



O LIVRO ENQUANTO OBJETO NA LITERATURA INFANTIL: UM PANORAMA CRÍTICO[√]

Luis Carlos GIRÃO*
Elizabeth CARDOSO**

RESUMO¹

O presente escrito visa apresentar um breve panorama crítico sobre a presença de *book artists*, brasileiros e estrangeiros, na produção literária destinada a crianças entre os séculos XX e XXI. Essa presença é marcante por produzir um deslocamento no olhar perceptivo de artistas, críticos e leitores para o objeto livro – até então, compreendido apenas como mero receptáculo para textos verbal e visual – na área da Literatura Infantil. Nossa hipótese dá ênfase ao trabalho diferencial que esses artífices realizaram com as margens do códex (a dobra central e as viradas de página laterais), dialogando com reflexões que re-pensam o livro como forma e conteúdo de uma mensagem artística. Para executarmos nossa formulação interartes, buscamos referências nos campos da Literatura (Nelly Novaes Coelho, Sarah Dowhower, Maria Nikolajeva) e das Artes Visuais (Julio Plaza, Johanna Drucker, Maria do Carmo de Freitas Veneroso), em seu borrar de fronteiras, para re-pensar as relações entre palavra, imagem e materialidade.

Palavras-chave: Objeto Livro; Literatura Infantil; Margem; Artes Visuais.

[√] Artigo recebido em 25 de agosto e aprovado em 29 de novembro de 2018.

* Doutorando em Literatura e Crítica Literária (PUC/SP), com bolsa FAPESP (Proc. 2018/10575-4); membro do Grupo de Pesquisa (CNPq) **A voz escrita infantil e juvenil**: práticas discursivas. E-mail: <luis.changmin@gmail.com>

** Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Docente da pós-graduação em Literatura e Crítica Literária (PUC/SP); vice-líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) **A voz escrita infantil e juvenil**: práticas discursivas. E-mail: <elizcardoso@terra.com.br>

¹ O presente escrito é uma versão ampliada do primeiro capítulo da dissertação de mestrado de Luis Carlos Girão, **Margem à mostra**: limiares narrativos em Suzy Lee e Angela Lago, defendida junto ao programa de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária (PUC/SP), em 2017, com bolsa CAPES, sob orientação da Profa. Dra. Elizabeth Cardoso.

Manter o espírito infantil vivo na sua vida significa manter uma curiosidade pelo conhecimento, a alegria de entender, a vontade de comunicar.

Bruno Munari, 1982.

1 INTRODUÇÃO

O livro é símbolo de toda uma mudança estrutural de linguagem na história humana, como suporte e corpo que carrega, salva, segreda e abre para aquele que o manuseia todo um conhecimento no tempo de sua apreciação, de sua leitura. O caráter de “galeria de arte portátil” (LECHNER, 1993) inerente aos livros, ditos, infantis ressoa essa significação latente, própria do códex, porém numa outra esfera. No caso específico da produção literária para crianças, uma vez que o conteúdo fechado na encadernação do livro está inscrito, em primazia, nas linguagens verbal e visual, a experiência diante desse objeto aberto demanda um olhar distinto àquele previsível à leitura dos livros exclusivamente em tecitura verbal. Para alcançar essa percepção distinta, numa busca constante por significantes, perseguindo-se a essência dos significados, é preciso que aqueles que criam o objeto livro para o jovem leitor tenham, eles próprios, um olhar outro para a materialidade com a qual operam na produção de sua arte – ou seja, para o códex.

Uma vez que as obras de *book artists*, isto é, artistas do livro, re-posicionam o objeto livro em espaço experimental na área da Literatura Infantil, objetivamos no presente escrito formular um breve panorama crítico, realizando um levantamento de alguns dos principais autores, nacionais e internacionais, que produziram e continuam produzindo títulos referenciais em sua articulação com as margens e a materialidade visual do códex, interferindo nas significações possíveis do diálogo entre palavra e imagem – cientes de que muitos nomes estão de fora de nossa mostragem por uma dupla limitação, tanto nossa quanto do formato sobre o qual nos debruçamos para efetivar esta formulação. Por se tratarem de produções artísticas para crianças, num entre-séculos que testemunha diversas mutações nos modos de pensar e fazer a literatura, pretendemos contribuir com a crítica de Literatura Infantil contemporânea, exatamente por esta área ter sempre se destacado enquanto lugar

de experimentações do sensível ao propor uma expansão para o diálogo entre palavras, imagens e materialidades.

Intencionando estabelecer uma reflexão que se debruce sobre o livro como um espaço híbrido de linguagens – ele todo como um objeto artístico –, lançaremos luz à especificidade do trabalho visual que os *book artists* realizam com a materialidade significativa da encadernação, das capas e das páginas, ou seja, com as margens estruturais do objeto livro. O fazer sensível desses artistas do livro, produzindo obras em campo específico ao leitor, diríamos ainda, olhante² infantil, refuncionaliza as tradicionais relações da criança com esse volume fechado no espaço, potencial de experiências estéticas e lúdicas.

Partindo de estudos históricos e basilares na Literatura – de Nelly Novaes Coelho (1987, 2000, 2010), Judith V. Lechner (1993) e Sarah Dowhower (1997) – e nas Artes Visuais – de Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2012), Paulo Silveira (2008) e Amir Brito Cadôr (2012) –, apontaremos os trabalhos de alguns artistas do livro produzidos como arte literária – em nosso caso específico, sob o selo de Literatura Infantil. Enquanto recorte para análise, daremos atenção especial ao trabalho visual com a materialidade do objeto independente se os títulos desses artífices estejam categorizados segundo nomenclaturas estabelecidas pela crítica literária – como os conceitos de livro ilustrado, livro-imagem, livro-objeto etc.

Tomaremos ainda os estudos de Julio Plaza (1982a, 1982b) sobre o livro como forma de arte, ou seja, como forma significativa; e de Johanna Drucker (1997) refletindo sobre o códex como forma autoconsciente. Tudo com o intuito de apontar as potencialidades à cognição encarnadas na forma material paralelamente ao conteúdo de mensagens abertas à eterna re-significação.

2 RE-PENSAR O OBJETO LIVRO

O livro [...] contribuiu [...] para a interrelação do artista consigo mesmo, com o seu ambiente: ecológico, informativo e sobretudo em relação ao seu trabalho como semiose, como gestualidade artística.

Julio Plaza, 1982b.

² Termo de Georges Didi-Huberman (2010), à luz de Walter Benjamin (2012), referente ao ser de linguagem que vive o agora da dupla distância propiciada pela aura da obra de arte – experiência do espaçamento tramado entre a obra e aquele que à olha e é, simultaneamente, por ela olhado.

Há mais de três décadas, pensar sobre a re-interpretação do livro como objeto de arte encontrava lugar nas palavras de Julio Plaza, quando o artista e semioticista expunha: “o objeto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação da arte” (1982a, s.n.). Rupturas essas iniciadas já na virada dos séculos XIX para XX, ao *boom* visual detonado pelo advento da fotografia como linguagem visual e, conseqüentemente, do cinema como re-operador das imagens em sua relação com o olhar humano (BENJAMIN, 2012).

No caso do livro, em específico, apesar de produções significativas envolvendo as ilustrações de artistas plásticos nas obras de nomes de peso na literatura – como é o caso de “**Le Corbeau**, de Edgar Allan Poe, traduzido por Stéphane Mallarmé e ilustrado por Édouard Manet”, assim como o “**Fausto** de Goethe e Delacroix” (VENEROSO, 2012, p. 86)³ –, foi no entre décadas de 1910 e 1920 que registramos a produção daquele apontado como o primeiro livro-objeto⁴, intitulado **Les mots en liberté futuristes**, do poeta Filippo Tommaso Marinetti.

