampliar os sentidos e as possibilidades de leitura.

### 1.3.1 Capa

A capa de um livro ilustrado, como primeiro encontro do leitor com a obra, foi muito explorada visualmente desde o início do século XIX, uma vez que cores e detalhes gráficos não eram fáceis de se alcançar no miolo dos livros por questões técnicas. No livro ilustrado, a capa “pode servir de amostra das delícias que virão – uma espécie de janela para um mundo interior, mas não necessariamente a mais valiosa delas” (POWERS, 2008, p. 06). As capas são elementos relevantes para a leitura da obra, um paratexto que, além de trazer informações técnicas sobre o livro, pode ser utilizada para ampliar os significados da narrativa.

Podemos observar o uso das cores nas capas de livros ilustrados com a obra *Little White Riding Hood* (Fig. 08), de autoria de Bruno Munari (2013), que narra uma nova versão de Chapeuzinho Vermelho intitulada *Chapeuzinho Branco*. A narrativa se passa em um cenário no qual uma nevasca encobriu todo o ambiente e, assim, não conseguimos visualmente acompanhar a já conhecida história da Chapeuzinho, pois a garota ‘desaparece’ em meio a tanta neve, ainda que saibamos pelo texto verbal que, por trás de toda aquela neve, a narrativa está acontecendo – apenas invisível para nós. A capa do livro traz, portanto, uma imagem em branco. Em outras palavras, o aparente vazio pode ser a imagem de qualquer representação visual impossível de ser vista. O título também

aparece em branco, com verniz localizado<sup>5</sup>, para que, ainda que seja possível a leitura, ela ocorra com certa dificuldade.

Fig. 08 – Capa de *Little White Riding Hood*

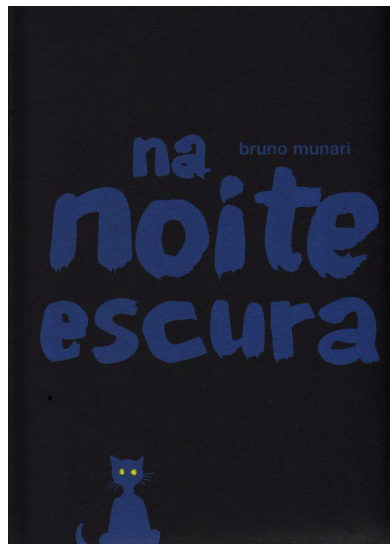


Fonte: MUNARI, 2013.

Outra obra em que é possível destacarmos o uso da cor na composição da capa é *Na noite escura*, também de Bruno Munari (2008). Nela, o autor traz o elemento que o próprio título diz – uma noite escura – para a composição visual da capa (Fig. 09). Ela é composta pela cor preta e todos os elementos presentes estão em azul, mesclando-se com a escuridão. Apenas os olhos do gato, luzes na escuridão, são amarelos – cor que guiará o leitor durante toda a narrativa. O azul escuro no fundo preto não possui grande contraste, oferecendo certa dificuldade na leitura, trazendo o aspecto do título de noite escura, na qual existe menos luz e, com isso, menor contraste entre os elementos visíveis. Ele transporta a sensação da escuridão para a capa do livro apenas com a escolha cromática.

---

<sup>5</sup> Tipo de acabamento gráfico que consiste em criar um aspecto de brilho em locais específicos desejados no material impresso.

Fig. 09 – Capa de *Na noite escura*

Fonte: MUNARI, 2008.

### 1.3.2 Título

O título é o primeiro – e no caso dos livros-imagem, o único – texto verbal a que o leitor tem acesso em um livro. Segundo Linden, “os títulos de livros ilustrados são uma parte muito importante da interação texto-imagem e contribuem para todos os tipos de interação que observamos dentro dos próprios livros” (LINDEN, 2011, p. 312), ou seja, ele está em lugar de destaque, na primeira capa, e deve ser entendido como uma chave interpretativa da narrativa.

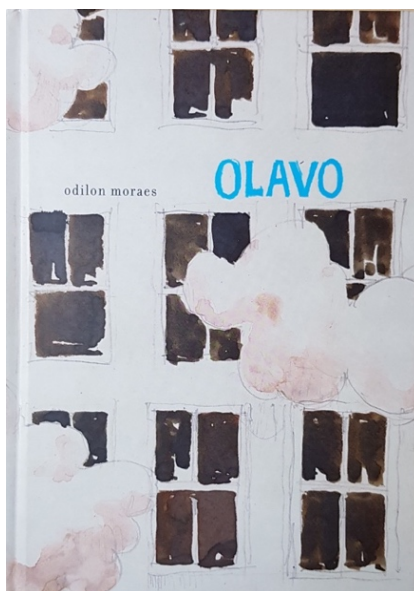
O livro *Gato Preto, Gata Branca*, de Silvia Borando (2018), faz uso de um recurso visual cromático no título do livro: a cor laranja na vírgula entre Gato Preto e Gata Branca. O livro conta a história de dois gatos – o preto e o branco – e joga com o conceito de noite e dia, enfatizando as relações de claro e escuro. Todos os seus recursos visuais são trabalhados apenas nessas duas cores, o preto e o branco. Ao conhecermos os filhotes desse casal cromaticamente opostos de gatinhos, esperamos, por lógica, que eles sigam o padrão, preto, branco ou talvez cinza (mistura das duas cores), porém a revelação é feita na última página dupla, surpreendendo o leitor, com filhotes laranjas. Essa cor laranja, porém, já nos foi apresentada no título, aparecendo a cor, portanto, como chave interpretativa da narrativa (Fig. 10).

Fig. 10 – Capa de *Gato Preto, Gata Branca*

Fonte: BORANDO, 2018

*Olavo*, de Odilon Moraes (2018), também se utiliza das cores para construir significados a partir do título. *Olavo* é apresentado para o leitor, por meio de texto verbal, como um menino triste, que encontra um momento de felicidade ao se deparar com um presente deixado em sua porta. Esse instante de alegria é representado pela tomada da cor azul na página dupla – que até então eram apresentadas com cores sépia. Relacionamos, portanto, a cor azul à felicidade. O título (Fig. 11) nessa mesma cor evidencia-nos que esse sentimento está dentro de *Olavo*, constituído de azul, ou seja, a alegria faz parte de quem ele é.

Fig. 11 – Capa de *Olavo*



Fonte: MORAES, 2018.

### 1.3.2 Guardas

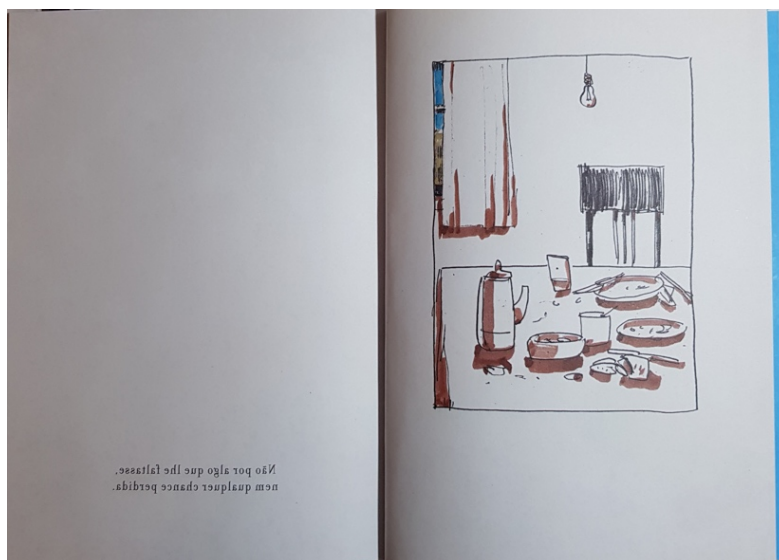
As guardas dos livros são as páginas que conectam a capa com o miolo. Nesse espaço é comum que seja usada apenas uma cor ou elementos gráficos temáticos na composição. Porém, "um número crescente de criadores de livros ilustrados tem descoberto as possibilidades de uso das guardas como paratextos adicionais que contribuem de várias maneiras para a história" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 314).

O livro *O Rei*, de Luiz Tatit e Renato Moriconi (2015), traz, em um diálogo gráfico com a música, o protagonista sol, que é representado como rei. A materialidade do livro já nos convida a participar do nascer desse sol, no momento em que precisamos retirar de uma luva – em formato de LP – o objeto de leitura. Quando abrimos o livro, encontramos, nas guardas, a cor amarela tomando conta da página dupla. Essa cor indica o sol nos iluminando, o sol de cujo nascimento, como leitor, participamos com o movimento de abertura do livro; o amarelo contrasta com a capa de cor preta, que representa a escuridão ou ainda a noite. A guarda de cor amarela, desta forma, indica-nos o início do dia, da narrativa, do livro.

Em *Olavo*, também encontramos a cor como elemento que constrói significado para a narrativa nas guardas. Como anteriormente descrito, o livro

apresenta a cor azul representando a felicidade, e esse elemento cromático aparece na narrativa em diferentes momentos, inclusive em frestas de janelas na casa de Olavo, como se a felicidade rondasse a personagem permanentemente. Essa mesma sensação é passada para o leitor, uma vez que, pela encadernação do livro, uma fresta da guarda nos acompanha a todo tempo na leitura, como podemos ver na Fig. 12, indicando que a felicidade também está presente para nós enquanto lemos essa obra.

Fig. 12 – Guardas de *Olavo*



Fonte: MORAES, 2018.

#### 1.4 Linguagens e cores

Como mencionado nos itens anteriores, as cores podem estar presentes em diferentes linguagens e espaços do livro ilustrado. Sua relevância pode ser de maior ou menor grau, mas configura-se, no contemporâneo, como uma possibilidade narrativa bastante significativa, conforme demonstrado nos trechos de obras apresentadas. As cores nessa função narrativa podem estar aplicadas em uma ou mais linguagens dos livros ilustrados simultaneamente, e tais presenças poderão trazer diferentes leituras da obra, principalmente se pensadas nas relações entre as próprias cores e seus efeitos cromáticos.

As cores, apesar de estarem associadas às imagens, não são exclusivamente pertencentes a esse espectro, como vimos. Sua capacidade de incorporação nas diferentes linguagens e força narrativa são vastas e podem ser mais bem compreendidas a partir do estudo aprofundado do próprio elemento cor.

A cor, muito além de fenômeno visual, é estado de ser, e é a própria imagem. Desprende-se da faculdade de simbolizar (...). Mas para que símbolos se captamos o coração da cor? (ANDRADE, 1969)

## 2. POÉTICA DAS CORES: INFÂNCIA E FANTASIA

A partir do entendimento do uso das cores como elementos possivelmente narrativos, é necessário compreender a linguagem cromática em suas particularidades visuais e em seu contexto que, nos livros ilustrados, é predominantemente a imagem.

Dondis (2015) define como necessário um *alfabetismo visual*, ou seja, tal qual é feito com o alfabetismo verbal, é fundamental um aprendizado da leitura de imagens. Assegura o autor que uma descrição verbal pode ser uma explicação extremamente eficaz, mas que o caráter dos meios visuais é algo totalmente diferente. Assim sendo, é essencial uma sintaxe da linguagem visual, um estudo dos elementos que formam as imagens, tais como o ponto, a linha, a forma, o tom, a textura, a escala, a dimensão, o movimento e a cor. Por ora, como já apresentado, vamos nos ater a esse último elemento, evidenciando as suas características e especificidades.

A cor faz parte da vida do homem, de maneira inerente ao mundo em que vive. Se há luz, há cor, e assim estamos rodeados por essa informação visual constantemente. Tendo em vista essa presença da cor no cotidiano do ser humano, é natural que esse elemento esteja refletido em suas narrativas. A experimentação de um mundo colorido passa a ser reproduzida nas ilustrações e comunicações visuais; em outras palavras, "o fenômeno da cor se articula com a experiência da cor" (GOETHE, 1993, p. 19). Desde as ilustrações nas cavernas e dos contos da tradição oral, o elemento cromático aparece como recurso das histórias narradas, verbal ou visualmente. Seja para descrever ou agregar características a algo, a cor aparece somada ao ambiente, objetos e até mesmo personagens, enriquecendo a representação exposta, como apresentado no capítulo I. No entanto, precisamos compreender as cores e suas particularidades de forma individual, desdobrando essa linguagem a fim de perceber seu valor estético enquanto elemento puro de expressão, para além da categorização de seus significados simbólicos. Encaminhamos esse capítulo, portanto, para o estudo de um olhar crítico e sensível para as cores.

