



UNIVERSIDADE D  
**COIMBRA**

Júlia Parreira Zuza Andrade

**A TRAMA DO TEMPO NO ÁLBUM ILUSTRADO:  
MOVIMENTO, PLURALIDADE E SUBJETIVIDADE  
NO PLANETA TANGERINA**

**Tese no âmbito do Doutoramento em Materialidades da Literatura,  
orientada pela Professora Doutora Ana Maria e Silva Machado e pela  
Professora Doutora Maria Zélia Versiani Machado apresentada à Faculdade  
de Letras da Universidade de Coimbra.**

Dezembro de 2020

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

A trama do tempo no álbum ilustrado:  
movimento, pluralidade e subjetividade  
no Planeta Tangerina.

Júlia Parreira Zuza Andrade

**Tese no âmbito do Doutoramento em Materialidades da Literatura,  
orientada pela Professora Doutora Ana Maria e Silva Machado e pela  
Professora Doutora Maria Zélia Versiani Machado à Faculdade de Letras da  
Universidade de Coimbra.**

Dezembro de 2020



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA







Aos meus pais,  
que sempre me incentivaram  
a inventar o meu próprio tempo



## Resumo

A presente tese intitulada “A trama do tempo no álbum ilustrado: movimento, pluralidade e subjetividade no Planeta Tangerina” investiga o universo ficcional da editora portuguesa Planeta Tangerina a partir da representação do tempo não linear em 14 álbuns ilustrados voltados preferencialmente para o público infantil. Por meio da análise dos livros – publicados em 10 anos de produção editorial (2004-2014) –, este trabalho pretende perceber de que maneira a ruptura da linearidade do tempo, nas imagens e palavras no álbum ilustrado, abre-se para a compreensão do direcionamento temático elegido pela editora. A tese busca também entender as estratégias visuais, textuais e materiais que o Planeta Tangerina utiliza para questionar o tempo cronológico em seus álbuns ilustrados. Além disso, analisa como os temas trabalhados pela editora se articulam com os mecanismos discursivos manipulados nas narrativas. O *corpus* elegido na tese abrange obras com temas e natureza distintos – como dois álbuns ilustrados imagéticos – mas que confluem na apresentação de diferentes recursos narrativos de rompimento do tempo linear.

Ao longo da escrita da tese, a metodologia do trabalho se pautou numa análise dos livros norteada pelos estudos teóricos do álbum ilustrado, sobretudo pelas discussões de Ramos, Linden, Nikolajeva e Scott, de forma a criar um diálogo ativo entre a teoria e a leitura das obras. A primeira parte da pesquisa aborda o desenvolvimento histórico do álbum e versa sobre os elementos que afirmam a especificidade dessa categoria de livros, como a relação entre linguagens artísticas, que é, por sua vez, uma das características que definem o conceito de multimodalidade. Traço um breve perfil da editora, analisando as marcas que singularizam a sua produção editorial e que garantem ao grupo um local de destaque no contexto do álbum ilustrado português. Em um momento posterior, no segundo e terceiro capítulos, discuto as tipologias temporais das obras, colocando-as em dois grandes grupos, sendo o primeiro de narrativas sequenciais e o segundo de narrativas fragmentadas. A partir dessa separação e compreendendo que a dimensão temporal possui variados ritmos, investigo cada uma das 10 categorias de tempo percebidas nos álbuns ilustrados e, para tal, convoco outros campos do saber para melhor entender a dinamicidade dos aspectos temporais, especialmente as contribuições trazidas por Bachelard, Benjamin, Ricoeur, Heise. O último capítulo do trabalho coloca em diálogo o tempo com sua vertente correlacional, a saber, o espaço numa perspectiva cronotópica (Bakhtin).

A modo de conclusão, a tese volta-se para a percepção dos lugares simbólicos delineados pela editora, nas diferentes narrativas, por meio do tempo não homogêneo. Ao percorrer as 14 obras selecionadas, nota-se que a temporalidade subjetiva vista nas relações

intergeracionais, a ecoliteracia e a imaginação sinalizam ser as principais concepções estéticas e editoriais que caracterizam parte da produção do Planeta Tangerina.

**Palavras-chave:** álbum ilustrado; Planeta Tangerina; temporalidade; materialidade; estratégias discursivas; direcionamento temático.

## Abstract

The following thesis entitled “The interweaving of time in the picturebook: movement, plurality, and subjectivity in Planeta Tangerina” investigates the fictional universe of the Portuguese editor “Planeta Tangerina” and their non-linear representation of time in 14 picturebooks that are mainly intended for children. By analysing these 14 books that were published over a span of 10 years (from 2004-2014), this work has sought to understand how a rupture in the linearity of time, as represented in the images and words in an picturebook, may lead to an understanding of the thematic direction that has been desired by the publisher. The thesis also aims to understand the visual, textual, and material strategies that Planeta Tangerina utilizes to question chronological time in its picturebooks. In addition, the thesis analyses how the themes that have been worked by the publisher are articulated with the discursive mechanisms that are manipulated in the narratives. The *corpus* of works that were chosen to be analysed in this thesis includes works of varying themes and nature - such as two wordless picturebooks, for example. These works, however, are similar in that they present different discursive mechanisms of the disruption of linear time.

Throughout the writing of this thesis, the methodology that was utilized was guided by theoretical studies on picturebooks. For example, in order to create an active dialogue between theory and the reading of the works, the discussions presented by Ramos, Linden, Nikolajeva, and Scott were especially focused on. The first part of this study addressed the historical development of the picturebook as it deals with the elements that affirm the specificity of this category of books, such as the relationship between artistic languages, which, in turn, is one of the characteristics that define the concept of multimodality. Also, a brief profile of the editor was presented, demonstrating the characteristics that make this editor’s works unique and that have guaranteed them a prominent place in the context of the Portuguese picture book. Next, in the second and third chapters of the thesis, the temporal typologies of the works is discussed. These are organized into two large groups, the first being sequential narratives and the second being fragmented narratives. Based on this separation an understanding that the temporal dimension has varied rhythms is established. It was then possible to investigate one of the ten categories of time perceived in the picturebooks. To carry this out, other fields of knowledge were drawn upon in order to better understand the temporal dynamics. Especially focused upon were the theoretical contributions of Bachelard, Benjamin, Ricoeur, and Heise. The last chapter of this thesis presents a dialogue of time with its correlational aspect, that is, space in a chronotopic perspective (Bakhtin).

In conclusion, the thesis looks at the perception of symbolic places that were outlined by the publisher. These were outlined in different narratives through non-homogeneous time. During the process of going through the 14 different books, one notes that the subjective temporality may be seen in intergenerational relationships, ecoliteracy, and the imagination. These signal the main aesthetic and editorial conceptions that characterize part of the production of Planeta Tangerina.

**Keywords:** picturebook; temporality, materiality, discursive strategies, thematic direction, Planeta Tangerina.

## Agradecimentos

Por trabalhar com o tempo como tema, eu não poderia me furtar de utilizar este espaço para fazer uma breve reflexão sobre a própria temporalidade da pesquisa. Compilar quase seis anos de dedicação em cerca de 300 páginas é sentir que o tempo é uma prova viva de aporias e contradições: quantas leituras e vivências precisaram ser diminuídas ou retiradas para que o trabalho ganhasse forma... Porém, é de fendas, desvios e alterações que a escrita de longo fôlego é feita.

Partindo quase do início, esta tese é fruto do meu programa de doutoramento iniciado em 2015. Estamos no final de 2020, o que significa quase seis anos de trabalho. Mas, de maneira geral, as coisas começam bem antes dos marcos temporais oficiais. A tese nasceu em meados de 2012, quando eu ainda era aluna do mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino na Universidade de Coimbra e comecei a estudar literatura infantil. Durante as aulas, conheci o trabalho da editora Planeta Tangerina e tudo ali era diferente dos livros infantis que eu conhecia até então: as ilustrações, os temas, as abordagens. Passei a acompanhar o trabalho do grupo, como lançamentos, atividades e prêmios.