Ao operar plasticamente com inscrições verbais, em circularidades descontínuas, bem como denunciar visualmente o manuseio do livro ao olhante – a partir da extensão promovida pelo desdobrar das margens laterais do livro, num desvelar de contínuos que extrapolam os limites da página –, Marinetti produz um objeto artístico distinto daquele tradicionalmente compreendido como livro de poesia. No entanto, sua obra também não encontra lugar numa definição como livro de arte. Re-posicionando seu lugar como artífice, o poeta egípcio e um dos fundadores do movimento futurista inova com sua obra: não se trata apenas de um livro de poesia, ou de arte, ou de ilustrações, ou de dobraduras. Trata-se de um livro sobre o livro e suas múltiplas possibilidades de significação. Na esteira desse posicionamento, onde o livro toma lugar como obra de arte, Julio Plaza afirma que “o que interessa ao artista não é fazer arte, mas discutir sobre arte” (1982b, s.n.).

³ No entre décadas de 1920 e 1930, em território brasileiro, apontamos como expressivas as colaborações que a artista plástica Tarsila do Amaral fez com autores como Blaise Cendrars, em **Feuilles de route**, e Oswald de Andrade, em **Pau Brasil** (VENEROSO, 2012, p. 87).

⁴ Segundo Johanna Drucker (1997, p. 94), no campo das Artes Visuais, o livro-objeto é aquele que funciona como um objeto artístico, como uma única unidade, não apenas como receptáculo para uma complexa articulação de elementos verbais e/ou visuais interligados.

2.1 1910 – 1940: DOS PRIMEIROS EXPERIMENTOS À ESCOLA NOVA

Nesse mesmo período, à febre editorial dos livros infantis com ilustração, pelos quais “artistas e crianças se entenderam, passando por cima dos pedagogos” (BENJAMIN, 2002, p. 58), registramos o lançamento de **The slant book** (1910), escrito e ilustrado pelo norte-americano Peter Newell – publicado no Brasil como **O livro inclinado** (2008). Operando um re-formatar do códex, deixando o mesmo inclinado para baixo, na união exata das páginas à esquerda e à direita pela margem central, o artista propõe uma nova experiência do olhante com esse objeto ao re-significar também as linguagens verbal e visual em eco ao formato inclinado. Uma série de imprevistos é desencadeada pelo estímulo visual proveniente da forma do livro, que direciona o olhar para o virar de páginas no ponto de suspensão da leitura espacial (Fig. 1). Aqui presenciamos uma experimentação do códex como um brinquedo, que reage ao manuseio, ao folhear, na apreensão dos signos verbal e visual em diálogo direto à forma na qual se encontram inscritos.

Figura 1 – Textos verbal e visual reagem à dobra inclinada.



Fonte: NEWELL, 2008.

O período entre 1920 e 1930 é marcado por acontecimentos históricos próprios à modernidade, como o estabelecimento da fotografia e do cinema como mídias cada vez mais comuns no campo visual de uma população global, em sua maioria, iletrada por condições sociais precárias. Nesse contexto, testemunhamos os trabalhos visuais de artistas gráficos como o alemão Otto Nückel, os norte-americanos Lynd Ward e Milt Gross (DOWHOWER, 1997), bem como a russa Nathalie Parain (COELHO, 1987).

O fortalecimento de uma exploração da linguagem visual impressa, em sua semelhança à leitura da linguagem verbal, ganha ainda mais notoriedade quando Otto Nüchel produz livros em narrativa pictórica para jovens adultos. Foi publicando **Schicksal: eine geschichte in bildern** (1926) que o também cartunista ganhou voz entre artistas que exploravam a visualidade na materialidade do códex. Seu livro, composto por 211 imagens emolduradas nos espaços vazios das páginas internas, sem qualquer uso de palavras, narra a história de uma mulher pobre na Alemanha do início do século XX, passando por diversas dificuldades para sobreviver. Com seu trabalho, Nüchel modifica a experiência de olhantes iletrados com o objeto livro, cujos efeitos de significação ecoavam a sequência pictórica do cinema, além de emitir uma mensagem visual crítica à realidade vivida.

Na mesma linha para jovens adultos, o operar esse espaço das páginas do livro como *frames* de cinema é consagrado pelo trabalho de Lynd Ward e Milt Gross às publicações de **God's Man: a novel in woodcut** (1929) e **He done her wrong: the great American novel and not a word in it-no music too** (1930), respectivamente. Enquanto o primeiro aponta para o folhear das páginas do livro como uma sequência de *frames* emoldurados, figurando ações intensas em *zoom in* e *zoom out*, à semelhança dos usos da câmera no cinema e do movimento próprio aos *flipbooks*, a partir de imagens sombrias em xilogravura; o segundo re-significa o uso da página dupla ao criar ações justapostas, presentificando o uso da margem central do livro como linha divisória de espaços, o que dá liberdade de, na oposição desses espaços, utilizar ou não molduras nas páginas, figurando personagens cômicos – à semelhança de Chaplin – em cartuns inscritos em bico de pena e nanquim.

Ao passo que Ward e Gross se tornam precursores do gênero *graphic novel* nos Estados Unidos, Nathalie Parain se alia ao movimento Escola Nova, na França, liderado pelo educador Paul Faucher (COELHO, 1987, p. 135-137), para contribuir com a produção de livros didáticos que estimulassem os sentidos da criança em fase de alfabetização. O trabalho da russa foi brilhante à época por estimular visual e corporalmente os olhantes que ficassem diante de suas obras: verdadeiras peças de um jogo lúdico. Ao publicar **Je fais mes masques** (1931) e **Je découpe** (1931), pela coleção **Albums du Père Castor**, Parain transforma a experiência da criança com o objeto livro – tanto pelas cores intensas que dominam capas e páginas internas, quanto pelo toque do papel mais grosso, apto para ser recortado e

transformado em máscaras de figuras culturais distintas ou figuras propícias a formar pequenos teatros de papel (Fig. 2). Aqui o livro suspende o estímulo de uma narrativa na progressão das páginas e propõe que esse jovem olhante encarne dramaturgicamente as personagens possíveis, ou narradores, da narrativa em devir.

Figura 2 – Elementos narrativos a serem recortados e montados.



Fonte: PARAIN, 1931.

Cabe registrar que a função do artista gráfico ganha destaque porque:

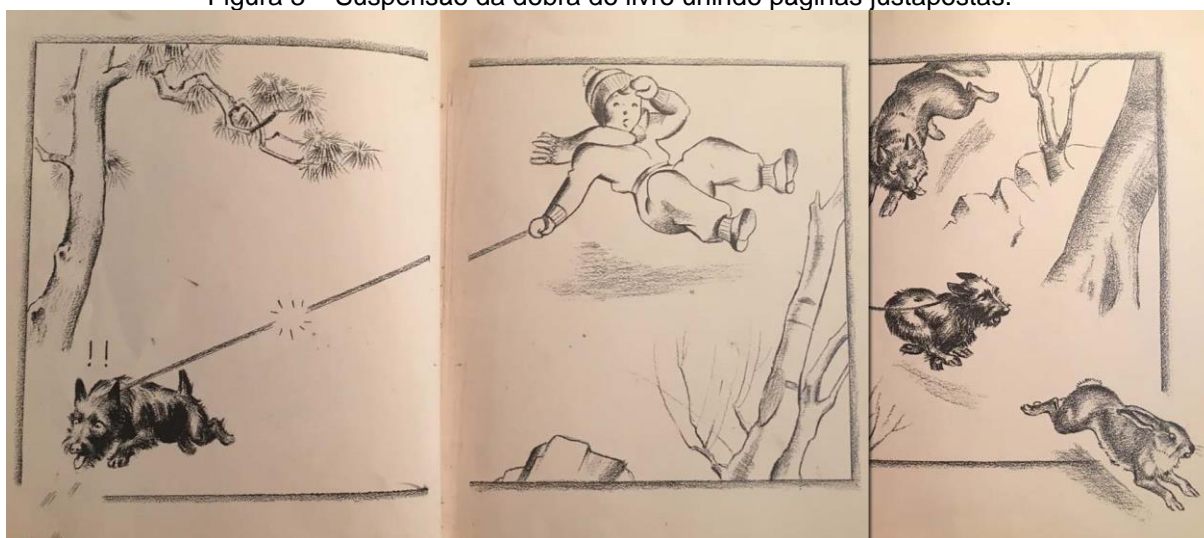
Nos anos 1920, a educação e a propaganda eram duas missões artísticas de extrema importância. Grandes segmentos da população [...] eram iletrados ou semianalfabetos; era essencial que a arte fosse compreensível para as massas, e por essa razão ela era primariamente visual (NIKOLAJEVA, 2016, s.n., tradução nossa).⁵