## 2.1 A experiência visual da cor

A cor é um fenômeno elementar da natureza. Mas não apenas isso, ela é também uma construção cultural bastante complexa. Podemos considerar a cor pelo fenômeno da visão, ou seja, biológico, ou pelo fenômeno da percepção, cultural. De qualquer maneira, a cor está carregada de informações e é "uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum" (DONDIS, 2015, p. 64). Podemos estudar a cor a partir de pontos de vistas diferentes: desde algo puramente físico<sup>6</sup>, sua aplicação química<sup>7</sup> ou ainda por sua pura expressão. Para esse estudo, interessa-nos olhar a cor enquanto expressividade, rebelde de qualquer generalização, como descreve Pastoreau (2016).

Não é possível apontarmos um conceito único de identidade para as cores, uma vez que, em essência, são conceitos abstratos. A cor, em sua abrangência de matiz, luminosidade e saturação<sup>8</sup> se mostra sempre "de modo específico, característico, significativo" (GOETHE, 1993, p. 122). Em outras palavras, em suas infinitas nuances, uma cor nunca é igual a outra. Pensamos, além disso, que as cores podem mudar dependendo de seu contexto, "inúmeras condições ambientais nos mostram as cores de maneiras diferentes" (ALBERS, 2009, p. XV). Ela tem seu valor enquanto percepção visual e, por isso, é tão difícil nomear ou categorizar uma cor.

a cor é perigosa porque é incontrolável: ela se recusa à linguagem – nomear as cores e suas nuances é um exercício incerto – e escapa a qualquer generalização senão a qualquer análise. É uma rebelde. (PASTOREAU, 2011, p.153)

---

<sup>6</sup> Em termos físicos, a cor é um fenômeno natural que se manifesta no encontro de três elementos, segundo Pastoreau (2016): um feixe de luz, um objeto sobre o qual essa luz incide e um olhar receptor. A luz branca contém o somatório de todas as outras cores e, ao afetar a estrutura interna ou superficial de algum objeto, reflete alguns comprimentos de ondas de luz e absorvem outros, segundo Gage (2012). Os cones e bastonetes dos nossos olhos, então, recebem essa informação, que interpretamos como cores.

<sup>7</sup> Um estudo químico das cores está baseado no uso de pigmentos, ou seja, substâncias que conferem cor à materiais em sua aplicação.

<sup>8</sup> "A cor tem três dimensões que podem ser definidas e medidas. Matiz ou croma é a cor em si (...). A segunda dimensão da cor é a saturação, que é a pureza relativa de uma cor, do matiz ao cinza (...). A terceira e última dimensão da cor é a acromática [luminosidade]. É o brilho relativo, do claro ao escuro, das gradações tonais ou de valor" (DONDIS, 2015, p. 65-66).

Sentimos dificuldade de refletir sobre as cores, pois essa complexidade já está presente na própria indeterminação dos conceitos de identidade da cor, "a palavra vermelho não pode ter, na representação que dela fazemos ao ouvi-la, nenhum limite" (KANDISNKY, 2015, p. 74). Litchenstein (1993) observa a impotência das palavras na explicação das cores e as emoções que elas provocam, ou seja, as categorias de racionalidade não conseguem captar adequadamente uma cor.

Não é possível determinar significados fundamentais para as cores, uma vez que são as sociedades que "constroem os códigos e determinam os valores que elas terão em suas múltiplas relações (...)." (PASTOREAU, 2011, p. 07). Em outras palavras, como um fator social e cultural, os significados das cores são variáveis. As cores do luto, por exemplo, variam de país para país, enquanto em alguns lugares é representado pelo preto, em outros o branco assume essa função. Por esse motivo, não devemos nunca observar as cores com olhar automatizado em suas representações, mas sempre questionando e, principalmente, compreendendo seu contexto, pois "não há limitações para as possibilidades interpretativas das cores" (CSILLAG, 2015, p. 132).

Outro ponto importante é perceber que as cores nunca agem sozinhas,

como qualquer fato social (...), uma cor só tem significado na relação que estabelece com as outras cores. Só assim transparece seu sentido completo, seja do ponto de vista social, artístico, seja do simbólico (PASTOREAU, 2011, p. 07).

Uma cor, ainda, nunca está só, ela está sempre associada a uma ou várias outras cores, cujas características alteram, modificam e interferem em sua percepção. A essência da cor, como descreve Pastoreau (2011), é terreno transdisciplinar, uma vez que está sempre em diálogo com outros contextos e mídias. Entendemos, portanto, como essa linguagem visual e abstrata pode, tão naturalmente, relacionar e aproximar-se de outras linguagens.

## **2.2 Poéticas da cor**

Observamos a cor, nesse estudo, como uma linguagem presente nos livros ilustrado que deve ser lida e interpretada enquanto elemento que compõe

a narrativa. Devemos refletir, portanto, como compreender essa linguagem que é, em sua essência, abstrata e que se apresenta como "pura expressividade de uma visibilidade silenciosa" (CSILLAG, 2015, p.133).

A utilização das cores nas narrativas pode acontecer por processos que Décio Pignatari (2011) descreve como associações ou organizações. Para representarmos um sol, por exemplo, podemos criar um círculo amarelo. Essa relação é uma associação por similaridade. Muitos livros ilustrados se utilizam desse tipo de correlação ao definir suas cores. No entanto, a desconstrução dessa responsabilidade de representar o mundo real é o que, muitas vezes, oferece às cores a liberdade de expressão de uma linguagem poética nas narrativas, como "possibilidade de expressão autônoma" (GOETHE, 1993, p. 28). Ou, em outras palavras, "quanto mais criativo tornava o uso da cor, menos desejável tornava-se uma aplicação meramente confiável e comportada" (ALBERS, 2009, p. 88)

Pignatari (2011) descreve o fazer poético como um ato de sempre criar e recriar a linguagem e o mundo:

é por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade. É por isso que um poema, sendo um ser concreto de linguagem, parece o mais abstrato dos seres. É por isso que um poema é criação pura – por mais impura que seja (PIGNATARI, 2011, p. 11-12).

Genette (2015), por sua vez, apresenta a linguagem poética como um desvio em relação a uma norma, ou seja, o uso não literal da linguagem, aproximando-se de um "estado de sonho", um meio livre construído através de efeitos de sentidos criados por conotações, mas não somente por elas. A partir de então, podemos traçar uma aproximação com a cor, linguagem também abstrata, "sensação específica impossível de ser descrita e só possível de ser demonstrada sensorialmente" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 52). Pignatari ainda assegura que o poema transmite a qualidade do sentimento de uma ideia, "uma ideia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada" (2011, p. 18). A linguagem poética, portanto, se aproxima do sensível e dos sentidos mais primários, fugindo do entendimento superficial. Agamben também acrescenta, na discussão sobre a poética, quando questiona "o que é, de fato,

poesia, senão uma operação na linguagem, que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-as para um possível novo uso?" (2018, p. 80). Sendo assim, podemos transpor esses conceitos para a linguagem cromática.

Igualmente ao poema, a cor não se esgota. "Na percepção visual, quase nunca se vê uma cor como ela realmente é – como ela é fisicamente. Isso faz com que a cor seja o meio mais relativo dentre os empregados na arte" (ALBERS, 2009, p. 03). Entendemos também que uma mesma cor pode evocar diferentes leituras, uma vez que é um conceito abstrato e seus possíveis significados são sempre construções: "o fato de uma mesma cor poder desempenhar muitos papéis diferentes é bem conhecido e aplicado intencionalmente" (ALBERS, 2009, p. 27). Enquanto linguagem, a cor pode ser utilizada de diferentes maneiras, seja ela mais representativa, por similaridade, ou de forma mais evocativa, uma associação por contiguidade; em outras palavras, como discurso prosaico ou como discurso poético.

No entanto, a amplitude de significados de uma cor é escancarada quando entendemos que "a cor, com efeito, não se refere somente a uma coloração, mas é também luminosidade, brilho, densidade, textura, contraste, ritmo" (PASTOREAU, 2011, p. 118). Todos esses aspectos expandem as possibilidades dessa linguagem, tal qual a poesia que, "por melhor que você a explique, a explicação nunca pode substituí-la" (PIGNATARI, 2011, p. 12), ou seja, é preciso uma experiência pessoal e sensível para compreender a poética e seu caráter estético. Mais ainda,

o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética (CHKLOVSKI, 1976, p. 41).

Esse caráter estético enquanto linguagem poética, seja ela verbal, pictórica ou cromática, deve advir da sensação da leitura para a contemplação do mundo, da desautomatização da percepção, a partir do rompimento com o entendimento comum do objeto apresentado. Podemos pensar, a partir de Chklovski (1976), que existem dois tipos de imagens: uma como meio prático de pensar, e uma outra que é poética, um meio para reforçar a impressão.

Entendemos que "a imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima" (CHKLOVSKI, 1976, p. 42) e, a partir disso, podemos fazer a aproximação com o elemento cromático, como meio de expressividade pura, "como toda poesia, [a cor] comunica muito, com infinitas possibilidades" (CSILLAG, 2015, p. 133). A cor pode, igualmente, ser utilizada como linguagem prosaica, representativa, porém, no momento que a experimentamos enquanto expressão singular, enquanto percepção sempre única e abstrata, é quando a vemos, de fato, como linguagem poética. Chklovski ensina-nos que

o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Importante torna-se, então, evidenciar essa desautomatização, que foge da representação, da percepção habitual. Goethe assegura que

para descrever a cor como paixão, é preciso uma linguagem conceitual, científica, pois a cor aqui é uma representação. Por outro lado, para entendermos as cores como ação, é preciso uma linguagem poética que fale por meio de imagens (GOETHE, 1993, p. 22).

Devemos pensar na cor poética sempre como expressão autônoma, com sua infinita gama de nuances e significados, sem permitir que essa ação se torne automatizada e generalizada, mas percebida por toda sua potência.

A partir da aproximação da cor com o poema, devemos compreender os recursos utilizados na poética cromática – que igualmente constroem a poética verbal – e de que forma são trabalhados para chegar ao ponto em que se tornam capazes de expressar, por suas características próprias, o que apenas elas são capazes de dizer.

### **2.2.1 Metáfora, ritmo e rima**

Em seu livro *O que é comunicação poética*, Décio Pignatari (2011) apresenta alguns recursos da linguagem poética, observando a projeção de uma analogia sobre a lógica da linguagem, mostrando que uma simples análise

gramatical não é suficiente para compreender um poema, uma vez que ele cria a própria gramática, o próprio dicionário. O poema nos atinge carregado de emoções, não sendo possível determinar uma mensagem única que esteja transmitindo.

O primeiro desses recursos utilizados na construção da poética é a metáfora. Trata-se de um fenômeno de analogia, ou seja, as relações feitas pela metáfora não estão no próprio signo, mas nas coisas designadas por eles. Gage argumenta que a linguagem das cores envolve a noção da cor como metáfora, o que a torna passível de simbolização, e acrescenta que "em termos gerais acredita-se que o simbolismo das cores seja literário" (2012, p. 133). As metáforas e analogias com as cores, principalmente nos livros ilustrados, podem ser trabalhadas em diversos graus, tornando a linguagem mais ou menos poética. Goethe (1993) já afirmava que as cores são conceitos construídos, portanto, é possível partir desses conceitos sociais e desautomatizá-los, ou ainda entender a cor como fenômeno abstrato e incluir significados novos para ela, partindo de outros conceitos. Essa potência de leitura extrai

a força de um desdobramento múltiplo, torna possível não uma ou duas significações unívocas, mas constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26).

A partir da metáfora, portanto, caminhamos por esse labirinto de sentidos possíveis que as cores nos oferecem. Multiplicam-se em possibilidades quando trabalhadas em sua poética.

O livro *Madalena*, de Natalia Gregorini (2019), trabalha com cores metafóricas ao longo de toda sua narrativa. As primeiras páginas da obra (Fig. 13) revelam-nos um tempo passado, silencioso e em preto e branco de uma avó. Sua neta, em azul, surge impregnando todo o ambiente com sua cor. Aos poucos, vamos acompanhando como o cenário vai ganhando elementos azuis por meio da relação familiar até o momento em que a própria avó está também azul. Ao final do livro (Fig. 43), no tempo presente com a menina já adulta, temos a atmosfera em tons de laranja e observamos alguns objetos ainda em azul:

lembranças dos tempos compartilhados entre avó e neta, memórias imutáveis ainda que sejam (cores) opostas aos novos tempos.