Já minha relação - ou obsessão - com o tempo é mais antiga. Escrevi muitos diários, da infância à adolescência, registrei as datas dos acontecimentos em milhares de fotos impressas ou nos álbuns de fotografia digitais, sempre observei a mudança na paisagem em função das estações do ano, comemoro datas festivas, ando diariamente com um relógio de pulso, gosto de agendas e calendários de papel. Persigo as medições físicas e abstratas do tempo, quem sabe na esperança de fazer com que ele continue sendo um aliado e não um inimigo. Um aliado complexo, instável, múltiplo e, talvez por isso, tão intrigante.

A relação com as orientadoras do trabalho também antecede o começo da jornada doutoral. Conheci a professora Ana Maria Machado durante o mestrado na Universidade de Coimbra, tendo sido minha professora em 2011 e 2012; e a primeira vez em que vi a professora Maria Zélia Machado Versiani foi durante um seminário sobre literatura infantil realizado em Belo Horizonte, minha cidade natal, em 2013. Os contactos com as duas se intensificaram em 2014, ano em que decidi me inscrever no doutoramento em Materialidades da Literatura. As duas professoras acompanharam as alterações da tese, respeitando o meu próprio tempo de escrita e reflexão. Um fator interessante nesse encontro foi o de ter tido uma orientadora portuguesa - Prof. Ana Maria - e uma brasileira - Prof. Maria Zélia -, as quais, além de compartilharem nome e sobrenome iguais ("Maria" e "Machado"), sempre me deram a liberdade de escolher os termos ou nomenclaturas que eu me sentisse mais à vontade para realizar o trabalho. Por ser brasileira, a tese foi escrita e revisada seguindo as novas regras

ortográficas da língua portuguesa, mais praticadas no Brasil do que em Portugal. Ainda assim, minha estadia longa em Coimbra e Lisboa fez com que eu incorporasse algumas palavras mais características do português europeu, como “doutoramento”. Espero que esse caldeirão linguístico-cultural-afetivo não encontre barreiras em nenhum dos lados do Atlântico e que a leitura flua de maneira agradável.

A pesquisa acadêmica, assim como outras, é um exercício que tem como tônica a própria mudança, assim como a temporalidade. Escrever a tese, para mim, foi conviver com idas e vindas nas horas, em que às vezes era preciso reescrever duas páginas para escrever meio parágrafo à frente; em que em um dia se escrevia bem e muito para no dia seguinte não conseguir desenvolver mais de duas linhas. A tese possui seu próprio compasso e sua materialidade concreta composta por milhares de anotações em papel, mensagens de Whatsapp, arquivos digitais, frases em páginas do livro, uso de *tablets*, computadores, *laptops*, idas a reuniões presenciais e reuniões por Skype e Zoom. Há ainda que se referir aos espaços físicos, paisagens e fusos horários em que o trabalho foi composto, desde as bibliotecas de Coimbra, Lisboa, Belo Horizonte e Londres, aos tantos congressos, seminários, feiras do livro infantil, oficinas, bares e cafés em tantos lugares diferentes.

E por ter orbitado em diferentes tempos e espaços é que os meus agradecimentos também irão cruzar o Atlântico. Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Fátima O. Parreira Andrade e Cristovan C. Andrade, pela mistura de leveza, segurança e amor que sempre me transmitiram. A forma sensível com que olham o mundo me marcou profundamente e se reflete nessa tese e na minha trajetória profissional. Sou muito grata por carregá-los comigo, sentindo a presença dos dois em muitos dos meus gestos e pensamentos. Agradeço por me ensinarem, de maneira delicada, a respeitar o tempo, colocando-o sempre a nosso favor. Agradeço às minhas amadas tias Helena Apolônia Parreiras e Maura Tomé de Souza por me proporcionarem um tempo pleno, dando-me vitalidade e exemplos diários de muita sabedoria. Tanto eu aprendo e tanto ainda me falta. Não há palavras para descrever como me sinto feliz e sortuda por ter o apoio e a doçura de todos eles. Eu sigo o caminho que a minha família começou a trilhar e sei que ainda viveremos muitas aventuras juntos e continuaremos moldando o tempo do jeito que quisermos.

Agradeço às minhas orientadoras, as professoras Ana Maria Machado e Zélia Versiani Machado, pela presença, rigor, profissionalismo, simpatia e afeto. Foi realmente um grande prazer trabalhar com as duas. Levo aprendizagens do nosso convívio que ultrapassam a esfera acadêmica.

Agradeço às importantes políticas públicas de educação defendidas pelo governo de Dilma Rousseff que me permitiram realizar a pesquisa. À CAPES, pelo financiamento, o que me proporcionou o tempo de dedicação tão necessário à tese.



À equipe do Planeta Tangerina, sobretudo à Isabel Minhós Martins, pelo cordial trato e disponibilidade para responder às minhas perguntas e por me oferecer os livros analisados na tese.

À minha querida malta de Lisboa e Coimbra, por terem feito da estadia nas duas cidades momentos de alegria e companheirismo. Aos amigos de Lisboa Ágatha Kretli, Diogo Cosenza, Irma Estopiñã, Luna Siqueira. Ao queridíssimo Marcelo Murta, amigo querido de longa data, por sua generosidade, bom humor e diálogo franco, que me motiva todos os dias a fazer da vida algo dinâmico e reflexivo. À Ana Teresa Alves, pelo carinho, gestos e palavras. Ao Klaus Reis, por nossas trocas acadêmicas, artísticas e turísticas a respeito dos livros infantis, ilustração e *design* (e não só). Agradeço também compartilhar comigo sua rica biblioteca. À Júlia Fonseca de Castro, pelo apoio com a tese e por me fazer acreditar mais naquilo que defendo.

Aos amigos que fiz em Coimbra, como Ana Albuquerque, Cristina Oliveira, Diogo Gimenez, Eduardo Fernandes, Ernest Bowes, Irene Cavalieri, Ivan Baraldi, Mark Soares, Maurício Hashizume, Maurício Vieira, Paulo Geovane, Rafael Ireno, Rita Marrone, Sofia Escourido, Verónica Yuquilema, Víco Melo. Caminhar com eles fez toda a diferença. À Raquel Batista de Oliveira, por ser essa pessoa tão bonita e perspicaz (sua força me inspira). À especial amiga Flávia Carlet, pelas belas partilhas e por ser um exemplo de mulher com tanta fibra, inteligência e sensibilidade (eu bem sabia que o nosso reencontro na praia fluvial do Mondego era o começo de uma bela amizade. Obrigada pelos alegres momentos que passamos juntas). Ao Erick Morris pelo incentivo, ampliação de mundos e pelos bonitos ensinamentos sobre a importância de se posicionar criticamente tanto na academia como fora dela. Ao José Dequech Neto, pela escuta atenta e estimulante em quase todo o doutoramento. Aos queridos bibliotecários do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra Acácio Machado, Inês Lima e Maria José Carvalho pelo acolhimento e gentileza. Um agradecimento especial à grande Maria Aparecida Castilho, amiga de uma generosidade e força ímpares que conheci em Coimbra e que nos deixou em 2019. (Cida, sou uma pessoa muito melhor por ter te conhecido. Obrigada por tanto).