O ano de 1932, nos Estados Unidos, marca uma publicação referencial da artista plástica Ruth Carroll no campo da literatura para crianças. Com a primeira edição de **What Whiskers did**, a também editora nova-iorquina propõe uma narrativa pictórica extremamente lúdica do passeio entre uma garotinha e seu cachorro. O diferencial marcante fica por conta dos re-usos que Carroll opera com a página dupla de seu livro, inscrito a partir de figurações a lápis em preto e branco. Ao passo que, em algumas páginas duplas, há a operação desses dois espaços, emoldurados e separados pela margem central do códex, como ações em sequência, simultaneamente há, em outras páginas duplas, uma suspensão dessa

⁵ No original: "In the 1920s education and propaganda were the two extremely important missions of art. Large segments of the [...] population were illiterate or half-literate; it was essential that art should be comprehensible for the masses, and for that reason it was primarily visual".

significação inerente à dobra no mostrar de um único *frame* emoldurado, expondo uma cena de movimentação significativa no desenvolvimento da narrativa (Fig. 3). Mais que isso, Carroll desautomatiza a experiência com o livro ao sugerir algumas movimentações, na prancha única que toma a página dupla, indo em direção contrária à linearidade ocidental: como quando Whiskers sai correndo da direita para a esquerda, de cima para baixo, em sua perseguição a um coelho indiciado por pegadas que atravessam a moldura da imagem, sumindo na margem lateral da página, na extremidade inferior esquerda – indo contra o habitual virar de páginas.

Figura 3 – Suspensão da dobra do livro unindo páginas justapostas.



Fonte: CARROLL, 1932.

2.2 1940 – 1960: ARTISTAS E DESIGNERS NA PRODUÇÃO DO LIVRO INFANTIL

No entanto, a obra de Carroll é um dos últimos registros que se tem até a retomada da exploração artística com os livros entre 1940 e 1950, ficando o espaço de quase uma década onde se deixa de trabalhar em primazia com a materialidade visual do livro para crianças. A esse respeito, Maria Nikolajeva reflete:

Por volta do início da década de 1930, o analfabetismo [...] havia sido vencido. As novas formas visuais de arte se tornaram ultrapassadas. O papel educacional e informacional da pintura, escultura e arquitetura, bem como do cinema e dos cartazes políticos, tornaram-se subitamente supérfluos. A função da literatura infantil também mudou: a partir daí o aspecto verbal começou a dominar a literatura para jovens. Focada agora no conteúdo, no enredo e – mais importante – na mensagem e valores ideológicos. [...] A literatura infantil dos anos 1930 e posterior era ela mesma abundante (e isto se dava em consequência às circunstâncias sociais). [...] Em meados dessa década, esses livros infantis predominantemente verbais

tomaram lugar dos livros ilustrados precedentes e ocuparam firmemente uma posição central na literatura infantil [...] As ilustrações se tornaram algo puramente decorativo e subordinado ao texto (2016, s.n., tradução nossa).⁶

Registramos aqui o fortalecimento de uma leitura didática, com livros que, “destinados às tarefas escolares, pertenciam predominantemente à área da informação (palavra essa que se vai tornar mágica para a sociedade de consumo, que se expande aceleradamente)” (COELHO, 2000, p. 128; 2010, p. 272). Porém na década de 1940 instala-se uma verdadeira crise da leitura, reflexo forte de uma sociedade que necessitava de acesso às imagens novamente, que buscava uma fonte de imaginário para além dos signos verbais – que clamava por um retorno dos signos visuais, da exploração de suas potencialidades materiais e lúdicas.

A reação a essa demanda humana, em seu desejo de fabular, irrompeu quando o artista e designer italiano Bruno Munari surge como grande nome na metamorfose de significação aos usos da materialidade no objeto livro. Com mais de 40 títulos destinados aos jovens olhantes, sendo também um dos maiores contribuintes aos estudos das artes gráficas no século XX, na especificidade dos trabalhos envolvendo o códex, Munari inscreveu seu pensar artístico nas formas e conteúdos de livros que passam pelos mais distintos temas categorizados no campo da Literatura Infantil: no explorar da diagramação das páginas ao passar conhecimentos geográficos em **Mondo aria acqua terra** (1940); no trabalho plástico com os efeitos de sentido inerentes às letras do alfabeto em **Abecedario di Munari** (1942); no trabalho com as abas reveladoras como extensões físicas das páginas em **Il prestigiatore verde** (1945); bem como na figuração de um gato preto em fundo branco reagindo ao passar de páginas do livro em **Meo il gatto matto** (1948).

Sobre essa multiplicidade de explorações que o *book artist* italiano operou com a materialidade do códex para crianças, Amir Brito Cador declara:

⁶ No original: “By the early 1930s, illiteracy [...] had been defeated. The new visual forms of art became outdated. The educational and propaganda role of painting, sculpture and architecture, as well as of cinema and political posters, was suddenly superfluous. The function of children’s literature also changed: from now on the verbal aspect started to dominate literature for the young. It focused on the contents, the plot and – most importante – the message and ideological values. [...] Children’s literature of the 1930s and later was in itself abundant (and this was in turn the consequence of social circumstances). [...] By the middle of the 1930s, these predominantly verbal children’s books take place earlier picturebooks and occupy firmly the central position in children’s literature [...] The illustrations have become something purely decorative and subordinative to the text”.