Fig. 13 - Página dupla de *Madalena*



Fonte: GREGORINI, 2019.

Fig. 14 - Página dupla de *Madalena*



Fonte: GREGORINI, 2019.

A cor azul, na última página de *Madalena* (2019), funciona como metáfora com diferentes possíveis interpretações. Podemos entendê-la como as lembranças dos tempos de criança da personagem, a memória da avó, ou ainda como a tradição familiar passada por gerações. Além disso, com o azul e o laranja sendo cores opostas do círculo cromático, essas analogias têm seu sentido ampliado quando pensadas também como antagônicas: passado e presente, tradição e atual, lembranças e novas experiências.

Pignatari também apresenta o ritmo como um "ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço de elementos ou eventos

verbovocovisuais (= verbais, vocais, visuais)" (2011, p. 21), ou ainda, como a pulsação de elementos, sucessiva ou simultaneamente, agrupamento de acentos fracos e fortes, longos e breves. Transpondo isso para a cor poética nos livros ilustrados, podemos observar a presença das cores ao virar das páginas – tempo e espaço – de forma a nos conduzir pela narrativa, inserindo um ritmo de leitura. Pastoreau (2011) afirma que a cor é uma ação altamente dinâmica, é movimento. Ou seja, a linguagem poética da cor pode criar ritmo na leitura, por meio de suas características próprias e da relação com seu contexto e outras cores. Importante enfatizar, também, a presença do silêncio para a construção do ritmo. Segundo Pignatari, “o ritmo pressupõe um jogo fundo/figura. No caso do som, o fundo é o silêncio. Trata-se de um silêncio ativo, não passivo e neutro” (2011, p. 22).

Podemos notar o ritmo que a linguagem cromática pode promover na obra de Suzy Lee (2014), *Sombra*. A cor amarela, que inicialmente é inexistente na ilustração preto e branco – com muito espaço vazio, em silêncio – vai crescendo ao passarmos as páginas, acelerando o ritmo da narrativa até explodir em um refrão – ou uma página completamente amarela (Fig. 15) – para em seguida diminuir novamente, reduzindo a cor nas páginas.

Fig. 15 – Páginas duplas de *Sombra*



Fonte: LEE, 2014

A cor, nessa obra, pode ser acompanhada de forma rítmica, partindo do silêncio – acromático –, acelerando para um refrão – explosão de amarelo na

página dupla –, para então retornarmos ao silêncio. A linguagem cromática nos conduz, propondo um ritmo de leitura.

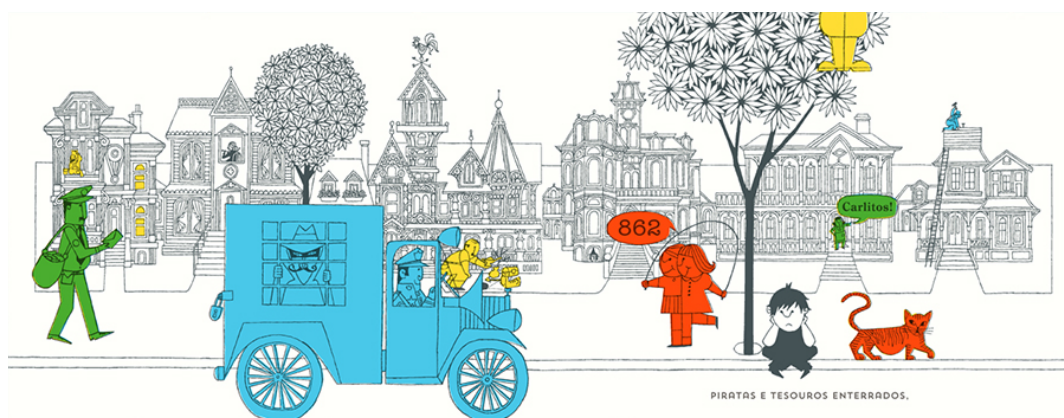
A rima, por sua vez, é a semelhança de sons ou, no caso das cores, matizes. Podemos criar ritmo por meio de rimas, combinar cores para conduzir o olhar do leitor ou, ainda, trabalhar cores opostas. O círculo cromático engloba inúmeros tipos de combinações, como, por exemplo, cores complementares, tríades, análogas, entre outras. As combinações criam resultados distintos entre si e, apesar de nem sempre trabalhar por semelhança de matiz, se aproximam por outras características, criando harmonias – ou não –, dependendo da intenção na composição.

Visualmente podemos acompanhar a sequência de rimas cromáticas na narrativa de *Nunca acontece nada na minha rua*, de Ellen Raskin (2018). Somos apresentados pelas cores ao que poderíamos assemelhar a versos de estrofes em cada composição. Cada cor na página dupla encontrará sua rima na página seguinte, ou seja, acompanharemos uma narrativa secundária, paralela à principal, se acompanharmos uma única cor. Na Fig. 16, vemos um policial, em azul, correndo atrás de um ladrão da mesma cor; na Fig. 17, rimando cromaticamente com a página anterior, vemos que o meliante foi preso e está sendo levado em um carro para a prisão.

Fig. 16 - Página dupla de *Nunca Acontece Nada na Minha Rua*



Fonte: RASKIN, 2018.

Fig.17 - Página dupla de *Nunca Acontece Nada na Minha Rua*

Fonte: RASKIN, 2018

Essa rima, ou seja, a semelhança da cor ao passarmos as páginas, faz com que nosso olhar acompanhe essas narrativas, conduzindo mais claramente para cada leitura paralela que acontece simultaneamente em meio a uma narrativa emaranhada de situações.

A linguagem poética se faz na multiplicidade de possibilidades em um signo, nos

contrastes e semelhanças, ausências e presenças, proximidades e distâncias, comprimentos das palavras, formas das letras e sons – tudo está em saber jogar com esses elementos no espaço-tempo (PIGNATARI, 2011, p. 58).

O espaço-tempo pode ser, assim, o próprio livro ilustrado, o espaço físico das páginas e o tempo de leitura, do virar as páginas, da recepção de suas linguagens. O espaço na poética visual também é trabalhado de forma distinta, não linear, uma vez que sua percepção é feita a partir do macro – página completa – para o micro, enquanto a verbal é feita do micro – palavra por palavra – para o macro. Essa possibilidade de quebra na linearidade faz com que possamos analisar o todo, sem determinar o começo, o meio ou o fim, seja no espaço ou no tempo.

"Mostrar um sentimento e não dizer o que ele é – isto é poesia" (PIGNATARI, 2011, p. 51). Com a linguagem poética da cor também deve ser assim, mostrar uma cor e não dizer o que ela é, deixando em aberto suas interpretações, em suas infinitas possibilidades.

## 2.3 Cor: fantasia e infância

A linguagem das cores possui um sentido abstrato em sua essência. A cor pura é uma expressão da natureza que envolve o homem, pois é exterior a ele e

o mundo exterior ao indivíduo é explorado pela inteligência mediante manipulações e operações lógicas, com o objetivo de procurar perceber as coisas e os fenômenos que nos rodeiam. (MUNARI, 1997, p. 21).

Em outras palavras, entramos em contato com as cores por meio de nossos sentidos desde que nascemos. Exploramos visualmente as cores do mundo, mas também podemos descobrir relações associadas à cor por meio dos outros sentidos. O fogo vermelho e a sensação de calor, a refrescância da água azul ou até mesmo o sabor doce de uma banana madura bem amarela. Percebemos as cores enquanto fenômeno por meio de todos os nossos sentidos, pois elas estão presentes em tudo a nossa volta permanentemente, de forma livre e incontrolável e, ainda que inapreensíveis, criamos maneiras de reproduzi-las por meio de pigmentos, que podem ser utilizados de maneiras distintas e até mesmo poéticas.

A cor, enquanto "uma das mais penetrantes experiências visuais" (DONDIS, 2015, p. 64), possui grande valor poético, no instante em que é o "(...) elemento visual mais expressivo e emocional" (DONDIS, 2015, p. 23). Por ser uma linguagem abstrata em sua essência, se faz livre e, como descreve Pastereau (2016), "rebelde de qualquer generalização" (p. 05). Essas condições da cor fazem ser possível uma aproximação com o conceito de fantasia e infância, como veremos a seguir.

### 2.3.1 Cor como fantasia

Munari descreve a fantasia como a faculdade mais livre de todas, "é livre de pensar a coisa que quiser, até a mais absurda, incrível ou impossível" (1997, p. 23). É a faculdade humana que permite pensar em coisas que não existiam antes, sem necessariamente um uso prático. A utilização poética das cores nas narrativas dos livros ilustrados pode ser entendida, portanto, como elemento da

fantasia. Munari já comprovava essa observação quando descreveu que, entre outros, um "aspecto da fantasia é o da mudança de cor" (1997, p.70). Essa mudança de cores – em outras palavras, o uso não literal das cores – nas narrativas dos livros ilustrados surge com o intuito de desautomatizar nossa percepção, ou seja, a fantasia está relacionada com o modo poético da cor e não apenas com a presença dela. A linguagem cromática, portanto, pode ser um meio da fantasia, mas não apenas pelo aspecto apresentado por Munari. A cor enquanto linguagem poética pode ser utilizada em outras relações que representam essa faculdade.

*Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), nos permite destacar a utilização da mudança de cor para representar as personagens da obra. A escolha, no entanto, não é aleatória: prata para representar Lancelote – cavaleiro da lenda do rei Arthur – por sua armadura de metal, e dourado para Lampião, cangaceiro nordestino, representando o sertão (Fig. 18).

Fig.18 - Capa de *Lampião e Lancelote*



Fonte: VILELA, 2006

Porém, não apenas as personagens são representadas dessa cor; todos os elementos da narrativa relacionados a um ou outro possuem, igualmente, as tonalidades escolhidas. A opção de não colocar as cores tal qual a realidade, mas escolher uma única, que representasse os valores e se distinguísse do

opponente, traz um aspecto de fantasia para a obra, algo que não existiria fora da obra literária.

O autor diz que "a manifestação mais elementar da fantasia nasce, porventura, da inversão de uma situação, do uso dos contrários, dos opostos, dos complementares." (MUNARI, 1997, p. 40) e podemos observar a cor agindo dessa forma em muitas obras. Apresentar uma realidade em preto e branco, ou seja, oposta ao nosso mundo em cores, é um recurso bastante explorado na criação de narrativas cromáticas, criando assim uma situação de fantasia por meio da inversão do que nos é natural. Podemos pensar também na utilização do equilíbrio dos opostos, processo necessário ao ser humano que busca sempre um equilíbrio na natureza.

Nós sabemos que o indivíduo memorizou, desde há mais de três mil anos, pares de contrários, o bem e o mal, a luz e as trevas, o quente e o frio, e assim por diante. (...) Estes elementos representam o equilíbrio instável que existe na vida, equilíbrio que todo e qualquer indivíduo faria bem em procurar conservar, corrigindo os desequilíbrios à medida que lhe vão surgindo ao longo da vida (MUNARI, 1997, p. 40).

Com as cores, o processo é bastante similar. As cores complementares – ou seja, cores opostas no círculo cromático – buscam seu equilíbrio em nosso olhar. Em outras palavras, “as cores antagônicas se exigem sucessivamente umas às outras na retina” (GOETHE, 1993, p. 67). Munari (1997) nos oferece um exemplo prático de tal manifestação quando explica que um camponês, habituado a viver no meio do verde, escolherá instintivamente uma tinta cor-de-rosa para a sua casa. A compreensão da linguagem das cores e a utilização desse jogo de opostos e equilíbrio, somada à mudança de cores, revela mais um aspecto da fantasia nas narrativas ilustradas, por meio de uma circunstância biológica do ser humano – nossa visão.

Podemos observar como essa estratégia pode ser utilizada nos livros ilustrados, retomando uma passagem da obra *O Matador*, de Wander Piroli e Odilon Moares (2018). A narrativa visual é composta em tons de verde em toda sua extensão. Nosso olhar, portanto, se torna tão acostumado com essa gama de cores que, automaticamente, exige seu complementar: o vermelho. Na página final (Fig. 19), no momento em que a personagem arremessa um pássaro contra

a parede, matando-o enfim, uma mancha vermelha surge: um espanto para o protagonista e um arrebatamento visual para o leitor.