Agradecimentos também à minha turma linda de Belo Horizonte, que me alimenta: Ana Carolina Neves, Guilherme Carvalho, Renato Lombardi, Romélia Costa, Samarone Soares e Vitor Drummond. As nossas trocas, questionamentos e brincadeiras que iluminaram os meus dias foram fundamentais nessa jornada. Agradeço por estarem sempre comigo. Agradeço especialmente ao Carlos Henrique Falci, o querido Cacá, pelas conversas, parcerias profissionais e artísticas, confiança e bela amizade: com ele confirmei que o caminho é de luta e de alegria. Ao incrível amigo Tiago Henrique França pelas leituras, conselhos e correções na tese, por estar ao meu lado durante todo o percurso doutoral, desde o projeto até a conclusão (esse trabalho deve muito a você. E obrigada por ser tão especial, amoroso e lúcido). A tese também deve muito à amiga Maria do Carmo Santos, a Madu, por me acompanhar desde o

início da minha vida acadêmica no mestrado, sempre me apoiando e me impulsionando a dar o melhor de mim. Obrigada sobretudo pela exigência, leituras e conversas na reta final da pesquisa (tenho em você um grande exemplo de professora e de pessoa). À querida Maíra Borges Wiese, que revisou com profissionalismo e carinho o trabalho, e por ser uma das pessoas mais admiráveis que conheço (orgulho de ser sua amiga). Cadu Brito, obrigada pelas ajudas gráficas e criatividade com nomes. Ao Felipe Dário, por ter trazido energia, carinho e companheirismo ao trajeto (e muito obrigada por ter feito grande parte do *design* gráfico da pesquisa). À talentosa amiga Andreia Costa pela concepção gráfica da tese, disponibilidade e sincera amizade. Obrigada também pelas boas conversas, desabafos e alto astral.

Por fim agradeço à Soraia, pela companhia no confinamento, dias de reflexão e silêncio, viagens, afetos, leituras, recomeços. Obrigada pelo tempo lento e focado, por ter me transformado tão profundamente. O que vivemos juntas nesses anos permanecerá comigo. Sempre.

## Índice de figuras

Figura 1: <i>Orbis Sensualium pictus</i> (1658) .....	38
Figura 2: <i>Songs of innocence and experience</i> (1789) .....	39
Figura 3: <i>Pedro Esgrouviado</i> (1853) .....	40
Figura 4: <i>Absurd abc (Toy books)</i> (1874) .....	40
Figura 5: <i>A frog would a-woeing go</i> (1883) .....	41
Figura 6: <i>Um dia na praia</i> (2008) .....	42
Figura 7: <i>Pedro Coelho</i> (1901) .....	43
Figura 8: <i>Macao et cosmage</i> (1919) .....	44
Figura 9: <i>O mundo num segundo</i> (2008) .....	44
Figura 10: <i>A história de Babar, o pequeno elefante</i> (1931) .....	45
Figura 11: Elementos gráficos em <i>Pequeno azul e pequeno amarelo</i> (1959) .....	46
Figura 12: <i>Onde vivem os monstros</i> (1963) .....	47
Figura 13: <i>Andar por aí</i> (2009) .....	48
Figura 14: <i>Nella nebbia di Milano</i> (1968) .....	49
Figura 15: Capa e contracapa de <i>Com o tempo</i> (2014) .....	52
Figura 16: Jogo de palavras imagens em <i>Com o tempo</i> (2014) .....	53
Figura 17: Viagem vermelha e viagem azul respectivamente em <i>As duas estradas</i> (2009) .....	54
Figura 18: Técnicas de ilustração em <i>A manta</i> (2010) .....	55
Figura 19: Poema 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard' .....	56
Figura 20: Guarda inicial e final de <i>Com o tempo</i> (2014) .....	57
Figura 21: Uso criativo do código de barras em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010) .....	67
Figura 22: <i>Grandes aventuras de um pequeno herói</i> (1945) .....	68
Figura 23: Técnicas de ilustração em <i>Ir e vir</i> (2012) .....	68
Figura 24: Noção temporal em <i>Quando eu nasci</i> (2007) .....	69

Figura 25: Relação entre imagem e palavra em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	72
Figura 26: Escuro-útero em <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	77
Figura 27: Imagens refletidas em <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	77
Figura 28: Bola vermelha e quebra de expectativa em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	81
Figura 29: Última página do miolo de <i>A manta</i> (2010).....	83
Figura 30: Subida da maré em <i>Praia-mar</i> (2011).....	85
Figura 31: Narrativas cruzadas em <i>As duas estradas</i> (2009).....	85
Figura 32: Diferenças no visual da Berta em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	88
Figura 33: Capa de <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	91
Figura 34: Raiar e fim do dia respectivamente em <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	92
Figura 35: Simultaneidade de tempos em <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	94
Figura 36: Diferentes ritmos em <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	94
Figura 37: Multiplicidade de tempos em <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	95
Figura 38: Experimentação tipográfica em <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	97
Figura 39: Capa do <i>Andar por aí</i> (2009).....	99
Figura 40: Rua e jogo em <i>Andar por aí</i> (2009).....	100
Figura 41: Avô e neto como flanêurs em <i>Andar por aí</i> (2009).....	100
Figura 42: Cidade como jogo em <i>Andar por aí</i> (2009).....	102
Figura 43: Exploração do <i>design</i> gráfico em <i>Andar por aí</i> (2009).....	103
Figura 44: Jogo e temporalidade em <i>Andar por aí</i> (2009).....	104
Figura 45: Capa de <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	106
Figura 46: Lombada e contracapa de <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	108
Figura 47: Guarda inicial e final, respectivamente, de <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	109
Figura 48: Balões de fala em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	110
Figura 49: Início da tensão na mancha gráfica em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	111
Figura 50: Tensão máxima na mancha gráfica em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	112
Figura 51: Bola das crianças vai para página da direita em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	112
Figura 52: Apreensão máxima das personagens em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	113

Figura 53: Preenchimento da página da direita em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	113
Figura 54: Personagens contra a prisão do guarda em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	115
Figura 55: Capa de <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	117
Figura 56: Sobrecapa e capa, respectivamente, de <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010)....	117
Figura 57: Guarda inicial e final, respectivamente, em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	118
Figura 58: Uso de tipografia em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	119
Figura 59: Novo corte de cabelo em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	120
Figura 60: Mudanças externas e internas nas personagens em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	121
Figura 61: Mais mudanças em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	122
Figura 62: Novo amigo de Vera em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	123
Figura 63: Quebra de expectativa em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	124
Figura 64: Capa de <i>A manta</i> (2010).....	125
Figura 65: Imagens que extrapolam o limite físico da página em <i>A manta</i> (2010).....	127
Figura 66: Técnica mista de ilustração em <i>A manta</i> (2010).....	128
Figura 67: Padrão estético das imagens em <i>A manta</i> (2010).....	129
Figura 68: Cena final de <i>A manta</i> (2010).....	130
Figura 69: Tessitura de tempos em <i>A manta</i> (2010).....	131
Figura 70: Contracapa e capa, respectivamente, de <i>A manta</i> (2010).....	132
Figura 71: As duas capas de <i>As duas estradas</i> (2009).....	135
Figura 72: Cruzamento das viagens em <i>As duas estradas</i> (2009).....	136
Figura 73: Estrada azul mais retilínea em <i>As duas estradas</i> (2009).....	137
Figura 74: Trajetórias espelhadas em <i>As duas estradas</i> (2009).....	138
Figura 75: Estrada azul em <i>As duas estradas</i> (2009).....	139
Figura 76: Relação com a cidade (viagem azul) em <i>As duas estradas</i> (2009).....	139
Figura 77: Tempos e espaços cruzados em <i>As duas estradas</i> (2009).....	141
Figura 78: Contracapa (viagem vermelha) em <i>As duas estradas</i> (2009).....	142
Figura 79: Interrupções na viagem vermelha em <i>As duas estradas</i> (2009).....	143
Figura 80: Percepção do tempo da viagem vermelha em <i>As duas estradas</i> (2009).....	144