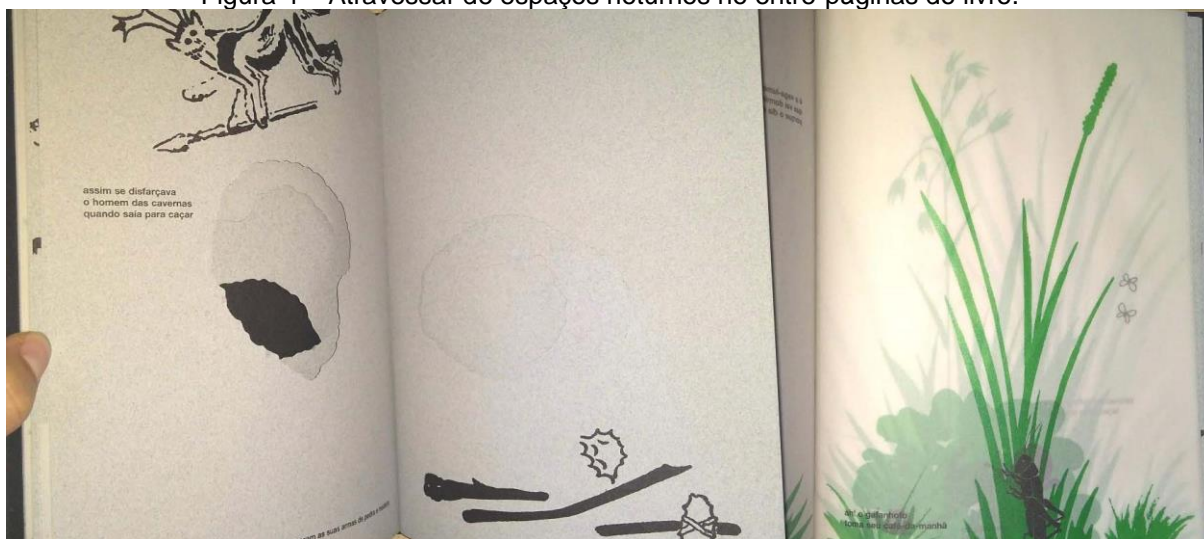
Os **Pré-Livros** de Munari, feitos para crianças que ainda não foram alfabetizadas, estimulam os sentidos, convidam ao toque de sua superfície lisa ou áspera, macia ou dura. A capa e a contracapa são idênticas, uma aparece invertida em relação a outra, de modo que a criança não fique constrangida de pegar o livro de maneira errada, podendo iniciar a leitura por qualquer lado (2012, p. 60).

Fosse na proposta múltipla das capas, no re-direcionamento do passar das páginas, nos efeitos bi e tridimensionais impressos em simultaneidade às superfícies do objeto, Munari marcou uma época que clamava por essas descobertas, que necessitava desse trabalho lúdico, desse jogo de re-significação que torna presente a leitura do livro. Numa época de eclosão dos primeiros desenhos animados transmitidos pela tela da TV – novo maquinário de imagens técnicas diante do olhar humano, que ia se inserindo em suas casas –, ficar diante de um livro como **Nella notte buia** (1956) – publicado no Brasil como **Na noite escura** (2008) – é atualizar as premissas do que se compreendia até ali como livro infantil.

No caso exemplar de **Nella notte buia**, Munari constitui um códex no impulso de explorar materialmente as folhas, as técnicas e as possibilidades de mostragem de uma escuridão intrínseca à noite (Fig. 4). Desde o papel *kraft* ao papel de seda, das páginas transparentes àquelas com recortes ao centro de sua superfície⁷, o todo do livro é um constante mostrar no folhear das situações e sensações de ambientes na penumbra. Ao publicar livros em construção, expostos para que os olhantes efetuem suas significações possíveis no ato de manusear esse objeto, à semelhança de uma *boîte surréaliste*, o *book artist* italiano propõe uma experiência outra com o códex, uma vez que esse olhante será testemunha do mostrar do papel (em sua gramatura, textura), das cores (mescladas, especializadas), dos recortes (atravessamentos no entre-páginas, nas extremidades internas e/ou externas da folha), da encadernação e das margens.

⁷ À semelhança dos furos, que acompanham todo o passar de páginas, realizados pelo americano Peter Newell em **The hole book** (1908) e **The rocket book** (1912) – esse último publicado no Brasil como **O livro do foguete** (2008).

Figura 4 – Atravessar de espaços noturnos no entre-páginas do livro.



Fonte: MUNARI, 2008.

Em consonância, a discussão que os artistas do livro desenvolvem ao longo do século XX ganha maior expressão internacional no entre décadas de 1950 e 1980. A exploração do objeto livro em sua visualidade, sua gestualidade, sua taticidade, sua multiplicidade, sua intermedialidade é encarnada na criação de infinitos dentro de objetos finitos – os próprios livros. O trabalho com a simultaneidade de linguagens – sonora, visual, verbal, corporal – impressas desde a capa do livro, ecoando em latência pelas páginas de legibilidade espacial, encontra nas produções de artistas da visualidade suas obras exemplares. No Brasil, destacamos o trabalho desenvolvido pelos poetas do movimento concretista – os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari –, bem como do artista Wladimir Dias Pino, com o seu “poema-processo” (VENEROSO, 2012, p. 88), à década de 1950, por explorarem textos verbivocovisuais atrelados ao toque do livro, à sua materialidade – a folha de papel, em seus recortes, dobraduras, recuos.

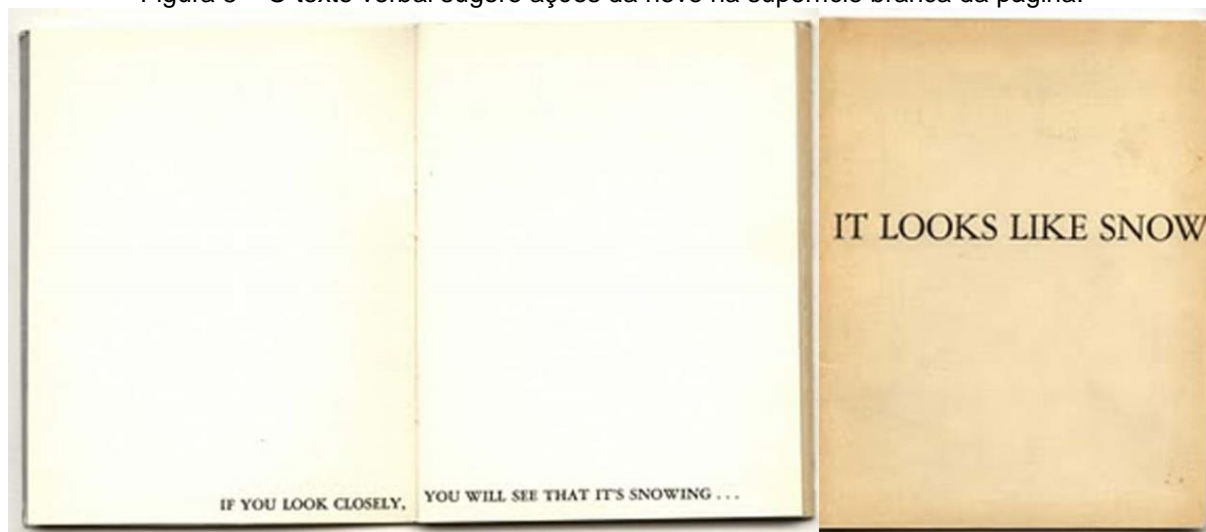
À exploração múltipla do objeto livro como suporte, Julio Plaza comenta:

Se os livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apela para uma leitura cinestésica com o leitor (1982a, s.n.).

Essa leitura cinestésica, corpo a corpo, que movimenta, é uma característica basilar para a nossa compreensão sobre o recurso das margens do objeto livro: é no articular das margens central e laterais, nos atos de girar, abrir e folhear o códex, que o leitor/olhante vive sua autonomia enquanto sujeito sensível e crítico. Quanto à

exploração do papel do códex em sua materialidade visual, apontamos ainda como exemplo o livro sem figuras e algumas palavras **It looks like snow** (1957), de Remy Charlip. O artista norte-americano se utiliza do papel branco que constitui o miolo do livro para sugerir, na progressão do folhear, que a neve está se acumulando ao ponto de cobrir todo o campo de mostragem limitado pelo formato do códex (Fig. 5).

Figura 5 – O texto verbal sugere ações da neve na superfície branca da página.



Fonte: CHARLIP, 1957.