Fig.19 - Página de *O Matador*



Fonte: MORAES; PIROLI, 2018.

Esse recurso empregado recorre à potência da cor poética para narrar por meio do uso das cores opostas, como propõe Munari ser um aspecto da fantasia.

Outro aspecto da fantasia, segundo Munari (1997), surge quando se multiplicam as partes de um conjunto, sem modificar as funções dos elementos multiplicados. A linguagem das cores poéticas também pode se manifestar dessa forma, apresentando elementos cromáticos que se intensificam em quantidade ao longo da narrativa.

Novamente, na obra *Sombra* (Fig. 20), de Suzy Lee (2014), podemos notar que a cor amarela se multiplica em cada elemento novo da fantasia infantil que surge; a qualidade cromática também ganha mais volume, dando ritmo ao se ampliar, a ponto de tomar conta da página completa.

Fig.20 - Páginas duplas de *Sombra*

Fonte: LEE, 2014.

Percebemos que a função do elemento amarelo não muda: está sempre envolvendo os objetos da casa que se transformaram em elementos reais por meio da imaginação da personagem. A cor aqui se multiplica, sendo a representação de um elemento de fantasia.

Munari (1997) apresenta ainda um outro aspecto da fantasia que poderia ser explorado a partir do uso de cores poéticas nas narrativas ilustradas: o que nasce das relações por afinidades visuais ou de outra natureza. Pastoreau (2016) descreve a cor tanto como um fenômeno natural quanto uma construção cultural complexa, ou seja, os significados simbólicos da cor seriam desenvolvidos pelas diferentes sociedades e culturas. O resultado disso é que associamos cores a sentimentos e qualidades que não são, necessariamente, natural das cores. A partir disso, podemos notar o uso da cor como meio da fantasia quando rompemos esses estereótipos e associamos visualmente a cor a outras sensações, apresentando-as durante a narrativa. Visto que "este caso particular da fantasia leva-nos a ter em consideração que todas as coisas podem ser vistas de outros modos" (MUNARI, 1997, p. 66), percebemos que utilizar a cor de maneira a ressignificar suas pré-concebidas identidades, por meio de uma afinidade visual apresentada na narrativa vai ao encontro do conceito trabalhado por Munari.

Podemos notar em *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* [Little blue and little yellow (2011)] uma forma da relação entre as cores e como elas podem ser associadas a características quaisquer, desde que sejam apresentadas na obra. Azul e Amarelo são personagens-cores, apresentadas com suas personalidades individuais, independente do que representam culturalmente seus matizes. São representações de crianças que vivem como tal. Os adultos – também dessas cores – se apresentam com suas inseguranças, sem nunca se limitar a conceitos que poderiam ser entendidos quando observamos uma cor. O encontro das duas personagens-cores, no entanto, acontece como fisicamente aconteceria, a relação do azul com amarelo resulta em verde, como vemos na Fig. 21.

Fig. 21 - Ilustração de *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*



Happily they hugged each other

Fonte: LIONNI, 2011.

Notamos na narrativa como é possível utilizar as cores ressignificando-as, sem ser necessária a utilização de conceitos culturalmente criados. A cor, em sua essência, apesar de possuir características físicas que a compõe, existe como potência abstrata e, por tal motivo, é tão ricamente aberta às possibilidades narrativas.

A cor pode ser considerada, desta forma, um elemento da fantasia. Não apenas pelo aspecto de mudança de cor já analisado por Munari, mas também como recurso em outros modos da fantasia, principalmente se utilizada de

maneira poética. A fantasia, afirma o designer, é a faculdade mais livre de todas; a cor, por sua vez, é o elemento básico mais expressivo e expansivo de todos que compõem a comunicação visual. A aproximação se faz por meio da liberdade e autonomia de ambas.

### 2.3.2 Cor como infância

A experiência com a cor por meio dos sentidos se aproxima com a natureza primária do homem, das impressões pelo sensível, afastando-se de imposições sociais determinadas. O indivíduo, em seus primeiros anos, é completamente livre de condicionamentos, é liberto inclusive da linguagem verbal organizada de sua cultura. Ele experimenta o mundo por meio dos sentidos.

Os livros ilustrados, considerados um nicho da literatura de infância, não podem ser chamados infantis, uma vez que “a criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não 'infantil'” (BENJAMIN, 2017, p. 55). Ou seja, se considerarmos o adjetivo como algo menor, algo que ainda deve amadurecer, diminuiremos a condição e abrangência dessas obras. “Trata-se do preconceito de que as crianças são seres tão distantes e incomensuráveis que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento delas” (BENJAMIN, 2017, p. 57). Podemos, portanto, tratar não mais de uma literatura infantil, mas de infância. Etimologicamente *in-fans* denota algo anterior a fala, mas qual fala é essa? Agamben propõe a diferenciação:

os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua una e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer *eu* (2008, p. 64).

A infância é, portanto, o limiar, e não o momento cronológico, em que o indivíduo entra no discurso, torna-se um sujeito de linguagem construída socialmente. O estado de infância é o lugar entre a experiência e a linguagem, a natureza e o discurso,

pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito (AGAMBEN, 2008, p. 59).

A experiência pura e muda da infância, como dito anteriormente, ainda que anterior ao discurso, não é algo cronológico, de que nos afastamos sem termos mais acesso quando adentramos o discurso, pois “o fato de existir uma diferença entre língua e fala, e de que seja possível passar de uma a outra – que todo homem falante seja o lugar desta passagem – (...) é o fenômeno central da linguagem humana” (AGAMBEN, 2008, p. 63). Portanto, o estado infância é o espaço que nos aproxima da natureza do homem, da experiência por meio dos sentidos, anterior a linguagem organizada em discurso.

A cor, por sua vez, é pura expressividade de uma visibilidade silenciosa que constitui a imagem, segundo Csilag (2015). São conceitos abstratos e uma “(...) sensação específica impossível de ser descrita e só possível de ser demonstrada sensorialmente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 52). Ou seja, as cores dialogam com a infância, lugar anterior à fala, quando tratadas em sua essência, em sua dimensão pura e antes de se tornarem sociais, pois “são elas [as sociedades] que constroem os códigos e que determinam os valores que elas terão em suas múltiplas relações” (PASTOREAU, 2011, p. 07). A linguagem cromática é, antes de tudo, natural e sensorial, aproximando-se assim do lugar da infância. Assegura Pastoreau que “a cor é perigosa porque é incontrolável: ela se recusa à linguagem – nomear as cores e suas nuances é um exercício incerto – e escapa a qualquer generalização, senão a qualquer análise” (2011, p.153).

Para compreender a poética da cor, portanto, é necessário pensar sobre a infância da cor,

para isso é preciso voltar ao mais simples, isto é, às obscuras evidências do ponto de partida. É preciso deixar por um momento tudo que acreditamos ver porque sabíamos nomeá-lo, e voltar a partir daí ao que nosso saber não havia podido clarificar. É preciso, portanto, voltar, alguém do visível representado, às condições mesmas de olhar, de *apresentar* e de figurabilidade (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24).

O que descreve Didi-Huberman dialoga diretamente com o conceito de infância que buscamos evidenciar no fenômeno da cor. O autor descreve como a nomeação de algo – ou seja, o discurso – afasta nossa percepção pelos sentidos. Voltar ao início – voltar à infância – é nos desfazer de todos os conceitos que acreditamos ter para, enfim, olhar.

Do ponto de vista físico, a visão – principalmente – sente a cor e experimenta suas propriedades e variações infinitas, se compreendermos que elas se apresentam sempre de maneira diferente dependendo de seu contexto, uma vez que é o meio mais relativo dentre todos os empregados pela arte (ALBERS, 2009). A partir disso, compreendemos seu lugar anterior à linguagem, uma vez que

a palavra vermelho não pode ter, na representação que dela fazemos ao ouvi-la, nenhum limite. É em pensamento, somente em pensamento, e impondo-o à força, que nós lhe acrescentamos um limite (KANDINSKY, 2015, p. 74)

Ao tentarmos explicar as cores por meio da linguagem, sempre acabamos por nelas fixar limites, cuja simples reprodução já seria o suficiente. Afastamos, assim, as cores da necessária experiência da percepção, de seu estado de infância. É certo que "cada tonalidade acabará um dia, sem dúvida, por encontrar também a palavra material que lhe convém para exprimir-se. Mas nunca a palavra conseguirá esgotá-la por inteiro" (KANDINSKY, 2015, p. 100).

Complementando a ideia de que as cores não devem, necessariamente, representar algo – mas, sim, apresentar – a partir de seu estado primeiro de expressão Didi-Huberman assegura que

as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

Do mesmo modo que as imagens, conforme apresentado pelo autor, a linguagem cromática – enquanto elemento visual – opera. Dialogando com o lugar do *infans*, as cores exigem um olhar do não-saber, que se afasta da

necessidade da nomeação e classificação para, então, viver a experiência visual apresentada.

Cssilag (2015) descreve essa problemática da nomeação das cores demonstrando que elas se revelam cheias de emotividade e fatores difíceis de verbalizar. Enfatiza também a "impotência das palavras para explicar a cor e as emoções que ela provoca" (p.133) e acrescenta que "as categorias da racionalidade nunca podem captar adequadamente a cor" (p.133). Aqui temos claro a aproximação da cor com o estado de infância, o lugar antes da fala e do discurso articulado.

A cor pura, cuja expressividade é trabalhada em sua própria potência, é o momento mais sensível da arte. A linha, por exemplo, raramente existe na natureza e articula a complexidade da forma que, por sua vez, constituídas de formas básicas que podem facilmente ser descritas e construídas (DONDIS, 2015). A forma se aproxima do discurso assim como a cor, da natureza. Podemos ver a cor como infância da imagem. A linguagem cromática como uma estética anterior às formas, assim como infância é o momento anterior à fala articulada, "privada do código, entregue às associações" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

A poética da cor, enquanto infância, é o lugar das experiências sensíveis, é a experimentação do mundo sem as amarras e os limites da linguagem do discurso.

### **2.3.3 Experiência cromática no livro ilustrado**

A cor pura é o meio da fantasia, a pátria de nuvens da criança que brinca (BENJAMIN, 2017, p. 79).

A literatura ilustrada, portanto, perpassa esse universo de fantasia e cores, atingindo a infância do homem ao operar na perspectiva do poético. Recorre, para isso, a metáforas visuais, jogos entre significantes e significados, rimas, elementos que nos tiram da automatização da leitura do mundo e nos causam esse estranhamento por meio da literatura.

Benjamin (2017) atenta-nos sobre essa aproximação com as cores na literatura de infância, quando afirma que "a imagem colorida faz com que a

fantasia infantil mergulhe sonhando em si mesma” (p. 65). Notamos como a cor, a fantasia e a infância estão interligadas na imagem do livro ilustrado, costuradas pela poeticidade da obra literária, uma vez que

os livros infantis não servem para introduzir os seus leitores, de maneira imediata, no mundo dos objetos, animais e seres humanos, para introduzi-los na chamada vida. Só aos poucos o seu sentido vai se constituindo no exterior, e isso apenas na medida em que se estabelece uma correspondência adequada com o seu interior. A interioridade dessa contemplação reside na cor, e em seu meio desenrola-se a vida sonhadora que as coisas levam no espírito das crianças (BENJAMIN, 2017, p. 62).

Esse sentido externo descrito pelo autor pode ser entendido como o discurso que o homem adquire ao sair da infância. A contemplação interior, livre de conclusões e característica da infância, reside na cor. A criança, assegura Benjamin, habita na imagem, visto que "elas aprendem no colorido. Pois na cor, como em nenhum outro lugar, a contemplação sensual e não nostálgica está em casa" (2017, p. 62). Novamente, evidencia-se aqui a aproximação com o sensível do homem, a comunicação por meio do sentir.

Por meio da cor nos livros ilustrados, a fantasia pode se manifestar para contemplar a infância, que “vivencia plenamente os seus sonhos no reino das [imagens] coloridas” (BENJAMIN, 2017, p. 66). No entanto, como visto anteriormente, não é apenas a mera presença da cor que produz esses efeitos de sentido. A cor poética trabalha de maneira livre e é capaz de articular a expressividade da essência da cor sem limites definidos pelo discurso, a poética da cor se estabelece, portanto, no lugar antes da linguagem e do código. Só, então, “liberta de toda responsabilidade, a fantasia pura se deleita nesses jogos de cores” (BENJAMIN, 2017, p. 61).