Figura 81: Diferenças entre as viagens em <i>As duas estradas</i> (2009).....	145
Figura 82: Capa de <i>Um dia na praia</i> (2008).....	146
Figura 83: Capa de <i>Praia-mar</i> (2014).....	146
Figura 84: Guarda inicial de <i>Um dia na praia</i> (2008).....	148
Figura 85: Guarda final de <i>Um dia na praia</i> (2008).....	148
Figura 86: Repetição de elementos em <i>Um dia na praia</i> (2008).....	149
Figura 87: Objeto estranho no cenário em <i>Um dia na praia</i> (2008).....	150
Figura 88: Mudança na direção da história em <i>Um dia na praia</i> (2008).....	151
Figura 89: Poluição na praia em <i>Um dia na praia</i> (2008).....	151
Figura 90: Quebra de expectativa em <i>Um dia na praia</i> (2008).....	152
Figura 91: Desfecho de <i>Um dia na praia</i> (2008).....	153
Figura 92: Imagens do pescador em <i>Praia-mar</i> (2011).....	154
Figura 93: Exploração da materialidade em <i>Praia-mar</i> (2011).....	155
Figura 94: Tempo de fruição em <i>Praia-mar</i> (2011).....	156
Figura 95: Corpos e manchas no mar em <i>Praia-mar</i> (2010).....	157
Figura 96: Mistério das manchas no mar em <i>Praia-mar</i> (2011).....	157
Figura 97: Diferentes formatos assumidos pela linha negra em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	160
Figura 98: Ressignificação da linha da vida (morte) em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2010).....	161
Figura 99: Guarda inicial e final em <i>Ir e vir</i> (2012).....	162
Figura 100: Diferentes sensações em <i>Um livro para todos os dias</i> (2004).....	163
Figura 101: Catálogo de sensações de <i>Um livro para todos os dias</i> (2004).....	164
Figura 102: Modificação de pessoas e objetos em <i>Com o tempo</i> (2014).....	164
Figura 103: Capa de <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	166
Figura 104: Linhas retas na guarda inicial e na folha de rosto em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	167
Figura 105: Transformações da linha em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	167
Figura 106: Reflexões sobre a morte em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	168

Figura 107: Percepção temporal mais lenta em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	169
Figura 108: Mudança de percepção em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	170
Figura 109: Ciclo da água em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	171
Figura 110: Exploração da tipografia em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	173
Figura 111: Possibilidades finais em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	174
Figura 112: Síntese da história em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	174
Figura 113: Guarda final em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	175
Figura 114: Capas de <i>Quando eu nasci</i> (2007) e <i>Ir e vir</i> (2012).....	177
Figura 115: Capa, contracapa e guardas inicial e final de <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	178
Figura 116: Imagens espelhadas em <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	179
Figura 117: Segunda parte de <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	181
Figura 118: Materialidade do corpo em <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	182
Figura 119: Tempo de descobertas em <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	183
Figura 120: Mundo em expansão sensorial em <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	184
Figura 121: Capa de <i>Ir e vir</i> (2012).....	185
Figura 122: Guarda inicial de <i>Ir e vir</i> (2012).....	186
Figura 123: Começo de <i>Ir e vir</i> (2012).....	186
Figura 124: Linhas de velocidade em <i>Ir e vir</i> (2012).....	187
Figura 125: Deslocamento humano em <i>Ir e vir</i> (2012).....	188
Figura 126: Caos urbano em <i>Ir e vir</i> (2012).....	190
Figura 127: Diferente ambientação da imagem em <i>Ir e vir</i> (2012).....	190
Figura 128: Jornada da borboleta-monarca em <i>Ir e vir</i> (2012).....	191
Figura 129: Guarda final de <i>Ir e vir</i> (2012).....	192
Figura 130: Capa de <i>Um livro para todos os dias</i> (2004), <i>O mundo num segundo</i> (2013), <i>Com o tempo</i> (2014).....	195
Figura 131: Criança tomando banho em <i>Um livro para todos os dias</i> (2004).....	197
Figura 132: Personagens em <i>Um livro para todos os dias</i> (2004).....	198
Figura 133: Página dupla em <i>Um livro para todos os dias</i> (2004).....	199

Figura 134: Quebra de expectativas em <i>Um livro para todos os dias</i> (2004).....	200
Figura 135: Exploração da materialidade em <i>Um livro para todos os dias</i> (2004).....	200
Figura 136: Sobreposição de imagens em <i>Um livro para todos os dias</i> (2004).....	201
Figura 137: Ilustração em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	203
Figura 138: Espetacularização da imagem em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	203
Figura 139: Instante fulcral em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	204
Figura 140: Primeira pausa em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	205
Figura 141: Segunda pausa em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	206
Figura 142: Terceira pausa em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	207
Figura 143: Última pausa em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	207
Figura 144: Tipografia na capa de <i>Com o tempo</i> (2014).....	209
Figura 145: Materialidade da página em <i>Com o tempo</i> (2014).....	210
Figura 146: Guarda inicial e final, respectivamente, em <i>Com o tempo</i> (2014).....	211
Figura 147: Primeira aparição do caracol no miolo do álbum <i>Com o tempo</i> (2014).....	212
Figura 148: Folha de rosto de <i>Com o tempo</i> (2014).....	213
Figura 149: Ampulhetas e focalização na dentição da criança em <i>Com o tempo</i> (2014).....	213
Figura 150: Modificações na mulher em <i>Com o tempo</i> (2014).....	215
Figura 151: Quebra de expectativa em <i>Com o tempo</i> (2014).....	216
Figura 152: Passeio de avó e neta em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	224
Figura 153: Espaço físico e sensível em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	225
Figura 154: Tosquia de cachorros em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> (2010).....	226
Figura 155: Neto e avô em <i>Andar por aí</i> (2009).....	228
Figura 156: Trajeto feito pelas personagens em <i>Andar por aí</i> (2009).....	229
Figura 157: Tracejados em <i>Andar por aí</i> (2009).....	230
Figura 158: Herança material da avó de <i>A manta</i> (2010).....	231
Figura 159: Cama da avó em <i>A manta</i> (2010).....	232
Figura 160: Fechamento do álbum <i>A manta</i> (2010).....	234
Figura 161: Ausência em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	237



Figura 162: Transitoriedade da vida em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> (2011).....	238
Figura 163: Reflexão do homem em <i>Um dia na praia</i> (2011).....	242
Figura 164: Lixo em <i>Um dia na praia</i> (2011).....	242
Figura 165: Passeio pelo oceano em <i>Um dia na praia</i> (2011).....	243
Figura 166: Questionamento da ideia de progresso em <i>Ir e vir</i> (2012).....	245
Figura 167: Discrepância entre as viagens dos seres humanos e dos não humanos em <i>Ir e vir</i> (2012) .....	246
Figura 168: Última página do miolo do álbum <i>Ir e vir</i> (2012).....	246
Figura 169: Encontros da viagem vermelha em <i>As duas estradas</i> (2009).....	248
Figura 170: Paradas da viagem vermelha em <i>As duas estradas</i> (2009).....	249
Figura 171: Menino ganhando a rua em <i>Andar por aí</i> (2009).....	251
Figura 172: Materialidade do mundo em <i>Andar por aí</i> (2009).....	251
Figura 173: Tempo e espaço dilatados em <i>Andar por aí</i> (2009).....	252
Figura 174: Interação do avô com conhecidos em <i>Andar por aí</i> (2009).....	253
Figura 175: Exploração dos espaços abertos em <i>Andar por aí</i> (2009).....	254
Figura 176: Crianças brincando ao ar livre em <i>Andar por aí</i> (2009).....	255
Figura 177: Primeira página de <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	256
Figura 178: Conexão entre pessoas e natureza em <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	257
Figura 179: Descoberta da visão em <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	257
Figura 180: Final de <i>Quando eu nasci</i> (2007).....	259
Figura 181: Observação de elementos marinhos em <i>Praia-mar</i> (2011).....	260
Figura 182: Pescador na maré média em <i>Praia-mar</i> (2011).....	261
Figura 183: Relações de interdependência em <i>Praia-mar</i> (2011).....	261
Figura 184: Comunhão entre homem e meio ambiente em <i>Praia-mar</i> (2011).....	262
Figura 185: Personagens impedidas de cruzar a página em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).265	
Figura 186: Metaficção em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	267
Figura 187: Personagens saem do livro em <i>Daqui ninguém passa!</i> (2014).....	268
Figura 188: Tempo da leitura em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	269
Figura 189: Metrópole argentina em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	270