2.3 1960 – 1980: ARTISTAS DO LIVRO E A NOVA INDÚSTRIA GRÁFICA

No entre décadas de 1960 e 1970, as discussões dos *book artists* sobre as suas produções como objetos artísticos determinam uma nomenclatura possível para esse objeto, até então, sem categoria específica. Uma vez que essas produções se estruturam numa reflexão acerca do próprio livro e da arte de seu produtor, o artista, chegou-se ao termo, *in voga* até hoje nas Artes Visuais, do “livro de artista” (VENEROSO, 2012). Nomes como Bruce Nauman, com **L.A. air** (1970), Conrad Gleber, com **Raising a family** (1976), e o próprio Julio Plaza, em parceria com Augusto de Campos, com **Poemobiles** (1974), são representantes nessa primeira leva de objetos produzidos como livros de artista.

No que se refere à produção específica para crianças, juntamente com a dita “Era da Imagem” – com um *boom* na publicação de quadrinhos e a adesão definitiva de TVs nas residências, como veículo de comunicação em massa mais acessível –, testemunhamos a publicação do livro sanfona **L'altalena** (1961), do italiano Enzo Mari, bem como a reedição de **What Whiskers did** (1965), que se torna sucesso de

vendas (LECHNER, 1993; DOWHOWER, 1997). Ruth Carroll fez algumas mudanças na nova edição de sua obra: no lugar de um *terrier* escocês, Whiskers é agora um filhote de *poodle* – objeto de desejo para as famílias norte-americanas da época –; e no lugar de uma sequência com imagens em preto e branco que ultrapassam os limites de molduras, vemos páginas sequenciais sem molduras nítidas, com ilustrações levemente coloridas, extremamente realistas, que sangram as páginas. O códex se integrou à narrativa pictórica de Carroll (Fig. 6).

Figura 6 – Integração do objeto livro à narrativa pictórica impressa nas páginas.



Fonte: CARROLL, 1965.

Como consequência, ao buscarmos uma melhor definição sobre o que seriam essas obras produzidas por artífices que centralizam o próprio objeto livro como expressão artística, encontramos na fala de Julio Plaza a seguinte declaração:

O “livro de artista” é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o “conteúdo” quanto com a forma e faz desta uma **forma-significante**. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total da produção, porque não cria na dicotomia “continente-conteúdo”, “significante-significado” (1982a, s.n., grifo do autor).

Já em território norte-americano, encontramos com a *book artist* e teórica da visualidade Johanna Drucker as palavras que seguem:

Os livros que exploram o códex mais conscientemente, atentando para o seu potencial como meio de expressão e comunicação, são os livros de artista. Livros de artista são obras produzidas **primariamente** como obras

de arte – não reproduções de uma obra existente que apenas usa um formato de livro (1997, p. 94, grifo da autora, tradução nossa).⁸

Por sua vez, o crítico de arte Paulo Silveira, ao buscar uma definição para o termo “livro de artista” na **Grande Enciclopédia Larousse Cultural**, traz o seguinte: “Livro de artista, obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração. (Sob sua forma mais livre, o livro de artista torna-se livro-objeto)” (*apud* VENEROSO, 2012, p. 91). Com isso, o reconhecimento do objeto ganha espaço e o termo se torna uma referência para artistas e críticos.

Em complemento ao pensar essa experiência híbrida de leitura em superfícies atravessadas pela linearidade do códex, na especificidade dos livros ilustrados produzidos por escritores e ilustradores, inclusive por alguns artífices do livro, no embate das re-significações entre palavra e imagem, Lawrence Sipe declara:

Quando lemos um romance, a quebra de páginas não contribui para a nossa experiência; ela é um incômodo necessário mais do que qualquer outra coisa, interrompendo momentaneamente o fluxo narrativo enquanto seguimos apressadamente com a nossa leitura. Em contraste, a virada de páginas em um livro ilustrado possui um significado semiótico complexo por ter sido cuidadosamente planejada. O livro ilustrado não é só uma série de imagens verbais e visuais apresentadas em câmera lenta; o autor ou ilustrador pode usar o breve hiato de maneiras significativamente diversas enquanto viramos a página. As viradas de página podem funcionar como sinais de perspectivas mutáveis, estados psicológicos ou mudanças emocionais por parte dos personagens no livro; elas podem redirecionar nossas emoções ou atenção. Elas podem criar drama e suspense, inclusive confirmar ou frustrar nossas previsões, além de representarem lacunas na narrativa que devem ser preenchidas pelo leitor ou fruidor (2001, p. 38, tradução nossa).⁹

Trata-se de uma experiência que acontece na visualidade do livro em diálogo íntimo, e parcial, com a sua linearidade. Ainda sobre essa experiência, trazemos o que Sophie Van der Linden diz:

⁸ No original: “The books that most self-consciously explore the codex, attending to its potential as medium of expression and communication, are artists’ books. Artists’ books are works made as **primary** works of art – not reproductions of existing work that merely use a book format”.

⁹ No original: “When we read a novel, the page breaks contribute nothing to our experience; they are a necessary nuisance more than anything else, momentarily breaking the narrative flow as we hurry to continue reading. In contrast, the page turns in a picturebook have a complex semiotic significance because they have been carefully planned. The picturebook is not only a slowmotion series of presented verbal and visual images; the author or illustrator can use the brief hiatus in various meaningful ways as we turn the page. Page breaks can function as signals of changing perspectives, psychological states, or changing emotions on the part of the characters in the book; they may redirect our feelings or our attention. They may create suspense and drama, they may confirm or foil our predictions, and they may represent gaps in the narrative that the reader or viewer must bridge”.

De uma página dupla para a outra, não necessariamente muda-se de sequência narrativa. É sem dúvida mais difícil, porém, ligar uma frente a um verso do que uma imagem à seguinte na próxima página dupla. Por isso o espaço direito do livro aberto é particularmente investido com representações que estimulem a ligação da sequência (2011, p. 83).

Pelo que desenvolvemos até aqui, podemos afirmar que a leitura do objeto livro, aqui estudado em sua materialidade visual, diferencia-se do encadeamento próprio ao livro tradicional. Essa previsibilidade é descontinuada à possibilidade do aspecto simultâneo na sobreposição de páginas, no folhear o livro à espontaneidade intencional de re-visitar a página dupla anterior, o outrora, no agora da página dupla diante do olhante – em metamorfose, a caminho de visitar a página dupla posterior.

Esse componente cinético no objeto livro, que é “fisicamente expresso pelo folhear” (SILVEIRA, 2008, p. 139), enaltece o caráter mutável da mensagem artística inscrita na visualidade dos títulos. A dinamicidade da dobra, na evolução de um espaço bidimensional ao estruturar uma terceira dimensão, propõe que o tempo se torne tangível e perceptível pela experiência com o códex. Caminhamos assim para a quarta dimensão prevista na experiência visual com a página dupla aberta.

Não por acaso, alguns anos após o uso “simples” de traços em giz de cera potencializando a narrativa à mostra, em variação de ocupações na superfície da página dupla, em **Der gutte vogel nepomuk** (1964), do suíço Peter Wezel (DOWHOWER, 1997), registramos a publicação daquele que é apontado como “pontapé inicial” dos livros infantis que exploram a materialidade visual do códex no mostrar de narrativas pictóricas em território brasileiro: **Flicts** (1969)¹⁰, do cartunista Ziraldo. Em sua entrada na produção literária para crianças, com resquícios do tom didático aplicado à literatura desse público entre as décadas de 1930 e 1960, o também jornalista mineiro opera uma obra que narra a história de uma cor que não encontra seu lugar no arco-íris, em bandeiras, nem em qualquer outro suporte com uma paleta de cores – resultando em grande aceitação pelo público (Fig. 7).

Figura 7 – Cores invadem a página em narrativa protagonizada por pigmento.