(...) e dá-nos a festa da cor como realidade profunda. (ANDRADE, 1969)

### 3. VIVENCIANDO NUANCES CROMÁTICAS

Fundamentado nos conceitos apresentados até aqui, este capítulo se dedica à análise de três obras ilustradas em que a cor se apresenta como linguagem poética na narrativa. A escolha do *corpora* se fez a partir de uma característica comum entre elas: tais obras se constroem a partir de uma narrativa pictórica, ou seja, são livros-imagem. A decisão por esse tipo de produção se deu por entendermos que, dessa forma, a cor ocupa um espaço relevante na narrativa construída apenas por imagens, ganhando, assim, um abrangente espaço poético na obra. Para além dessa semelhança, veremos de que forma cada obra se utiliza de aspectos distintos das potencialidades cromáticas em toda a sua extensão.

O *corpora* selecionado, portanto, foi: *De Flor em Flor* (2017), dos canadenses JonArno Lawson e Sydney Smith; *Vazio* (2014), da portuguesa Catarina Sobral; e *Cena de Rua* (1994), da brasileira Angela Lago. Apresentamos uma diversidade de espaços e tempos, demonstrando como a cor é uma linguagem que não se esgota e não se limita a um único terreno: ela pode ser ressignificada e ampliada à luz de cada novo olhar.

#### 3.1 *De Flor em Flor*, de JonArno Lawson e Sydney Smith

Publicado em 2017 pela Companhia das Letrinhas, *De Flor em Flor* é uma narrativa visual criada por JonArno Lawson e Sydney Smith. Apesar de seus autores não terem nomes de peso no cenário da literatura ilustrada, *Sidewalk Flowers*, no original, se destaca por sua qualidade, tendo somado inúmeras críticas positivas, prêmios como IBBY Canada 2016, New York Times Best Illustrated Books List de 2015, entre outros, e indicações para prêmios em sua versão brasileira como Melhores do Ano da Revista Crescer 2017. A obra possui coautoria de um escritor e um ilustrador canadenses, não demonstrando distinção entre ambos na capa. JonArno escreveu a narrativa verbal – ainda que o único texto verbal na versão final do livro seja o título – enquanto Sydney é responsável visualmente por ela. Essa parceria deixa claro a importância da leitura de linguagens diversas e do alfabetismo visual defendido por Dondis (1997).

O livro narra a história de uma menina que, caminhando pela cidade, recolhe flores pelo caminho, tanto para si mesma quanto para presentear outros pelas ruas. Por meio do contraste de tons de cinza e colorido, acompanhamos, por meio do olhar dessa menina, o mundo que a cerca, descobrindo flores nas frestas das calçadas e olhando o que ninguém mais parece notar.

### 3.1.1 A cor como chave interpretativa

A leitura de um livro se inicia pela capa, elemento gráfico que nos oferece diversas informações relevantes sobre a obra, tanto verbalmente – como nome dos autores e título –, quanto tátil e visualmente – como formato, cores, traços, tipografia, entre outros. São esses elementos que começam a nos indicar as diretrizes que a obra irá nos propor. O título de um livro pode ser tido como uma importante chave interpretativa de sua leitura, sobretudo nos livros-imagem, nos quais frequentemente é o único aspecto verbal em toda a narrativa. Sua presença se faz em posição privilegiada em grande parte dos livros. A capa é um convite para o leitor, a porta de entrada para o universo literário, e é justamente nela que se encontra o título. A leitura desses dois elementos – capa e título – são inseparáveis para apreensão dos possíveis significados, uma vez que é justamente na relação entre as linguagens do livro ilustrado que se dá sua leitura.

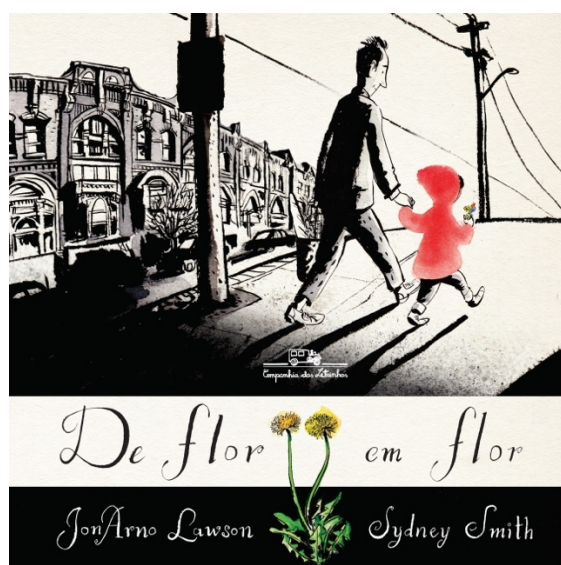
O título *De Flor em Flor* faz um contraponto com a ilustração de uma cidade na capa, ambiente de concreto, oposto à natureza. No entanto, encontramos as flores do título na mão da menina, ilustrada de costas para os leitores, em movimento em direção a entrar no livro, e na parte inferior da capa, junto dos nomes dos autores. Atendo-nos ao cenário da ilustração, a menina, que usa uma capa vermelha, salta aos nossos olhos, destacando-se de seu entorno preto e branco e nos remetendo a um conto clássico da literatura infantil: *Chapeuzinho Vermelho*. O conto original nos apresenta um trecho que parece reforçar nossa desconfiança desse elo:

(...) Assim, entrou na floresta e se pôs a colher flores. E, sempre que colhia uma, logo via outra mais bonita logo adiante, e, assim, *de flor em flor*, foi entrando cada vez mais fundo na mata (GRIMM, 2018, p.106; grifo nosso).

Estamos, portanto, diante de um reconto ou uma nova versão de *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm? Esse questionamento não se nega, tampouco se confirma durante a narrativa. O leitor sente-se provocado a reler múltiplas vezes – sem que a leitura se esgote – aprofundando-se cada vez mais nesse universo pictórico – uma vez que a superficialidade não basta – e, a cada leitura, novos detalhes são percebidos, interpretações diversas são formadas, leituras diferentes são feitas a partir da ampla margem que é deixada pela narrativa visual. Piglia (2004) defende que uma história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão. Em *De Flor em Flor*, trabalha-se dessa maneira, com as pistas cromáticas que nos levam a uma segunda história e, a partir disso, trazem consigo elementos para expandir a narrativa primeira. Essa possível intertextualidade com *Chapeuzinho Vermelho* não se encerra no título e carrega sua força para a compreensão de toda a obra.

Retomando a capa, percebemos uma outra chave interpretativa: o contraste entre o preto e branco com o colorido. Notamos a cidade, o pai e o texto verbal em tonalidades de cinzas, um meio termo entre os dois extremos cromáticos; tal característica é quebrada com a cor vermelha do gorro da menina e das flores representadas na capa (fig. 22).

Fig. 22 – Capa de *De Flor em Flor*



Fonte: LAWSON; SMITH, 2017

Esse código visual será a chave de leitura de toda a narrativa, a desautomatização de um mundo preto e branco por meio do que nota e é notado

pela garota, pela cor. Outro aspecto relevante da capa é pensar na extensão total que ela adquire ao vermos o livro completamente aberto, contando com a lombada e quarta capa. A lombada possui o mesmo tom de vermelho da personagem e, nela, os nomes dos autores estão em amarelo. Igualmente colorida está a quarta capa, o encerramento do livro, na qual vemos o céu, pássaros e flores em um espaço bastante amplo e cujas cores interagem com o branco, contrastando com a capa em que era o preto que dominava. Essa oposição acaba demonstrando o contraste de um mundo no qual a menina está livre, sem a supervisão de seu pai, talvez da própria fantasia infantil envolta em cores. A lombada colorida nos faz enxergar, tal qual a garota, o colorido em frestas; vemos no intervalo entre capas uma pequena extensão colorida que nos faz apreender esse objeto, como a menina recolhe flores que se iluminam em meio a um espaço preto e branco.

Esse livro, cuja narrativa é essencialmente pictórica, apresenta um recurso de fragmentação do tempo em quadros, criando uma quebra na leitura linear e tradicional dos livros ilustrados, e que se altera a cada virar de página. Podemos observar na Fig. 23 que o tempo de leitura da página da esquerda é mais longo, nos demoramos mais nela, absorvendo os detalhes de um cenário, semelhante a uma descrição verbal detalhada. A página da direita interrompe o instante prolongado, uma vez que os vários quadros em sequência nos fazem ter uma leitura mais rápida, como uma ação, passamos de um quadro para o outro, vendo fragmentos dessa cidade junto da protagonista. Esse uso da montagem gráfica, separação de quadros e câmeras interfere diretamente no tempo narrativo, pois atua na nossa percepção da cena, induzindo um ritmo de leitura. Vemos, portanto, uma imagem panorâmica da ambientação das personagens para, em seguida, nos aproximarmos delas, do todo para a parte.

Fig. 23 - Página dupla de *De Flor em Flor*

Fonte: LAWSON; SMITH, 2017.

Em uma narrativa contada principalmente por meio das ilustrações, cada elemento que compõe a imagem é de suma importância e precisa ser lido. Semelhante ao que no texto verbal seria o narrador, precisamos, em um livro-imagem, de algo que nos guie pelas páginas. Em *De Flor em Flor*, é a cor vermelha que atua nesse papel.

Nosso olhar é automaticamente atraído para o único elemento colorido da página, que se destaca. Nenhuma palavra é escolhida de forma aleatória em um poema, portanto, igualmente, nenhuma cor nessa obra é escolhida ao acaso. O vermelho, como já dito anteriormente, nos remete ao conto da *Chapeuzinho Vermelho*. É através de uma única cor – percebemos aqui a economia, característica do conto, mas agora pela linguagem cromática – que essa pista intertextual se apresenta. O vermelho permeia a obra, expandindo a narratividade e as camadas de leitura.

As cores têm seus significados construídos socialmente e, portanto, a cor vermelha pode ter diferentes interpretações, dependendo da bagagem cultural e gostos pessoais. Por esse motivo, a utilização da linguagem da cor de maneira poética esvazia qualquer sentido pré-estabelecido para ressignificá-lo na obra. A cor vermelha, em sua essência, não possui um significado ou sentido único, portanto, é preciso se despir de conceitos que adquirimos sobre ela durante nossa vida para voltarmos à sua origem e a olharmos de forma singular. Devemos ler a cor vermelha e compreender os significados possíveis para ela dentro dessa narrativa. O vermelho, nessa obra, pode estar representando essa

menina e suas características que vamos descobrindo ao longo da história, trazendo, desta forma, significados novos a essa cor. A escolha de uma cor vibrante acaba se destacando fortemente de seu entorno acromático, além de poder traçar uma aproximação à infância pela seleção de uma cor primária. O vermelho, nesse livro, para além de representar algo, está narrando a história de uma garota e nos guiando por um caminho de leitura, arrebatando a narrativa e trazendo esse efeito de poeticidade.

Acompanhamos, durante o decorrer da narrativa, a forma dessa menina de capuz vermelho recolher flores coloridas que estão pelo caminho, muitas vezes em frestas, mas que, aparentemente, mais ninguém nota. Ela entrega suas flores para outras figuras, deixando gentilmente próximo a esses personagens que parecem ser aqueles renegados pelas pessoas ao redor – um pássaro morto (Fig. 24), um homem dormindo na calçada da praça, o cachorro do amigo de seu pai.

Fig. 24 - Página dupla de *De Flor em Flor*



Fonte: LAWSON; SMITH, 2017.

Enquanto a menina interage com esses tipos e colhe flores pelo caminho, notamos outros elementos de cores diversas que, aos poucos, vão se tornando mais numerosos. Elementos que aparentemente não possuem ligação – táxis, banca de frutas, o vestido de uma mulher lendo no ponto de ônibus – aparecem com nuances cromáticas, cujo único elo é a própria criança e seu olhar de infância que percebe partes de uma cidade que está ainda descobrindo. As cores que aparecem esporadicamente em meio a um ambiente acinzentado tomam

toda a ilustração no momento em que a menina chega em sua casa, seu refúgio: ali, tudo possui cor (Fig. 25).

Fig. 25 - Página dupla de *De Flor em Flor*



Fonte: LAWSON; SMITH, 2017.