Figura 190: Cidade do México em <i>O mundo num segundo</i> (2013).....	271
Figura 191: Mapa <i>mundi</i> em <i>O mundo num segundo</i> .....	271
Figura 192: Diferentes ritmos de tempo em <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	273
Figura 193: Cena final de <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	274
Figura 194: Criança e cachorro correndo em <i>Depressa, devagar</i> (2009).....	275
Figura 195: Reutilização do lixo em <i>Um dia na praia</i> (2008).....	277
Figura 196: Homem navega pela imaginação em <i>Um dia na praia</i> (2008).....	278
Figura 197: Barco seguindo viagem em <i>Um dia na praia</i> (2008).....	278
Figura 198: Pedaco de madeira reinventado pelo menino em <i>Andar por aí</i> (2009).....	279
Figura 199: Ressignificação do espaço em <i>Andar por aí</i> (2009).....	281
Figura 200: Relação criativa do menino com a cidade em <i>Andar por aí</i> (2009).....	281
Figura 201: Guarda inicial e final de <i>Andar por aí</i> (2009).....	282

## Índice

Resumo.....	5
Abstract .....	7
Agradecimentos .....	9
Índice de figuras.....	13
Índice.....	21
Introdução.....	25
1 O álbum ilustrado e o Planeta Tangerina: uma expressão singular no meio editorial português.....	35
1.1 Breve contextualização histórica .....	37
1.2 Multimodalidade e materialidade.....	50
1.3 O álbum ilustrado português contemporâneo.....	58
1.4 O Planeta Tangerina: pioneirismo em Portugal e produção colaborativa .....	63
1.5 Temática dominante e público leitor.....	69
1.6 Vetores de análise.....	74
2 Fissuras: os ofícios do tempo não linear nos álbuns sequenciais.....	79
2.1 Tempo interior: o ritmo das temporalidades em <i>Depressa, devagar</i> .....	91
2.2 Tempo lúdico: jogo e subjetividade em <i>Andar por aí</i> .....	99
2.3 Tempo histórico: materialidade e democracia em <i>Daqui ninguém passa!</i> .....	106
2.4 Tempo físico: crescimento e transformação em <i>Enquanto meu cabelo crescia</i> .....	117
2.5 Tempo memorialístico: construção de temporalidades moventes em <i>A manta</i> .....	125
2.6 Tempo paralelo: fruição e simultaneidade em <i>As duas estradas</i> .....	135
2.7 Tempo imagético: estratégias visuais e materiais em <i>Um dia na praia e Praia-mar</i> .....	146
3 Fendas: os ofícios do tempo não linear nos álbuns fragmentados .....	159
3.1 Tempo reflexivo: perguntas e respostas em <i>Para onde vamos quando desaparecemos?</i> .....	166
3.2 Tempo exploratório: travessia e descobrimento em <i>Quando eu nasci e Ir e vir</i> .....	177

3.3 Tempo cotidiano: catalogação e subjetividade em <i>Um livro para todos os dias</i> , <i>O mundo num segundo</i> e <i>Com o tempo</i> .....	195
4 Sentir o tempo, criar o espaço: cronotopia e subjetividade .....	219
4.1 Relações intergeracionais: perdas e transformações .....	222
4.2 Ecoliteracia: elogio à consciência ambiental e à vida ao ar livre .....	239
4.3 Imaginação: leitura, metaficção e jogo .....	263
Conclusões.....	285
Referências.....	295

*I accept Time absolutely.  
It alone is without flaw,  
It alone rounds and completes all,  
That mystic baffling wonder*  
Walt Whitman

*El tiempo es la sustancia de que estoy hecho.  
El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río;  
es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre;  
es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.*  
Jorge Luís Borges



## Introdução

A investigação desenvolvida coloca em diálogo o tempo, o álbum ilustrado e o direcionamento temático da editora portuguesa Planeta Tangerina. Neste trabalho recorro à imagem da “trama” para relacionar os três assuntos, entendendo que são múltiplos os fios (letras, imagens e materialidade) que se encontram nesse suporte material e, que para compreender melhor o objeto, é necessário considerar todas as linhas que fazem parte da teia do tempo. E trabalhar com o tempo, que é o tecido de nossas vidas, conforme frase atribuída a Antonio Cândido, é trabalhar com muitas dimensões, como a da mudança, da memória, da invenção e da espacialidade. Como num grande novelo, os fios se cruzam e criam uma teia viva de significados, numa tessitura que se altera e é alterada. Essa é a dinâmica da tese, essa é a dinâmica do tempo.

O intuito da pesquisa é conhecer melhor os fios dessa trama temporal: esmiuçar as entrelinhas dos relógios e calendários, procurar as fronteiras entre o que se mostra e o que se esconde nos álbuns ilustrados. Palco privilegiado para múltiplas leituras, procuro as oscilações temporais, ciente de que estudei uma pequena feição desse objeto camaleônico. Dessa forma, o objetivo da tese é investigar de que maneira a ruptura da linearidade do tempo em imagens e palavras de 14 obras abre-se para a compreensão do direcionamento temático elegido pelo Planeta Tangerina. Para dizer em outras palavras, busco analisar quais outros temas foram abordados pela editora a partir das brechas que o tempo linear deixa entrever nas obras selecionadas.

O álbum ilustrado e o Planeta Tangerina são expressões particulares no meio editorial português. Dessa maneira, para analisar melhor a representação material do tempo nos livros, o trabalho se lança sobre 14 álbuns produzidos no arco temporal de 10 anos de atividade editorial do grupo. A seleção foi realizada em função dos seguintes critérios: temática (tempo e seus desdobramentos), autoria total dos integrantes do núcleo criativo da editora (texto e ilustração), endereçamento por via das indicações do Plano Nacional de Leitura (PNL) com base nas propostas de atividades pedagógicas presentes no site da editora (infantil). As obras são as que se seguem<sup>1</sup>: *Daqui ninguém passa!* (2014), *Com o tempo* (2014), *Ir e vir* (2012), *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), *Praia-mar* (2011), *A manta* (2010), *Enquanto meu cabelo crescia* (2010), *Depressa, devagar* (2009), *As duas estradas* (2009), *Andar por aí* (2009), *O mundo num segundo* (2008), *Um dia na praia* (2008), *Quando eu nasci* (2007) e *Um livro para todos os dias* (2004). A seleção é bastante heterogênea, contando com álbuns ilustrados

---

<sup>1</sup> Ano da primeira edição.

só de imagens (*Um dia na praia e Praia-mar*) e álbuns portefólio (*Um livro para todos os dias, O mundo num segundo, Com o tempo*), por exemplo. Essa primeira organização das obras fornece indícios da multiplicidade de expressões que o tempo apresenta no *corpus*. Ao entender que todo rompimento contribui para originar algo novo, procurei averiguar quais significados emergiam no tempo fragmentado e heterogêneo dos livros e quais destes apresentaram a temporalidade numa modulação capaz de conjugar diferentes ritmos e trazer a ideia da construção temporal como um processo não contínuo, aspecto que é evidenciado pelo álbum ilustrado.