¹⁰ Nesse mesmo ano, testemunhamos o deslumbramento em uma edição especial do clássico de Lewis Carroll, **Alice's adventures in Wonderland**, ilustrado pelo surrealista Salvador Dalí.



Fonte: ZIRALDO, 1969.

Ao fazer uso da diagramação das páginas para sugerir sensações que ecoam os sentimentos descritos em texto verbal, além de sugerir viradas de página também pelo uso das cores, essa obra marca um contraponto significativo em território nacional quanto às possibilidades de exploração material do objeto livro produzido para esse jovem olhante. Segundo Regina Zilberman:

Ao lançar **Flicts** [...] Ziraldo talvez não previsse a revolução que provocava na ilustração de livros infantis brasileiros. Naquela obra, as imagens, não figurativas, não correspondem a um ornamento do texto, complementando as informações escritas; pelo contrário, as cores é que falam, competindo à expressão verbal esclarecer o assunto e explicar o conflito, vivenciado pelo herói, ele mesmo um pigmento que não encontra lugar no universo dos tons pictóricos (2014, p. 159).

Flicts está em sintonia com a multiplicidade de vozes narrativas – sonoras, visuais, verbais, corporais etc. – que é traço marcante nas produções que compõem o tão comentado *boom* da Literatura Infantil, a nível internacional, a partir da década de 1970. Esse período é também marcado por um retorno massivo de artistas plásticos ao mercado de livros para crianças.

Nesse ambiente, onde a materialidade e a linguagem visual voltam a ter espaço no campo literário, não nos surpreende que o primeiro livro-imagem brasileiro, **Ida e volta** (1976), do artista plástico Juarez Machado, tenha sido publicado, *à priori*, na França como obra componente da já mencionada coleção **Albums du Père Castor**, sob o título **Une aventure invisible**. À semelhança do que Ruth Carroll realizou com seu *Whiskers*, Machado indicia um percurso visual que segue a linearidade do objeto livro, onde rastros de pegadas de um protagonista

ausente apontam a direção do constante virar das páginas (Fig. 8). Pouco depois, registramos um re-uso da superfície da página dupla na união visual das folhas justapostas do códex pelo percurso do rio e das estradas em **Anno's journey** (1978), do japonês Mitsumasa Anno – técnica que ficará marcada em obras publicadas ao longo da década seguinte.

Figura 8 – Pegadas de um personagem que atravessa o virar de páginas.



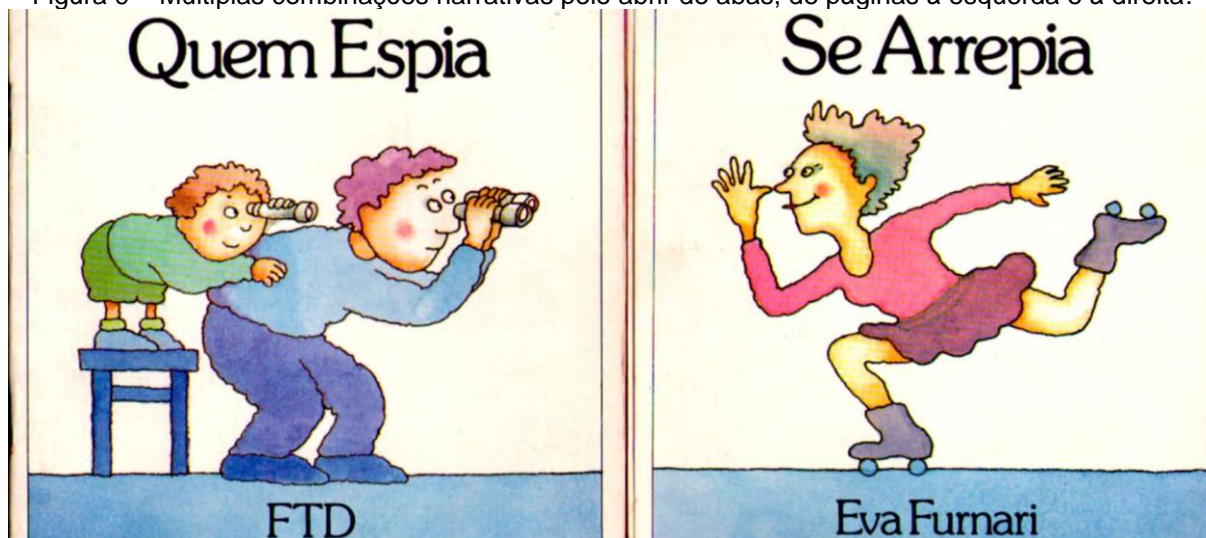
Fonte: MACHADO, 1976.

2.4 1980 – ANOS 2000: EXPERIMENTALISMO E NOVAS FORMAS DO LIVRO

O estabelecimento de um campo específico às artes do livro, na década de 1980, resulta numa maior visibilidade para essas produções artísticas. Testemunha-se assim uma mudança no cenário que tem o objeto livro como protagonista de investigação. E se lembrarmos que o *boom* da Literatura Infantil, no Brasil e no mundo, acontece no entre décadas de 1960 e 1980, no cerne da dita “sociedade da imagem”, com produções onde texto verbal e visual dialogam em trama de equivalência e complementaridade, alcançamos com maior clareza o estabelecimento e popularidade dos livros que inter-relacionam palavra, imagem e materialidade à década de 1980 e seu ressoar qualitativo na contemporaneidade. Ao re-apresentar o objeto livro, dentro de um campo com produções destinadas à criança, os *book artists* operam com as estruturas físicas do códex de modo a re-significar suas múltiplas abordagens, pelas quais a leitura acontece tanto nas superfícies quanto no virar das páginas, na polissemia da linguagem artística.

É nesses mesmos anos 1980 que vemos o surgimento de grandes nomes contemporâneos na produção de livros como objetos de jogo, de ludicidade, de visualidade em território nacional e internacional. Temos como exemplares o jogo de combinações na edificação de narrativas à justaposição do abrir às páginas da esquerda e o abrir das páginas à direita em **Quem espia, se arrepia** (1986), da ítalo-brasileira Eva Furnari – que iniciou sua carreira como *book artist* produzindo livros-imagem (CÂDOR, 2012) –, num livro-jogo que possibilita múltiplas combinações narrativas (Fig. 9); as metamorfoses oníricas que acontecem na leitura espacial da página dupla, apontando para o virar de páginas em seu avançar pictórico e inerente aos sonhos do personagem em **Free fall** (1988), de David Wiesner (LECHNER, 1993), algo próximo a um catálogo de museu; além de todas as coleções de livros-imagem e livros-brinquedo que são publicadas internacionalmente no explorar de novos materiais na produção do códex, para além do papel, re-possibilitando a articulação de estímulos aos meios cognitivos no processo de leitura, de apreensão do mundo – o que conseguiu atingir, inclusive, um mercado até então ainda pouco explorado no âmbito da literatura: o dos bebês.

Figura 9 – Múltiplas combinações narrativas pelo abrir de abas, de páginas à esquerda e à direita.