A cor que permeia toda a narrativa é a chave para compreensão dessa obra. Por meio de metáforas, pistas intertextuais e jogos interpretativos, a linguagem cromática cria a predominância da similaridade sobre a contiguidade em um jogo poético.

### 3.1.2 De cor em cor: a poética cromática

Chklovski (1976) afirma que, “segundo Aristóteles, a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente” (p. 54). Podemos dizer que a cor, nessa obra, se apresenta como linguagem poética, causando tal estranhamento. Em um cenário todo cinza, o choque causado por um único elemento cromático nos inquieta, surpreende e revela-se como um caráter estético que “é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo” (CHKLOVSKI, 1976, p. 54), tanto do leitor quanto da própria garota em seu caminho.

As cores na narrativa aparecem como um processo de singularização dos elementos; observamos aqueles objetos como se fossem vistos pela primeira vez, pois não se misturam com o todo e, por isso mesmo, não se tornam homogêneos com seu contexto. Sua singularização em meio ao cinza está em sua cor, em sua poética. A linguagem cromática nessa narrativa abrange nossos sentidos e, igualmente a personagem, que percebe as cores – ou que se

transforma em cor aquilo que ela percebe – a partir de seu toque, do cheiro e do olhar. A desautomatização – própria da linguagem poética – se dá a partir das pistas que incomodam nosso olhar pela leitura; nesse caso, é o elemento colorido no universo preto e branco que amplia esse objeto de investigação, é a chave para decifrar a narrativa, sempre em aberto.

Um aspecto muito importante da linguagem poética é sua ampliação de significados por meio de metáforas. Sabemos que a linguagem cromática é bastante metafórica, podendo evocar diferentes leituras. Dentro de uma narrativa literária sem palavras, são as imagens e seus componentes que devem preencher os espaços de construção poética. A leitura desses elementos exige tanto quanto a leitura de palavras. A utilização da cor nessa narrativa atua exatamente dessa forma. Os elementos coloridos que são apresentados vão se intensificando. Aberto a interpretações diversas, podemos relacioná-los, por exemplo, a tudo o que a garota nota, a visão da criança em meio ao mundo adulto, o encanto infantil que antecede a sobriedade cinza da vida adulta. Esses elementos ganham vida, pelas cores, destacando-se, para ela, em um mundo que não compreende por inteiro. Tudo que a garota toca ganha alma, potência de vida: ganha cor. Ao se aproximar de casa, notamos como tudo se apresenta de maneira colorida, é o espaço em que a realidade e a fantasia convivem em fronteiras tênues, ali é o espaço vivo das cores, a fantasia coexistindo com a realidade. A poética da cor traz o sensível, o lugar antes do mundo se tornar cinza tal qual os adultos o enxergam. A ideia da cor enquanto infância. O encanto do olhar infantil singularizando, por meio da cor, elementos de um mundo preto e branco.

A fantasia também é empregada ao serem utilizados aspectos como o uso de contraste entre o preto e branco e o colorido, mudança – ou o uso não literal – da cor, e ainda a multiplicação de elementos cromáticos ao longo da narrativa. Sendo a faculdade mais livre de todas, a fantasia nos oferece uma compreensão de um mundo no qual a infância reside e permite que também o leitor tenha esse olhar não automatizado, utilizando-se, para isso, de recursos gráficos que proporcionem essa leitura, tal qual a cor e sua potência poética.

Outro conceito importante que a linguagem cromática traz nessa obra é a questão de rima e ritmo. Nosso olhar busca pelas páginas elementos que rimem, ou seja, somos guiados pela mesma cor vermelha ao longo da narrativa, como

uma pulsação de semelhança em cada página dupla. Ainda quando temos a ilustração cheia de cores distintas, buscamos o vermelho, pois fomos movidos por essa cor ao longo da obra. O ritmo ocorre da mesma forma, quando acompanhamos os elementos cromáticos nos requadros que se alteram em cada dupla. As cores nos dão um andamento harmônico na leitura. Na Fig. 26, inclusive, é representada uma vitrine de loja em que objetos dispostos em cada prateleira se alternam entre preto e colorido, podendo remeter a uma escala musical, cujos elementos coloridos são as notas tocadas para criação do ritmo dessa narrativa.

Fig. 26 - Página dupla de *De Flor em Flor*



Fonte: LAWSON; SMITH, 2017.

Ao passar das páginas, vamos sentindo o progresso dos elementos coloridos por meio do movimento com as cores, que se ampliam, acelerando, até preencher o espaço todo e, em seguida, diminuir o ritmo novamente, como podemos notar na Fig. 27, última dupla do livro, cuja cor está presente, mas de forma suave. A menina prende uma flor em seu cabelo, uma lembrança de manter esse olhar cromático sensível e de infância por onde quer que vá.

Fig. 27 - Página dupla de *De Flor em Flor*

Fonte: LAWSON; SMITH, 2017.

A linguagem cromática nessa obra está presente de forma a ampliar significados, narrando para o leitor o caminho percorrido pela menina. De maneira poética, demonstra o olhar sensível da personagem em um mundo dominado pela visão automatizada dos adultos. A cor nessa narrativa é a pura infância, é a singularização do ver o mundo que não pode ser descrito ou representado por palavras, mas que a linguagem cromática é capaz de dizer.

A sensação, ao acabar a leitura, é a certeza de que as cores e sua potência de infância deixam a vida mais poética, assim como a poesia permite o dia-a-dia ser um pouco mais colorido.

### 3.2 *Vazio*, de Catarina Sobral

O livro-imagem *Vazio*, de Catarina Sobral (2014), foi publicado pela Editora 34 no Brasil. Originalmente de Portugal, foi apoiado pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas e selecionado para o catálogo White Ravens da International Youth Library. A autora portuguesa, nascida em 1985, é vencedora do prêmio de ilustração da Feira do Livro Infantil de Bolonha em 2014 pelo livro *O meu avô*. Na produção de Catarina, encontramos notoriamente os elementos essenciais das narrativas ilustradas, como a composição dos espaços da página e a confluência entre linguagens com o todo, gerando ritmo de leitura. A obra selecionada como *corpus* é o 4º livro autoral de Catarina.

*Vazio* conta a história de uma não-pessoa, de uma ausência. A personagem principal é uma silhueta completamente branca de alguém que acompanhamos durante um dia em sua vida. As tarefas, encontros e caminhos são afetados por sua lacuna de cor. A narrativa pictórica se utiliza de diferentes técnicas artísticas para compor visualmente suas imagens: expressões de cores, formas e traços se mesclam na construção de um universo em que a personagem se vê sozinha, por ser vazio.

### 3.2.1 Esvaziamento do sentido

O primeiro contato do leitor com a obra – pela capa (fig. 28) – já se faz por meio de uma pista interpretativa que visualmente nos guiará pela leitura: a silhueta impecavelmente branca em meio a uma explosão e uma densidade expressiva. O título, alheio aos dilemas da personagem, a invade, em cor preta, para nomeá-la: vazio. No entanto, na página de rosto do livro, a repetição do título se inverte, está ela mesmo vazia, negativa em branco em fundo negro, como se compreendesse o universo da personagem e se solidarizasse com ela.

Fig. 28 - Capa de *Vazio*



Fonte: SOBRAL, 2014.

Percebemos, logo na primeira página, que a personagem sofre por sua ausência de cores e traços. Ele rabisca no próprio espelho uma imagem idealizada de quem seria, caso se constituísse de algo de fato. Seu entorno é composto de expressões livres, traçados e cores compondo o ambiente. A personagem é evidenciada por não dialogar com esse cenário: ele é a ausência de todos os elementos que compõe seu redor.

Acompanhamos sua jornada até um consultório médico e o aguardo da consulta na sala de espera. O contraste com outras pessoas passa a ser nítido no momento em que diversos pacientes se aproximam, cada um com características únicas e fortes. Notamos que as cores, inclusive, extrapolam os traços, sendo expressões autônomas das personalidades dessas pessoas, que não se limitam a ser preenchimento de linhas. Nossa personagem, por sua vez, se faz vazio inclusive de matéria, como podemos ver na fig. 29, em que se estreita em contato com as outras pessoas, abrindo mão de seu espaço físico em detrimento do bem-estar dos companheiros de espera.

Fig. 29 – Página dupla de *Vazio*



Fonte: SOBRAL, 2014.

Dentro do consultório, o médico, em uma sequência de quadros, examina, faz ligações, busca em sua biblioteca, mas não consegue concluir um diagnóstico, encaminhando o paciente, portanto, para um raio x. O exame não apresenta imagem alguma. Em comparação com outra pessoa que igualmente

está fazendo o procedimento e demonstra seu esqueleto tal qual conhecemos, a personagem principal está vazia, não aparece nada em sua radiografia.

Sai, portanto, pela cidade em busca de se preencher: vai ao mercado, parque e museu. Percebemos que tudo o que é externo à personagem desaparece ao tentar permanecer (Fig. 30). O vazio absorve tudo ao seu redor, como um buraco negro do lado oposto do círculo cromático. Cada tentativa de preenchimento desse vazio acaba em uma frustração borrada, apagada, em que o branco toma conta de tudo novamente. Tudo o que é acrescentado a ele, ocupando um pouco de seu espaço em branco, se esvai no momento que ele parte. Todos os elementos que busca possuem muitas cores e, de certa maneira, preenchem o ser humano: comida, ar fresco e arte.

Fig. 30 – Ilustrações do livro *Vazio*



Fonte: SOBRAL, 2014

Até os pássaros, que se aninham dentro dele, fogem na chegada da chuva, pois, por não ser matéria, a água o invade completamente. Ele, portanto, não se consolida nem ao menos como abrigo. Um vazio em destaque em meio a uma cidade cheia.

Em um dia de neve, com a página toda branca, ele se oculta (fig. 31). No entanto, sua ausência visual provocada por meio da semelhança de cores, se

faz viva por meio de suas pegadas: ele está presente. Sabemos pelas pistas deixadas e pela permanência de elementos que já identificamos que pertence a ele, como a bolsa vermelha em sua mão, que ele passou por ali, sua direção e ritmo. Notamos, no entanto, que existem outros seres feitos da brancura: um boneco de neve repousa no canto esquerdo da página. Sua forma é entendida pelo que Dondis (2015) nos apresenta como princípios visuais da Gestalt – nesse caso, o princípio de fechamento, no qual nossa mente completa objetos conhecidos, ainda que eles não estejam completamente visíveis ou delimitados.

Fig. 31 - Página dupla de *Vazio*



Fonte: SOBRAL, 2014.

Didi-Huberman amplia nossa percepção ao lermos essa página ao assegurar que

não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição. Ele não é visível no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é invisível, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24).

Não podemos classificar como *nada* um elemento em branco. Como descreve o autor, a cor impressiona nosso olhar ao se apresentar para nós. É por meio da dificuldade de definição que ele ganha sua potência. Por ser vazio, abre-se a todas as possibilidades, o esvaziamento dos sentidos se configura em sua essência. Ele é sempre um vir a ser.

Nas últimas páginas do livro, a personagem em branco, andando pela rua, cruza com outra personagem em branco. No momento da intersecção dos dois, algo acontece. Uma cor forma-se e ambos se tocam, com um elemento vermelho bem ao centro. No entanto, acostumados a não serem notados, continuam andando. Ao se ver sozinha, na última página da obra, a personagem vê nascer em seu peito uma pulsação, um coração de cor vermelha que se destaca em seu corpo vazio, em branco.

### **3.2.2 A potência do branco**

A cor branca, tão utilizada em livros ilustrados enquanto ausência de cor, costuma ocupar fundos de páginas e espaços vazios que compõem o projeto gráfico de uma narrativa. Nessa obra de Catarina Sobral, no entanto, ela aparece enquanto personagem, ocupando espaços pequenos, contidos, no meio de galerias de cores e expressões gráficas. Dessa maneira – ao contrário do que acontece quando o branco se manifesta de forma tão ampla – nós o notamos, nosso olhar é guiado e busca uma compreensão dessa cor. Pode parecer contraditório repararmos em algo apenas quando ele se apresenta em menor quantidade, porém, é pelo contraste que ele se destaca, pela variação desse elemento em comparação ao restante da página. Enquanto leitores, estamos acostumados com páginas de livros que são, em sua grande maioria, brancas. Nos habituamos com o fundo de cor branco enquanto norma e que os elementos da narrativa se destacam nessa "pureza" do papel em branco.