O álbum ilustrado é um objeto físico, com peso e forma; sua materialidade se apresenta desde o primeiro contato com o leitor. O artefato convida ao manuseio: passar a mão lentamente nas páginas delicadas de papel vegetal ou tatear uma folha de gramatura maior; sentir o tão conhecido cheiro de papel novo (ou velho); escrutinar com os olhos desde a fonte utilizada na capa às costuras do livro. Concebido sob o tripé palavras-imagens-suporte, o álbum pode ser caracterizado, segundo Ramos (2011), como um diálogo desafiador e cúmplice entre as linguagens (imagens, *design* e texto) distintas que se unem, complementando-se e misturando-se para conceber uma história. O papel escolhido e o formato, dentre outros aspectos físicos, influenciam as práticas leitoras, ou seja, a leitura não está restrita ao conteúdo verbal, permeando todo o objeto.

Esse tipo de livro não é uma expressão editorial recente como muitas vezes se imagina. É inegável que nas últimas décadas do século XX e começo do XXI ele tenha alcançado uma maior produção e divulgação, porém apresenta raízes mais antigas, datando, segundo Linden (2011), do final do século XV. Mas as grandes modificações nos livros ganham vigor no final do século XX. Os anos 90 do século passado trazem de maneira mais enfática a influência de outras linguagens, como o cinema e as artes plásticas, e abre o álbum ilustrado para as mais diversas técnicas e estilos – que podem ser vistas, por exemplo, na obra do alemão Wolf Erlbruch, vencedor do Astrid Lindgren Memorial Awards (ALMA) de 2017, prêmio de renome para a literatura infantojuvenil. Em *Da pequena toupeira que queria saber quem lhe fizera aquilo na cabeça* (1990), o artista mescla colagens com ilustrações e constrói uma narrativa visual original. Outro exemplo é o trabalho minimalista do *designer* japonês Katsumi Komata, que, na esteira de Bruno Munari, explora a narrativa por meio de recortes e colagens no suporte.

Em relação aos álbuns ilustrados do século XXI, nota-se a diversidade de publicações, tanto de autores como de editoras, e a grande mobilidade de artistas e traduções de obras. Assim, de acordo com Salisbury e Styles (2013), o álbum contemporâneo ratifica sua relação com diferentes categorias e gêneros, começando a preencher uma lacuna na arte gráfica narrativa e representacional. Essa criação mais difundida – ou globalizada – é refletida também nas temáticas trabalhadas, reafirmando realidades mais específicas. Os temas trabalhados em



alguns dos álbuns pós-modernos necessitam de mais mediação para serem abordados, como a morte, a separação dos pais, a guerra. E dentre a gama de assuntos, o tempo ganha destaque, sobretudo a discussão da cronologia, pois os livros na pós-modernidade embaralham categorias fixas temporais e sugerem fendas na linearidade, perseguindo o que o cotidiano guarda como potência e subjetividade.

O tempo mostra-se como um interessante ponto a ser explorado por esse tipo editorial, pois assim como o álbum, traz em si várias nuances. Tentei traçar um paralelo entre os dois conceitos a fim de demonstrar como a complexidade temporal aponta para algumas similaridades com o álbum ilustrado, principalmente em relação ao amálgama de sentidos que ambos apresentam. A constituição dessa categoria de livros é baseada no cruzamento de linguagens artísticas, em que a união dos diferentes códigos pode produzir uma obra que não necessariamente é a soma de imagem, texto e suporte, mas sim um produto que em alguma medida extrapola-os e erige um novo tipo de livro. A mescla de fios artísticos evoca ser a responsável por um resultado sinérgico e multimodal, em que se torna inviável a separação entre os códigos para a apreensão da obra.

A editora portuguesa Planeta Tangerina, criada no começo da primeira década do século XXI, foi a pioneira na publicação de livros no país e ocupa um lugar de destaque na produção de álbuns ilustrados. Dentre os aspectos que a distinguem de outras editoras, a temática do tempo possivelmente funciona como fio condutor para interpretar o mundo atual. Os recursos materiais dos seus álbuns ilustrados favorecem a pluralidade do tempo, em que a manipulação das linguagens artísticas assinala a multiplicidade de representações da dimensão temporal.

O caráter polissêmico do tempo justifica a presença de variados estudos mobilizados pela tese, como a teoria específica do álbum ilustrado e, conseqüentemente, a gama de áreas que ele convoca (*design*, banda desenhada, cinema), bem como obras filosóficas que problematizam a ideia de tempo uno. Utilizei esse arcabouço para montar um grande “mosaico-caleidoscópio-tecido” que se articulasse de forma móvel, oferecendo respiros aos entrelaçamentos teóricos das análises para que os álbuns ilustrados pudessem ganhar corpo e voz. A intenção com o gesto de entremear diferentes áreas pareceu-me mais coerente com o próprio princípio da tese, que é o de evidenciar a complexidade do tempo no álbum. As temporalidades nas obras se apresentam como possibilidade, indicam ser plurais e fazem com que haja um rasgo na homogeneidade da cronologia. Esses rompimentos na malha do tempo manifestam-se em diversas tipologias, como tempo histórico, tempo memorialístico, tempo subjetivo, dentre outros.

O rompimento da sucessão cronológica das narrativas do Planeta Tangerina, que denotam uma modulação capaz de conjugar diferentes ritmos, traz a ideia da construção do

tempo como um processo não contínuo. A quebra da imobilidade do tempo nos álbuns insinua se aproximar mais de um dispositivo que permite o contato com temas distintos do que de um fim em si próprio. Considerei a instância temporal como uma alavanca para outros pontos. O tempo, grande malha em que todos os atos humanos acontecem, torna-se aqui o motor de propulsão para a abordagem de variados assuntos, um meio capaz de fazer com que a viagem pelos álbuns ilustrados amplie sentidos, formas e novas perspectivas.

A editora utiliza algumas estratégias tanto nas imagens quanto nas palavras para representar o tempo fissurado, como a recorrência de quebras de expectativa do leitor, simultaneidade dos planos temporais, fragmentação do enredo narrativo, evocação de memórias, recursos de metaficção, temáticas não usuais para o universo infantil, dentre outras. A fratura para outras temporalidades nos livros selecionados alude ser um meio para a abordagem de temas caros ao Planeta Tangerina, sendo eles a questão intergeracional, a ecoliteracia, a imaginação e a diversidade de perspectivas. A ruptura do tempo cronológico na materialidade do álbum ilustrado revela-se como um caminho - heterogêneo e com desvios - para a apreensão da linha temática elegida pelo grupo, avistando posicionamentos e escolhas que marcam sua identidade editorial.

Tendo em vista os aspectos levantados até agora, descrevo a seguir o percurso da tese. O trabalho foi estruturado em quatro capítulos que compreendem desde as características do álbum ilustrado aos espaços metafóricos do Planeta Tangerina. Como um centro atomizador, as fendas no tempo cronológico assumem um lugar privilegiado na abordagem das variadas questões citadas. Numa dinâmica de análise que produz planos mais abertos ou mais fechados, explorei em primeiro lugar as especificidades na representação do tempo não linear para, num momento posterior, agrupá-las em temáticas dominantes. O arranjo das análises ora distintivas ora totalizantes proporcionou um encadeamento que interligou os álbuns escolhidos e a reflexão teórica da pesquisa, afirmando ecos e pontes entre eles, num intercâmbio de tempos e expressões artísticas. Dessa maneira, quis que as obras atravessassem toda a tese e que o leitor acompanhasse o curso proposto na elaboração dos capítulos. Para auxiliar o percurso de leitura pelo trabalho, as imagens e alguns excertos dos livros selecionados encontram-se em uma dimensão maior.