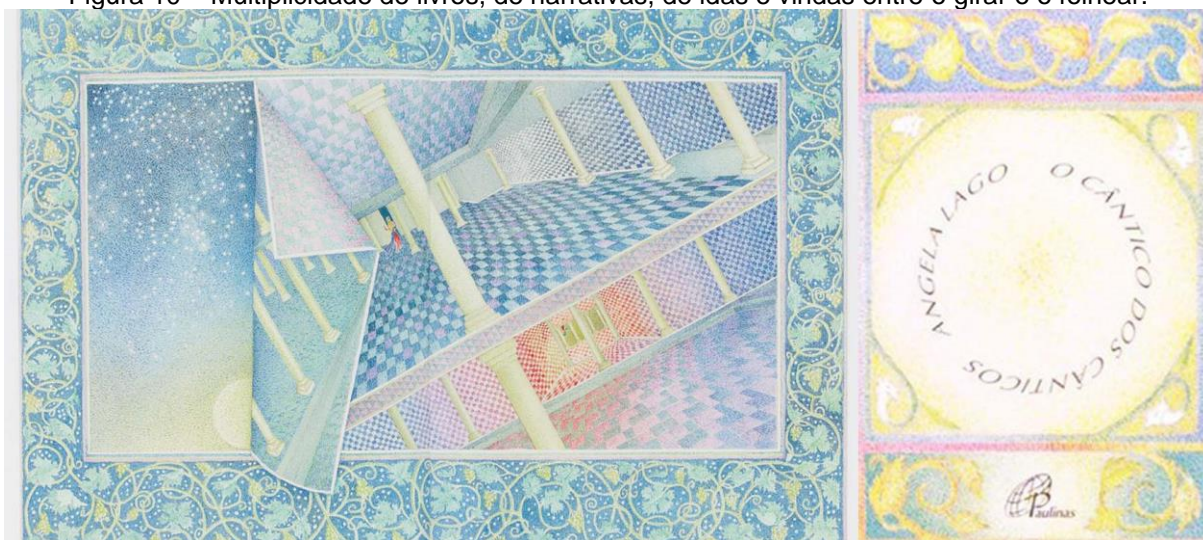


Fonte: FURNARI, 1986.

Quando falamos sobre o experimentalismo com a materialidade visual do objeto livro, entre as décadas de 1980 e 1990, é preciso mencionar o diferencial que a mineira Angela Lago trouxe para a Literatura Infantil. Fortemente inspirada pelos contos da tradição popular, a *book artist* caminhou lado a lado com a evolução da indústria gráfica em território brasileiro. Explorando os mais diferentes estilos na

linguagem visual, a ponto de não termos como apontar um “estilo Angela Lago” na ilustração, a artista se destaca por fazer usos e re-usos do que ela entende ser a “terceira linguagem” dos livros infantis: o próprio códex. Já em seus primeiros títulos, Lago desloca o olhar do jovem leitor para as curvas e desvios provocados pela movimentação na dobra do livro, como em **Outra vez** (1984) e **Chiquita Bacana e as outras Pequetitas** (1986) – neste último, em particular, fazendo as personagens atravessarem a margem central do códex como passagem entre espaços separados pelas páginas da esquerda e da direita. No entanto, o título para o qual chamamos especial atenção é o deslumbre visual em forma de livro: **O cântico dos cânticos** (1992). Em sua re-leitura para o texto do **Antigo Testamento**, Lago multiplica as margens laterais ao passo que aponta para uma possibilidade de equilíbrio na margem central – promessa que não atinge seu alvo ao suspender um “fim” propondo um “começo”. Infinitas possibilidades de leitura, de re-ver e re-ler (Fig. 10).

Figura 10 – Multiplicidade de livros, de narrativas, de idas e vindas entre o girar e o folhear.



Fonte: LAGO, 1992.

Na esteira dessas produções que marcaram a Literatura Infantil ao longo do século XX, chegamos ao século XXI com expoentes de criação ecoando aquilo que Biagio D’Angelo afirma quando declara que, ao usar “os limites físicos do livro, o artista autêntico transforma o livro numa expressão artística significativa em si mesmo” (2013, p. 41). Falamos aqui de expressões que têm se tornado tão referenciais de novas perspectivas à literatura para crianças que, em simultaneidade, testemunhamos um verdadeiro aflorar de editoras independentes criadas por artistas, plásticos e gráficos, em parceria com escritores, que pensam

visualmente o texto literário, unindo-se a editores e especialistas em design: todos interessados pelas possibilidades que a exploração da materialidade do papel e do códex podem oferecer à experiência estética do olhante infantil com o literário.

Nesse sentido, as últimas duas décadas vêm registrando um trabalho mais sofisticado com a materialidade visual do códex presente em obras que ficam no limiar do literário e do brinquedo, como **A Cloud** (2007) e **Little Tree** (2008), do japonês Katsumi Komagata. O designer nipônico, em seu explorar as diversas texturas e recortes do papel no entre-páginas de seus livros, legendados por breves passagens poéticas em tecitura verbal, marca uma temporalidade distinta nos atos da página aberta e do seu virar (Fig. 11). Em outro espectro, o francês Christophe Boutin, com **Un singe en ville** (2003), traz algo inusitado à visualidade dos livros para crianças quando compõe sua narrativa pictórica com fotografias de uma pessoa vestida com a fantasia de um gorila em seu passeio pela cidade, inovando pelo uso da linguagem visual fotográfica, que é “pouco usada como ilustração em livro infantil, e a ideia de usar imagens em preto e branco foge completamente do livro ilustrado tradicional” (CADÔR, 2012, p. 66).

Figura 11 – Toques e sonoridades distintas propostas no folhear das nuvens vazadas.



Fonte: KOMAGATA, 2007.

A construção narrativa marcante dos *graphic novels* se mostra também como uma vertente dessas produções contemporâneas quando ficamos diante de livros como os do australiano Shaun Tan – como o seu premiado **The arrival** (2006), que marca a passagem do tempo visualmente, dividindo a narrativa pictórica em diversos quadros de uma diagramação compartimentada, gerando efeitos cinéticos a cada

página, movimentação essa intensificada no folhear do livro. Técnica mista presente também no livro-imagem **Sidewalk flowers** (2015), roteirizado por JonArno Lawson e ilustrado por Sydney Smith, que propõe perspectivas de narração múltiplas, a depender dos modos como os quadros se encadeiam nas duplas e nas páginas individuais, enaltecendo a importância dos usos das cores e do virar da folha como efeitos subjetivos às sensações criadas no embate das personagens (Fig. 12).

Figura 12 – Quadros, emoldurados ou não, encadeando possíveis narrações.



Fonte: LAWSON, 2015.

Cientes da insuficiência de títulos na listagem ora apresentada, encerramos nosso breve panorama crítico de livros produzidos para crianças por *book artists* entre os séculos XX e XXI, em seu diálogo íntimo às reflexões sobre o livro como objeto artístico, trazendo Suzy Lee como um dos principais nomes a utilizar-se do códex como elemento essencial à composição de suas narrativas infantis. A tão conhecida “Trilogia da Margem” – composta por **Espelho** (2009), **Onda** (2008) e **Sombra** (2010) – da *picture-book artist* sul-coreana, como ela se autodenomina, é exemplar desse expoente que encara o objeto livro como personagem na experiência estética da narração direcionada para jovens olhantes. Seja no formato do objeto, na sua potencialidade de se auto-referenciar (Fig. 13), nos dramas criados pelas páginas “vazias”, os livros de Lee representam uma tradição que explora as possibilidades de ir além na relação entre palavra, imagem e materialidade.

Figura 13 – O objeto livro cria um estranhamento na composição narrativa.



Fonte: LEE, 2008.