Sobral rompe com nossa expectativa ao nos apresentar o contrário do que nos acostumamos. Dessa maneira, o único vazio da página é o personagem, único elemento em branco, à espera de algum conteúdo que o preencha. No entanto, são os vazios que oferecem respiro na leitura, são intervalos à espera de nossas percepções. Como assegura Didi-Huberman,

Sua potência sozinha o impõe antes de qualquer reconhecimento de aspecto – “há branco”, simplesmente, aí diante de nós, antes mesmo que esse branco possa ser pensado como atributo de um elemento representativo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

O vazio, definido pelo branco, pode ser lido como uma ausência, a falta de alguma cor ou conteúdo. No entanto, também pode ser visto como potência, possibilidade de significações, livre para se expressar e englobar todo o tipo de sentido. Ele é "um componente essencial e maciço na apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é visual" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). Ora, se é visual, deve ser lido enquanto tal; ele se apresenta na narrativa enquanto personagem, enquanto elemento narrativo. O branco, muitas vezes renegado e esquecido, visto por muitos como uma não-cor e apenas um vazio, é entendido por Kandinsky como "silêncio que se situa antes de toda a nascença, pleno de promessas e de esperanças" (2008, p. 07). Em outras palavras, a poética do branco dialoga com a infância, o lugar de expressão livre e potencial da cor.

O branco não é a ausência de todas as cores, mas, sim, a somatória de todas elas. Como explica Pedrosa (1989), ele é resultado da mistura de todos os matizes do espectro solar, é a síntese aditiva das luzes coloridas. Nosso personagem é composto pela potência da cor-luz branca. Uma cor que possui em sua composição todas as outras cores. Sua poética se faz em suas possibilidades, todas elas dentro de si. Os elementos externos não o preenchem, pois, suas cores já existiam internamente. Ao dialogar, visualmente, com outro ser em branco, eles descobrem que sua cor não é o vazio, mas, sim, a potência.

Ao se dar conta de sua potência cromática, algo internamente aparece, um coração vermelho que pulsa (Fig. 32). Ao mudar seu ponto de vista, ao se ver enquanto cor-luz, a potência do branco se expande. Dessa forma, "a intensidade desse branco extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

É por meio das especificidades da linguagem cromática que a poética da cor se manifesta; pela compreensão de que o branco carrega em si todas as cores, todas as possibilidades, nossa personagem não se vê mais vazio. De certa forma, "a cor que percebemos em um objeto é precisamente o que ele não é: pois se trata do segmento do espectro que ele reflete"<sup>9</sup> (tradução nossa). Pois bem, o que vemos em um personagem que se entende enquanto vazio é a

---

<sup>9</sup> "el color que percibimos en un objeto es precisamente el que no es: pues se trata del segmento del espectro que refléja" (CLAIR, 2017, p.07)

potência máxima das cores. Vemos o que ele não é, pois o que o configura é a somatória de todo o espectro cromático.

Fig. 32 – Página simples de *Vazio*



Fonte: SOBRAL, 2014.

A obra de Catarina Sobral se utiliza da linguagem cromática de maneira poética ao jogar com o extremo da cor. Por meio da dissonância visual, o leitor observa a personagem em silhueta branca em destaque, enquanto ele próprio se vê como um vazio. O branco enquanto origem de todas as outras cores, na cor-luz, dialoga com a infância do ser, com a potência do vir a ser que possui em si todas as possibilidades. Isso é a poética da cor trabalhando em prol da narrativa.

### **3.3 *Cena de Rua*, de Angela Lago**

*Cena de Rua*, publicada pela editora RHJ, foi selecionada para a Abrams Press de Nova York, único representante brasileiro dentre os quinze melhores livros de imagens do mundo. Sua autoria é de Angela Lago, nascida em Belo Horizonte, em 1945, uma das autoras mais relevantes no cenário infantil brasileiro e vencedora de diversos prêmios, como *Hans Christian Andersen*, o

mais importante da literatura infanto-juvenil. Lago se estabelece no campo da literatura nacional e internacional através de seu trabalho com livros ilustrados, sobre o qual se debruça para explorar as possibilidades narrativas do objeto livro, com grande qualidade estética e experimentações artísticas a favor da narrativa. *Cena de Rua* é um marco em sua carreira e na história de livros ilustrados nacionais, sendo uma das pioneiras em uma forma narrativa bastante conhecida em outros países, mas ainda experimental no Brasil: o livro-imagem. A autora também tem como característica a valentia de trabalhar temas tido como difíceis na literatura infantil, como a morte, textos bíblicos e a marginalização infantil.

A história de uma criança de rua, que tenta ganhar algum trocado nos semáforos, vendendo o que quer que seja para aqueles dentro dos carros, é trabalhada de forma totalmente visual na obra de Lago. A autora traz, por meio da narrativa poética, uma questão social bastante conhecida por brasileiros que observam situações como essa cotidianamente. Para além disso, a investigação que faz com a margem central e, principalmente, com a cor na obra revela uma compreensão da totalidade do objeto narrativo.

Angela Lago frisa que "livro-imagem não é o que não contém texto, confusão que acontece apenas no Brasil. É o livro que permite uma leitura pelas suas imagens." (LAGO, 2014, p. 21), ou seja, a autora confirma o que Dondis (2015) descreveu sobre a necessidade de um alfabetismo visual, principalmente em se tratando de obras pictóricas. Além disso, notamos o elemento imagético enquanto texto, que precisa ser lido e interpretado dentro da obra literária. As imagens de *Cena de Rua* possuem como principal recurso visual a cor. Os elementos da narrativa não possuem traços ou contornos, as personagens-cor são destacadas ou camufladas pelo entorno, por meio de escolhas cromáticas não literais que expandem a leitura e a poética de uma temática marginalizada.

### **3.2.1 A poética da cor entra em cena**

O título do livro, *Cena de Rua*, acaba criando um paralelo com a escolha da cor preta predominante nas capas, guardas e, posteriormente, nas bordas das páginas, pois lemos as imagens como cenas de um filme. A tela que limita fisicamente a imagem sempre presente, a cor preta, oprime os personagens

ainda mais na situação angustiante apresentada. Na capa, podemos observar algo semelhante a uma claquete, no centro, margeado pela escuridão preta. Iluminada no centro pelo branco – tal qual a luz de uma lanterna de carro – lemos o título em tipografia manuscrita, similar aos grafites tão populares nas ruas da cidade. O flash, o destaque no centro da cor preta, é apagado ao virarmos a página e entrarmos no livro: encontramos-nos totalmente no escuro.

Fig. 33 - Capa de *Cena de Rua*



Fonte: LAGO, 1994.

A cor preta permeia essa obra do início ao fim, criando a delimitação física da história do menino, enclausurado na situação de rua. Os carros, por sua vez, ultrapassam essa margem, sairão de cena e seguirão seus caminhos. A cor preta não foi escolhida de maneira aleatória, já que é natural ao ser humano a aversão a essa cor, uma vez que, sem luz, os perigos se tornam invisíveis. O menino não enxerga além da sua vida na rua, não possui perspectiva de luz além da fronteira criada pelo preto. A cor, por meio do projeto gráfico das margens pretas, torna-se um elemento poético do limiar da narrativa. Kandinsky afirma que “o preto tem sempre uma ressonância trágica, quase maléfica. É o silêncio sem esperança” (2008, p. 07). A linguagem cromática oferece a sensação da obra, a falta de esperança de uma criança na rua. Uma barreira impossível de ser atravessada,

dada pelo preto, se confirma ao final da obra, na qual observamos a repetição da primeira cena (fig. 34).

A obra é circular, ou seja, seu final nos leva novamente para o começo da narrativa, empreendendo a crítica social e comprovando o que a margem preta nos apresentava desde o início: o problema de crianças em situação de rua se retroalimenta e não possui saída, tornando-se uma cena de um filme que será reprisado, em continuidade.

Fig. 34 - Página dupla de *Cena de Rua*



Fonte: LAGO, 1994.

O garoto de rua é descrito visualmente pela cor verde e vemos, na primeira página dupla (fig. 34), como ele se camufla em meio aos carros. Sabemos que a cor só possui sentido quando vista em seu contexto; portanto, a presença de uma criança que se confunde no meio da cidade, no meio do tráfego, se torna já uma crítica por meio da poética da cor. Para a sociedade, pedintes e a própria rua fazem parte de um mesmo cenário caótico, são da mesma tonalidade. O homem dentro do carro do qual o menino se aproxima, no entanto, é de cor vermelha – oposta ao verde no círculo cromático – indicando, assim, o contraste social, o contraste entre duas realidades escancarada pelas cores.

A página seguinte explode na cor amarela (Fig. 35). No entendimento cultural, essa cor pode representar atenção, como em um semáforo. O garoto não passa mais despercebido, temos na página dupla a sensação das luzes da lanterna de um carro nos nossos olhos, uma luz que nos cega, mas que também

destaca o que está em seu alcance. A atenção está no menino de rua, realçado através do amarelo. Notamos novamente as personagens ferozes, que se confundem entre humanos e animais, novamente na cor vermelha, afastando visualmente o menino.

Fig. 35 - Página dupla de *Cena de Rua*



Fonte: LAGO, 1994.

Nesse jogo de semelhanças criado pela cor, assimilamos o universo da criança e as personagens que o afetam e o distanciam. Vemos, na fig. 36, a aproximação de um cachorro, igualmente de cor verde. Ele se diferencia dos outros animais que já foram apresentados se associando ao garoto. A cor os aproxima, faz deles semelhantes: vivem na rua, à margem da sociedade, mas compartilham dos mesmos tons. Esse vínculo é criado pela visibilidade silenciosa da cor, por meio da rima visual.

Fig. 36 - Página dupla de *Cena de Rua*



Fonte: LAGO, 1994

O menino em situação de rua, para sobreviver, se vê obrigado a realizar um roubo dentro do carro de um casal. Nesse momento, todos os carros e pessoas acusam agressivamente o garoto, apontando dedos e faróis para ele. Sabemos que "a cor muda à medida que a fonte de luz se modifica" (GAGE, 2012, p. 194), portanto, observamos, na fig. 37, como as cores que estávamos vendo até então se modificaram. Podemos entender a fonte de luz que se modificou nessa cena como o ponto de vista, a lente pela qual as pessoas enxergam o menino e vice-versa. Não possuem mais a cor vermelha que os afastavam do menino; agora os tons se aproximam, invadindo o espaço cromático verde apenas com o intuito de recriminação. Vemos como a mudança cromática da cena transforma a sensação e a atmosfera construída até então.

Fig. 37 - Página dupla de *Cena de Rua*



Fonte: LAGO, 1994.

A linguagem cromática na obra de Angela Lago nos apreende por sua seleção de paleta e técnica de pinceladas intensas. Os personagens não são caracterizados de maneira realista, suas cores não são representativas. A paleta se resume em cores primárias, predominando o verde, o amarelo e o vermelho. Não por coincidência, as cores dos semáforos de rua. Como disse Pastoreau (2011), são as sociedades que determinam os códigos das cores, suas relações e, portanto, seus usos cotidianos. A utilização das cores para fins práticos do cotidiano foge da poética trabalhada nas narrativas ilustradas, no entanto, Angela Lago se aproveita desse entendimento pré-estabelecido, desautomatizando-o e construindo novos modos de leitura dessas cores. Didi-Huberman (2010) descreve algo similar como um paradoxo produzido por essa situação em que a imagem joga e brinca com a imitação; no entanto, ela só se utiliza desse efeito para subvertê-lo, só convoca os sentidos para lançá-los fora da visão.

O uso não literal das cores permite que o poético domine a narrativa. A linguagem cromática se apresenta de maneira autônoma, liberta da mera representação. Como já apresentado, o conceito de fantasia de Munari (1997) descreve algo livre para pensar o que quiser, por mais absurdo que parece, e até mesmo sem uso prático. A cor, em *Cena de Rua*, traz sua dimensão poética por meio da fantasia. A mudança das cores – também um aspecto da fantasia – é o elemento que conduz a narrativa pictórica.

A problematização social é uma questão bastante forte em *Cena de Rua* (1994), deixando claro, desde o princípio, a marginalidade de crianças que não possuem nem ao menos um lugar de fala, são praticamente mudas. Porém, essa marginalidade marcada pelo nível do conteúdo é trazida e revelada em termos estruturais por meios visuais. É através dessa singularidade da cor que se dá a leitura e a experiência poética na narrativa.