O primeiro capítulo da tese volta-se para a discussão do álbum ilustrado do Planeta Tangerina. O texto se inicia com a cronologia do gênero álbum, que, ainda que seu desenvolvimento seja apresentado de maneira linear, é possível notar diálogos entre as obras mais antigas e as contemporâneas, como nos livros do grupo editorial português. Para isso, os contributos de Linden (2011, 2015), Ramos (2011, 2012), Nikolajeva e Scott (2011) e Sotto Mayor (2016) foram fundamentais para a discussão teórica. O álbum se adaptou ao longo da história a diferentes suportes, gêneros e formatos muito diversos, variando de acordo com as tecnologias e com o contexto. As várias transformações pelas quais o tipo editorial passou

proporcionaram técnicas como litografia, xilogravura, cromolitografia, impressão colorida com base na madeira, estêncil, impressão *offset* e outros recursos computacionais (nas últimas décadas). Parte substancial da relação viva entre os códigos presentes no álbum ilustrado é devedora dos diferentes profissionais que atuam no meio, nomeadamente *designers*, editores e artistas visuais. Randolphe Caldecott (século XIX), Beatrix Potter (começo do século XX) e, mais recentemente, Leo Lionni, Bruno Munari e Maurice Sendak (meados do século passado) construíram um legado que ainda ressoa nos álbuns ilustrados atuais, como os do PT. O uso consciente de cores e formas, as quebras de expectativa e a exploração da materialidade do suporte demonstram como o diálogo entre linguagens e épocas distintas é mantido e atualizado na produção editorial contemporânea, permeável a tantas influências.

O álbum ilustrado é marcado pela exploração material e multimodal, em que a materialidade constitui importante elemento para o sentido da obra. Para auxiliar a reflexão a respeito da condição física do livro, os conceitos de Kress e Leeuwen (2001), Chartier (1992, 1998, 2002), Belmiro (2012, 2015) e McGann (1991) são mobilizados como suporte para as discussões. Dentre os diálogos que o álbum ilustrado promove, destacam-se os com áreas artísticas como a banda desenhada, as artes plásticas e o cinema. A mistura de técnicas refletiu-se nos álbuns contemporâneos, dispositivo multimodal e material por natureza, em que grande parte da mancha gráfica da página é preenchida pela componente imagética. A presença de ilustrações faz com que a leitura da narrativa passe pela literacia visual, valência semântica defendida por Dondis (2003) e Santos (2015) que preconiza a importância de se educar o olhar para a percepção das características visuais. Na minha visão, a multimodalidade, entendida como o intercâmbio entre linguagens por Kress e Leeuwen (2001) e por Belmiro (2012, 2015), integra um círculo maior de produção de sentidos, a materialidade.

A interação com a dimensão material permite com que o álbum seja compreendido de maneira mais global, uma vez que os significados do texto estão sempre em trânsito e são percebidos na tipografia, na cartela cromática, no tipo de papel, dimensão da obra, construção verbal, repetições. Em face desse deslocamento artístico, é plausível pensar o tipo editorial na perspectiva da materialidade como um livro que se move, na medida em que a apreensão da narrativa solicita ao leitor interrogar as ilustrações, as palavras e o código bibliográfico. O álbum ilustrado sugere uma rede estética que afeta a fruição do livro. Arrisco dizer que não há como pensar ou analisar um álbum sem levar em consideração sua dinâmica material.

Caminhando para o álbum contemporâneo português, levanto no primeiro capítulo parte de sua história e dos principais aspectos que constituem a base para que a literatura infantil no país ocupe um lugar de distinção no âmbito literário em geral. Para tal, recorro principalmente a Balça (2008), Ramos (2012 e 2015a), Borges (2012), Beckett (2009) e Silva

(2011a), que trazem pontos interessantes a respeito do maior destaque que o livro português para crianças conquistou nas últimas décadas. A rede proposta pelo álbum ilustrado em Portugal recebeu um importante incremento no contexto português após o fim do Estado Novo, na década de 70 do século passado, ao combinar avanços tecnológicos e culturais. A impressão *offset* introduzida no país no final dos anos 60 do século XX, a maior liberdade para abordar temas, as medidas institucionais como criação de prêmios de literatura infantil, a rede de bibliotecas, a implementação do Plano Nacional de Leitura (PNL), a escolaridade obrigatória e os eventos acadêmicos a respeito do assunto colaboraram para o fortalecimento do campo, como salientam Gomes (1998) e Balça (2008). Nesse período destacam-se as produções de muitos artistas tanto na escrita como na ilustração, como os escritores António Torrado e Luísa Ducla Soares e as ilustradoras Maria Keil e Manuela Bacelar. Entretanto a grande produção e difusão do álbum ilustrado no país acontece cerca de trinta anos depois, na década de 90 e na primeira década dos anos 2000, percebida na abertura de editoras centradas nas qualidades plásticas e formais do livro, tais como Bruaá (2008), Pato Lógico (2010) e o Planeta Tangerina (2004; pioneiro em Portugal), no surgimento de veículos de comunicação especializados e no maior número de publicações científicas.

O Planeta Tangerina se estabelece nesse cenário e conta com aspectos que trazem especificidade a sua produção. O primeiro aspecto a ser ressaltado é o seu pioneirismo no país, pois foi a primeira editora portuguesa a se dedicar à publicação de álbuns ilustrados. Em seguida, a produção colaborativa do grupo mostra-se como um mecanismo singular, pois o núcleo criativo composto de cinco artistas, entre ilustradores, escritores e *designers* que trabalham de maneira integrada, é responsável por quase 90% do catálogo da editora. A articulação discursiva do grupo deixa mais complexo o jogo de fios que o álbum manipula, pois a prática colaborativa da editora remete para uma maior intersecção entre as linguagens artísticas. Se o tipo editorial possui como fundamentos a experimentação, o aproveitamento do artefato físico na estrutura do álbum e a dinâmica entre expressividades artísticas, isso possivelmente é potencializado quando feito a quatro ou seis mãos, num diálogo constante. O resultado do entrosamento entre os integrantes do Planeta Tangerina sinaliza ser um dos motivos da forte assinatura estética de seus álbuns, que prima por explorar técnicas de ilustração, uso intencional na materialidade e a temática do tempo.

Finalizo o primeiro capítulo discorrendo a respeito de quais mecanismos de análise utilizo para me apropriar das obras escolhidas. Por ser um grupo heterogêneo de álbuns ilustrados que tratam de um assunto amplo (tempo), procuro perceber o que cada um desses livros solicita para o estudo das manifestações materiais do tempo não linear. Ainda que minha escrita seja devedora dos importantes estudos de Nikolajeva e Scott (2011), Linden (2011) e Ramos (2011), não poderia cercear os livros em categorias fixas. Pela própria natureza do tema, fluido e plural, não categorizo excessivamente os livros ou penso em etiquetas

classificatórias já estabelecidas para realizar as análises. Cada álbum mostra quais são os conceitos mobilizados para a sua interpretação, evitando o risco de fazer com que a teoria determinasse as leituras.

Isso torna-se crucial para entender os livros de forma mais orgânica e menos categórica, coerente com o objetivo da tese, que é perceber de que maneira o tempo fissurado abre-se para pensar outros assuntos que compõem o direcionamento da editora. Retomo a metáfora do entrelaçamento que atravessa toda a pesquisa: minha opção metodológica é alinhar teoria e objeto, permitindo que a força estética dos livros seja potencializada. Com base nessa diretriz, realizo uma separação do *corpus* em três grandes blocos que agrupam álbuns ilustrados com estruturas similares: álbuns sequenciais (narrativas com começo, meio e fim mais delineados), poéticos (narrativas marcadas pela ausência de intriga e voltadas para a distensão das sensações) e portfólio (narrativas estruturadas sem relação de causalidade, em que a enumeração de informações permite uma leitura mais autônoma).