3 CONCLUSÃO

Uma vez que o movimento das margens do livro propõe sucessões e sobreposições de superfícies múltiplas, ficar diante das páginas duplas de livros como os mencionados ao longo de nosso panorama crítico, à experiência de um virar de páginas complexo e híbrido, é ação de refletir sobre uma leitura diferente das tradicionais – exclusivamente em tecitura verbal, mesmo aquelas em tecitura verbal e visual. Falamos de páginas duplas que demandam ser encaradas como a superfície de uma pintura, re-significada em uma sequência de pinturas (as pranchas de cada dupla), na produção de um *continuum* que é interrompido pela materialidade do suporte (o objeto livro). E em se tratando de livros publicados para jovens leitores, à especificidade dos livros produzidos por *book artists*, cuja mensagem artística se faz na interação do códex como forma significativa e das imagens, tanto as figuradas quanto as da palavra, estimulando sensivelmente o olhar da criança, encontramos em Maria José Palo a seguinte reflexão:

A tarefa do artista ilustrador é saber como combinar as leis da ação para produzir um universo de sentidos de ressonância sensível, líquida e fluente. Pelos sentidos, recebemos, continuamente, *perceptos* que, tão logo fluam, são imediatamente colhidos pelas redes dos esquemas interpretativos que temos em nossa mente, à disposição dos julgamentos. Por meio destes julgamentos, identificamos e reconhecemos o estímulo percebido que se chama imagem: onde quer que coloquemos o olhar, este estará impregnado de tempos de sentido aguardados em seu tempo. Função do olhar perceptivo (2012, p. 192-193).

Pensar fora do habitual sobre esse olhar perceptivo é proposta latente nos títulos lançados no campo da Literatura Infantil entre os séculos XX e XXI. Ademais, ao colocarem o objeto livro sob um refletor distinto ao da percepção habitual, quando tornam forma significativa também a materialidade do códex, e essa última interfere na significação das narrativas inscritas ao longo das páginas, os *book artists* estabelecem um campo completamente novo de associações. É nesse espaço, tornado presente pelo virar de páginas, que testemunhamos o interromper do contínuo do livro, o quebrar das regras tradicionais do jogo – próprias à linearidade do suporte –, onde novas possibilidades de leitura irrompem à singularização que cada dupla estabelece em sua relação com a anterior e/ou posterior.

Em contraponto a toda uma produção recente que está voltada à exploração das tecnologias e mídias digitais, a ponto de encontrarmos no campo da crítica de Literatura Infantil estudos voltados aos *apps* literários, o movimento de artistas – seja da palavra, seja da imagem plástica, seja do objeto livro – ao longo do último século revela um re-posicionar o códex diante do leitor/olhante criança e jovem. Não se trata de um re-posicionamento gratuito, para fins de efeitos banais e efêmeros, mas de tentativas de respostas ao que a arte literária demandou, e não cessa de demandar, enquanto novas formulações estéticas do seu ganhar corpo no mundo. Nesse sentido, podemos apontar um refinamento e trato cada vez mais concreto à essência do texto verbal, onde a palavra, enquanto elemento constitutivo do texto literário infantil, deixa aberto espaço de criação suficiente para a entrada do texto visual, que; por sua vez, também passou por mudanças e libertações do seu caráter de ilustração e representação plástica de algumas cenas daquilo que está proposto desde o título na capa do livro; este último, agora, potencializando toda a intermedialidade do suporte ao denunciar sua materialidade enquanto infinitude de criação dentro de uma finitude formal: folhas encadernadas que formam um códex, ou seja, um possível percurso contínuo, da capa à contracapa, que sofre interferências sintáticas do objeto no seu abrir e folhear descontínuos.

Tais características desafiam a crítica literária contemporânea, pois o ferramental teórico referenciado convencionalmente não dá conta dos novos livros, de suas propostas de borrar os limites entre palavra, imagem e materialidade. Trata-se de uma perspectiva crítica atrelada a propostas estéticas mais lineares e afeita à

interdisciplinaridade. Os desafios iniciais que se colocam são o reconhecimento da plena poética e literariedade do objeto livro e o acionamento de saberes múltiplos e intermediáticos para encaminhar uma análise, que não seja conclusiva, certamente, mas que, ao menos, acompanhe a contemporaneidade da materialidade artística em questão. Nesse sentido, o presente artigo contribui ao estabelecer um panorama estético, elencando obras fundamentais; além de histórico e teórico, mobilizando saberes de disciplinas diversas e teorias inscritas no duplo caminho da arte: o que vemos, nos olha; o que tocamos, nos toca; o que lemos, nos lê.

THE BOOK AS AN OBJECT IN CHILDREN'S LITERATURE: A CRITICAL PANORAMA

ABSTRACT

This paper aims to present a brief critical panorama on the presence of Brazilian and foreign book artists in literary production for children between the 20th and 21st centuries. This presence is notable for producing a shift in the perceptive gaze of artists, critics and readers to the book as an object – so far understood as mere receptacle for verbal and visual texts – in the field of Children's Literature. Our hypothesis emphasizes the differential work that these artists did with the codex's borders (the binding-fold and the turning page sides), which dialogues with reflections that re-think the book as form and content from an artistic message. In order to develop our interarts formulation, we seek references in the fields of Literature (Nelly Novaes Coelho, Sarah Dowhower, Maria Nikolajeva) and the Visual Arts (Julio Plaza, Johanna Drucker, Maria do Carmo de Freitas Veneroso), in its erasure of frontiers, to re-think about the relationships between word, image and materiality.

Keywords: Object Book; Children's Literature; Border; Visual Arts.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco D. A. P. Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- CADÔR, Amir B. O signo infantil em livros de artista. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 59-72, mai. 2012.
- CARROLL, Ruth. **What Whiskers did**. New York: Macmillan, 1932.
- _____. **What Whiskers did**. New York: Scholastic, 1965.
- CHARLIP, Remy. **It looks like snow**. New York: Young Scott Books, 1957.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. 4. ed. rev. São Paulo: Quiron, 1987.
- _____. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- _____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 5. ed. São Paulo: Manole, 2010.
- D'ANGELO, Biagio. Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 33-44, jul./dez. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DOWHOWER, Sarah. Wordless books: promise and possibilities, a genre come of age. **Yearbook of the American Reading Forum**, Utah, v. XVII, p. 57-79, 1997.
- DRUCKER, Johanna. The self-conscious codex: artists' books and electronic media. **SubStance**, Madison, v. 26, n. 1, p. 93-112, 1997.
- FURNARI, Eva. **Quem espia, se arrepia**. São Paulo: Editora FTD, 1986.
- KOMAGATA, Katsumi. **A Cloud**. Tokyo: One Stroke, 2007.
- LAGO, Angela. **O cântico dos cânticos**. São Paulo: Paulinas, 1992.
- LAWSON, JonArno. **Sidewalk flowers**. Illust. by Sydney Smith. Toronto: Groundwood Books, 2015.
- LECHNER, Judith V. Picture books as portable art galleries. **Art Education**, Alabama, v. 46, n. 2, p. 34-40, mar. 1993.
- LEE, Suzy. **Onda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LINDEN, Sophie V. D. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACHADO, Juarez. **Ida e volta**. Rio de Janeiro: Primor, 1976.

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

_____. **Verbale scritto**. Mantua: Corraini Edizioni, 1982.

NEWELL, Peter. **O livro inclinado**. Trad. Alipio C. de F. Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NIKOLAJEVA, Maria. **Children's literature comes of age: toward a new aesthetic**. New York: Routledge, 2016. E-Book. ISBN 978-1-315-66992-2. Disponível em: <<https://www.kobobooks.com>>. Acesso em: 20 de abr. 2016.

PALO, Maria J. A ilustração na produção literária infantil: interdependência palavra e imagem. **FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 188-200, dez. 2012.

PARAIN, Nathalie. **Je découpe**. Paris: Flammarion, 1931.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, s.n., abr. 1982a.

_____. O livro como forma de arte (II). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 7, s.n., mai. 1982b.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, 2008.

SIPE, Lawrence. Picturebooks as aesthetic objects. **Literacy Teaching and Learning**, Ohio, v. 6, n. 1, p. 23-42, 2001.

VENEROSO, Maria do C. F. Palavras e imagens em livros de artista. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 82-103, mai. 2012.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

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