### **3.3 Confluências e divergências entre as obras**

As obras selecionadas para análise, como dito anteriormente, possuem em comum o fato de serem livros-imagem, pois entendemos que, em narrativas essencialmente pictóricas, a cor ganha maior espaço de voz, uma vez que compõe os elementos visuais da história. Partindo desse elemento de ligação

entre as obras, podemos considerar outros aspectos em comum entre elas: a potência poética da cor na narrativa.

Observamos como a utilização da linguagem cromática de maneira não-literária, ou seja, não representando a realidade, faz parte do jogo de significações narrativas. Ela constitui-se como chave interpretativa para leituras aprofundadas das obras, como elemento poético que faz dos livros desse *corpora* obras literárias. A linguagem cromática contribui para a construção de sentidos em diversos níveis narrativos, dialogando com os conceitos de fantasia e, principalmente, de infância. As cores ganham sentidos ao serem apresentadas ao leitor e, assim, passam a ser lidas como elementos novos naquela história, desautomatizando a percepção sobre o papel das cores.

No entanto, as diferenças entre elas são nítidas, fortalecendo a ideia de que a poética da cor se faz em muitos sentidos e níveis, sempre contribuindo para ampliar nossa leitura.

*De Flor em Flor* se utiliza da estratégia de estranhamento ao apresentar um universo preto e branco com uma única cor contrastando – cor essa que se expande ao longo da história. *Vazio* faz algo similar, mas ao inverso: um universo colorido se choca com um único elemento em branco. Em *Cena de Rua*, diferentemente das outras obras, não percebemos espaços em brancos. Essa obra, cuja temática é mais densa do que os livros anteriores, não possibilita respiros, o que normalmente o branco oferece.

A escolha da ordem de análise segue essa lógica: a expansão da cor nas obras, sempre narrando e apresentando-se de maneira poética. Começamos com o domínio do preto e branco e chegamos à utilização total da página em cores.

Escolhemos livros de nacionalidades distintas, demonstrando que a cor, tendo seus significados construídos socialmente, podem ser trabalhadas de maneira universal em sua poética, pois esvaziam seus sentidos, possibilitando novas leituras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa se propôs a olhar para o universo dos livros ilustrados através de lentes cromáticas, observando cada tom, valor e intensidade que essa linguagem revela. Atravessamos técnicas, estilos e gerações, percebendo as diferentes maneiras em que a dimensão poética da cor se apresenta nas narrativas. Observamos como esse elemento é indissociável da vida do ser humano e que, portanto, é bastante familiar para as produções visuais. Entendemos que essa linguagem é tão potente que se expande ao ser esvaziada de seus significados sociais.

Muito se estudou sobre a cor ao longo da história. Nomes bastante utilizados nessa pesquisa como Goethe, Kandinsky, Josef Albers e Pastoreau dedicaram suas vidas para entender esse fenômeno. Igualmente verdade é o número de estudos sobre as narrativas ilustradas e suas ramificações para a infância. O intuito dessa dissertação foi criar uma ponte teórica entre essas duas temáticas tão amplas e bastante interligadas, uma vez que cores e infância sempre dialogaram ao longo da história, principalmente por meio do universo literário.

Retomando nossa questão inicial: em que medida a linguagem cromática se constitui poética, construindo significados a partir de suas especificidades nos livros ilustrados?, confirmamos nossa hipótese de que o potencial poético da cor se constrói por meio da expressão cromática na narrativa, se afastando da mera reprodução do real. Exploramos diversos conceitos para verificar nossa hipótese, ao longo dos três capítulos dessa dissertação, enriquecendo a discussão acerca de nossa pergunta de pesquisa. Recapitulamos, aqui, a trajetória empreendida.

Primeiramente, foi apresentado um breve histórico dos livros ilustrados e suas cores, desde o momento no qual as ilustrações eram gravadas nas páginas até os avanços tecnológicos que permitiram maior exploração das cores nos livros. Além disso, foram discutidas as presenças diversas da cor na narrativa e nas linguagens que compõe o livro ilustrado contemporâneo: texto visual, verbal e gráfico. Dessa maneira, cumprimos um dos nossos objetivos de pesquisa, de nos aprofundarmos nas especificidades da linguagem cromática nas narrativas ilustradas e introduzimos o diálogo acerca do elemento cromático na literatura.

A compreensão da dimensão poética da cor se expandiu, no segundo capítulo, ao olharmos para a cor enquanto fenômeno de experiência visual, com suas particularidades sensoriais e estudos específicos desse elemento. A partir disso, criamos o diálogo com os conceitos de fantasia e infância. Perceber a potência da expressão pura, anterior ao discurso, permitiu que a leitura da cor fosse feita de maneira mais densa. Retornar ao lugar original da linguagem cromática nos fez experimentar a cor através do sentir. Esvaziada de todas as amarras sociais – inclusive a da linguagem que a nomeia – a cor retorna ao seu lugar de infância da imagem e se expande para construir novos significados. Dessa maneira, alcançamos nosso objetivo de compreendermos a linguagem poética da cor na narrativa, além de encontrarmos nesses conceitos a base para validar nossa hipótese, demonstrando que a cor alcança seu potencial poético por meio da expressão, ao retornar à infância e à fantasia, construindo seus significados na narrativa. Ao se afastar do discurso e das representações, a cor atinge seu potencial máximo de expressão.

Importante notar que a presença da cor enquanto representação ou enquanto elemento apenas complementar na narrativa não é algo negativo ou sem valor. Ao contrário, cada presença da cor tem seu significado e função na literatura ilustrada. O presente estudo apenas fez um recorte, a fim de compreender a cor poética e autônoma nas narrativas, aquelas que não são utilizadas de forma literal e com base em conceitos pré-estabelecidos.

Durante toda a pesquisa, buscamos contribuir para a fortuna crítica, tanto das obras citadas quanto da temática pesquisada. Acreditamos que isso foi possível ao direcionarmos o olhar para um elemento narrativo presente nas obras, mas que ainda não possuía estudos específicos. Portanto, oferecemos uma base teórica e uma nova maneira de leitura que ampliam as discussões acerca do livro-imagem. Além disso, os livros analisados enquanto *corpora* nos oferecem uma percepção mais profunda de como a cor – ou a falta dela – podem atuar de maneira poética na narrativa, reforçando nosso entendimento e defesa da linguagem cromática enquanto elemento poético.

Entendemos as cores como possibilidades infinitas e, por tal motivo, esse estudo não pode apresentar um ponto final na discussão sobre o assunto. A linguagem cromática demonstrou possuir uma voz individual que se transforma em cada obra. Não dispenho de um significado único – como vimos, cada

sociedade e tempo criam novos significados para as cores –, não cabe a nós dizer que uma simples análise de tons de uma obra já captura todo seu sentido. A (in)conclusão que fica é de que é preciso uma leitura da linguagem cromática sempre nova, despida de conceitos pré-estabelecidos; leitura que permita que a cor se expresse e vibre em nosso olhar. Mais do que isso: uma leitura que possibilite viver a experiência poética da cor na narrativa.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. Tradução Fernando Santos. São Paulo: WMF, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Flicts: o coração da cor. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**, 22 de Agosto de 1969.

BECKER, Aaron. **Jornada**. São Paulo: Editora Galera, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BORANDO, Silvia. **Gato Preto, Gata Branca**. São Paulo: Carochinha, 2018.

BORGES, Maria Zélia. **Coleta de cores. Uma ode a Minas Gerais**. São Paulo: SGuerra Design Ltda, 2004.

CHKLÓVSKI, Victor. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. 3 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

CLAIR, Kassia St. **Las vidas secretas del color**. Barcelona: Ediciones Urano, 2017.

CLÜVER, Claus (2006a). Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. **Aletria**, v. 14, jul-dez. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em 17 de Novembro de 2019.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica (2006b). In: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

CRANE, Walter. **The Blue Beard Picture Book**. 1875. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/the-blue-beard-picture-book>

CSSILAG, Paula. **Comunicação com cores**. Uma abordagem científica pela percepção visual. São Paulo: SENAI-SP, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GAGE, John. **A cor na arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF, 2012.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, J.W. **Doutrina das cores**. Tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GREGORINI, Natália. **Madalena**. São Paulo: Livros da Matriz, 2019.

GRIMM, Jacob & Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis & domésticos [1812-1815]**. Tradução Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018.

HASSET, Dawnene; CURWOOD, Jen Scott (2009). Theories and practices of multimodal education. **The Reading teacher**, 63, 270-282.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Editora GG, 2014.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil e juvenil**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KANDINSKY, Wassily. **Gramática da criação**. Tradução José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2008.

LAGO, Angela. Entre histórias, traços, cores e formas: a poética visual de Angela Lago. [Entrevista concedida a] GUIMARÃES, L. **Literartes**, n. 3, p. 16-25, 30 dez. 2014.

LAGO, Angela. **Cena de rua**. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

LAWSON, JoanArno; SMITH, Sydney. **De flor em flor**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.

LEE, Suzy. **Sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LERAY, Marjolaine. **Uma Chapeuzinho Vermelho**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.

LEWIS, David. **Reading Contemporary Picturebooks**. Nova York: Routledge-Falmer, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **The eloquence of color**. Berkeley: University of California Press, 1993.

LIMA, Graça. Lendo imagens. In: LIMA, G. **Nos caminhos da literatura**. Rio de Janeiro: Peirópolis, 2008.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINDEN, Sophie Van der. **Álbum[es]**. Tradução Teresa Duran. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2015.

LIONNI, Leo. **Little blue and little yellow**. New York: Alfred A. Knopf, 2011.

LLENAS, Anna. **O monstro das cores**. São Paulo: Aletria, 2018.

MORAES, Odilon. O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes. [Entrevista concedida a] Isabella Lotufo. **Revista Literartes**, n.3, p.26-32, 2014.

MORAES, Odilon; PIROLI, Wander. **O Matador**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MORAES, Odilon. **Olavo**. São Paulo: Jujuba, 2018.

MUNARI, Bruno. **Fantasia**. Lisboa: Edições 70, 1997.

MUNARI, Bruno. **Libro Illeggibile**. Milão: Corraini Edizioni, 2017.

MUNARI, Bruno. **Na noite escura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MUNARI, Bruno. **Little White Riding Hood**. Milão: Corraini Edizioni, 2013.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado: palavras e imagens**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NODELMAN, Perry. **Words about pictures: the narrative art of children's picture books**. Athens: UGA Press, 1998.

PALO, Maria José Gordo; FIUZA, Marina Miranda. Experiência de linguagem na escrita de infância. **Revista Letras Raras**, [S.l.], v. 7, n. 3, p. 106-121, dez. 2018. ISSN 2317-2347. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1196/768>. Acesso em: 25 jan. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v7i3.1196>.

PASTOREAU, Michel. **Azul**. História de uma cor. Tradução Anabela C. Caldeira e José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

PASTOREAU, Michel. **Preto**. História de uma cor. Tradução Lea P. Zylberlicht. São Paulo: SENAC Editora, 2011.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 5 ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial; Brasília: Universidade de Brasília, 1989.

PIRIS, Eduardo Lopes. Propondo caminhos para o letramento visual: uma leitura semiótica do livro de imagens Cena de Rua. **A Cor das Letras**, Universidade Estadual de Feira de Santana, v. 20, n. 1, 2008.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**: história ilustrada da literatura infantil. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMPAZO, Alexandre. **A Cor de Coraline**. São Paulo: Editora Rocco, 2017.

RASKIN, Ellen. **Nunca acontece nada na minha rua**. São Paulo: Ameli, 2018.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. **El Arte de Ilustrar Libros Infantiles**: Concepto y práctica de la narración visual. Tradução Remedios Diéguez. Barcelona: Blume, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a visão e as cores**. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

SENDAK, Maurice. **Caldecott & Co**: Notes on Books and Pictures. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 1988.

SENDAK, Maurice. **Onde Vivem os Monstros**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SENDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SOBRAL, Catarina. **Vazio**. São Paulo: Editora 34, 2014.

TATIT, Luiz; MORICONI, Renato. **O Rei**. São Paulo: Editora Jujuba, 2015.

VILELA, Fernando. **Lampião e Lancelote**. São Paulo: Pequena Zahar, 2006.

ZIRALDO. **Flicts**. São Paulo: Melhoramentos, 1969.