A partir do estabelecimento desse olhar metodológico, debruço-me na leitura dos livros selecionados no segundo capítulo, dedicado à discussão do tempo não linear nos álbuns ilustrados sequenciais, isto é, que possuem estratégias verbais e imagéticas na representação do tempo fissurado das narrativas, assentes em uma organização de causalidade e linearidade. A temática é cara à editora, como aponta a ilustradora do grupo Madalena Matoso: “[o tempo] é um tema que nos fascina e fizemos vários livros que andavam à volta desse assunto: *Mundo num segundo*; *Duas estradas*; *Depressa, devagar*; e *Andar por aí*” (Matoso *apud* Borges, 2012: 14). Dentre as 14 obras do Planeta Tangerina, oito integram essa categoria: *Depressa, devagar* (2009), *Andar por aí* (2009), *Daqui ninguém passa!* (2014), *Enquanto meu cabelo crescia* (2010), *A manta* (2010), *As duas estradas* (2009), *Um dia na praia* (2008) e *Praia-mar* (2011). Cada livro exprime um tipo específico de tempo sequencial e de quebra da suposta homogeneidade temporal. As obras de Heise (1997), Nunes (1995), Bachelard (2007), Ricoeur (1980, 1994, 1995, 1996) e Benjamin (1994a, 2006) sustentam minhas reflexões a respeito da descontinuidade inerente ao tempo, caminhando em direção a uma temporalidade aberta, em que passado, presente e futuro se comunicam e o tempo torna-se material sensível.

Os álbuns ilustrados são considerados na pesquisa como narrativas pós-modernas, principalmente se for levado em consideração sua natureza multimodal. O conceito de narrativa pede e suporta novos olhares quando percebidos à luz das obras pós-modernas. Isso porque todos os álbuns apresentaram uma ou mais marcas elencadas por Hutcheon (1995) e Heise (1997) para livros desse período, como o deslizamento entre fronteiras artísticas (literatura, artes visuais, cinema, banda desenhada, *design*), a não determinação do público leitor (crianças e adultos), o caráter ambíguo e fragmentário dos textos (sobretudo nos álbuns portfólio), uso da materialidade do objeto na construção da história, etc. Diante da abertura

maior do conceito de narrativa que o álbum concretiza no seu fluxo de linguagens, entendo que se forme um cenário mais propício para a não linearidade temporal, já que essa abertura também pende a ressignificar a vivência do tempo. Para demonstrar como o tempo assume-se como um lugar repleto de significado, o conceito de instante bachelardiano parece pertinente. Ao entender que o instante é responsável por quebrar a imobilidade e repetição temporais, Bachelard (2007) sugere que esse momento ínfimo faz com que o tempo seja rico em experiências. Seguindo essa linha de raciocínio, Benjamin (1994a, 2006) argumenta que a temporalidade está “saturada de agoras” capazes de romper a linearidade e revelar o que se esconde em camadas menos superficiais da tessitura temporal. Por fim, Ricoeur (1994) entende que o tempo apenas se torna humano por meio da narrativa e ressalta a relevância das articulações temporais realizadas nas obras literárias, como supressões ou ampliações.

Na leitura dos álbuns avalio como os mecanismos textuais e imagéticos denotam o esgarçamento do tecido homogêneo do tempo, explicitando as várias camadas que a temporalidade comporta. Ao manipular as linguagens artísticas, a editora contribui para que a arbitrariedade do tempo (sucessivo, linear) seja impelida na direção da pluralidade. Como dito anteriormente, esse é um dos eixos fundamentais do meu trabalho: uma abordagem analítica que perceba quebras na sucessão cronológica das palavras e imagens dos livros, dando lugar a uma temporalidade dinâmica e, assim, humana. Sete categorias de tempo são elencadas no segundo capítulo: tempo interior, tempo lúdico, tempo histórico, tempo físico, tempo memorialístico, tempo paralelo e tempo imagético, sendo que a última engloba duas obras (*Um dia na praia* e *Praia-mar*). Uma categoria específica para os álbuns de imagens é estipulada por entender que, ainda que as narrativas sejam consideradas cronológicas, o fato de serem constituídas apenas por ilustrações propicia mais pontos para a análise da fragmentação do tempo linear.

O terceiro capítulo dá sequência às ideias desenvolvidas no capítulo anterior, continuando a discussão da quebra do tempo linear nas obras. A distinção entre as duas partes da tese consiste no fato de que os álbuns analisados agora são constituídos de forma mais fragmentada e não são elaborados com começo, meio e fim. Os exemplares reunidos na seleção não possuem uma base linear convencional e nem o texto ou a imagem indicam claramente o progresso do tempo. Os álbuns com narrativas não sequenciais, considerados na tese como poéticos, e os portfólio, designação utilizada por Ramos (2011), trouxeram novos elementos para compor a trama do tempo fissurado. Acompanho a recusa do caminhar retilíneo da temporalidade na superfície instável desses livros, em que a narrativa é mais fluida e pautada em outros pilares de construção. Procurando enriquecer a interpretação desses livros, elegi grupos de afinidades entre os títulos. Nas seis obras reunidas, a ordem dos fatores não influencia diretamente a apreensão da narrativa, e essa característica sinaliza ser o elemento que transmite unidade aos textos. Seguindo a trilha classificatória de Ramos (2011),

os primeiros álbuns a serem analisados são os poéticos, obras direcionadas a transmitir sensações e reflexões de ordem filosófica, como *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), *Quando eu nasci* (2007), *Ir e vir* (2012), *O mundo num segundo* (2013), *Um livro para todos os dias* (2004) e *Com o tempo* (2014). Faço uma subdivisão dentro dos álbuns poéticos, com a categoria de tempo reflexivo (*Para onde vamos quando desaparecemos?*), por entender que sua narrativa pede um olhar existencial.

A outra categoria de livros do capítulo é formada pela enumeração de cenas do cotidiano; por não terem um fio condutor usual (causalidade, sequência), eles são chamados “álbuns portfólio” e transitam entre estatutos temporais. São eles: *Um livro para todos os dias*, *O mundo num segundo* e *Com o tempo*. A fragmentação das narrativas afigura-se como um catálogo, uma espécie de listas de sensações, momentos e pensamentos que habitam o cotidiano, em que “a estruturação combina a acumulação de informações sem nexos de causalidade ou sequência e onde a adição ou subtração de mais informações similares não alteraria o resultado sócio final” (Sotto Mayor, 2016: 368). A leitura das obras pode ser iniciada em qualquer uma das páginas, sem que se perca o sentido da narrativa. Nessa arquitetura móvel de fruição, os álbuns portfólio sugerem uma reconfiguração da noção temporal aos seus leitores, pois a narrativa não é cronológica, assim como os vários tempos que ali se interligam, formando uma estrutura que fricciona palavras, imagens e suporte. O trânsito entre temporalidades e linguagens demonstra enfatizar a condição movente do tempo.

Alargando a ideia de trânsito, o quarto e último capítulo da tese traz um desdobramento possível do tempo com a discussão sobre o espaço. Não se trata, é claro, de dar início a uma nova frente de investigação, mas de tentar entender melhor as derivações entre tempo e espacialidade. Ao estudar os lugares sensíveis propostos pelas dinâmicas estabelecidas entre imagens, palavras e suporte nas obras do Planeta Tangerina, discuto os outros assuntos que se revelam no tratamento do tempo não linear. Por serem instâncias relacionais, parece válido fazer uma interlocução entre o campo temporal e espacial, pois ao falar de lugar, pode-se também falar de tempo e vice e versa.

A dimensão temporal funcionaria como um pano de fundo para iniciar novas conversas com o público leitor. Nesse sentido, a fratura para outras temporalidades nos livros selecionados seria um meio para pensar a questão do espaço, ideia cara a Bakhtin (1998). A cronotopia desenvolvida pelo autor será fundamental para a discussão teórica, pois o conceito é a fusão entre tempo e espaço, como a própria palavra indica. Ao desenvolver uma leitura dos livros com esse conceito, busquei entender como as narrativas provocam a discussão de um “estar no mundo” que concebe a temporalidade enquanto envolvimento e presença. Dos 14 álbuns selecionados, 12 foram analisados em três grandes cronotopos: relação intergeracional, ecoliteracia e imaginação.

Cada tema ramifica-se em outros assuntos, como perdas e transformações (relação intergeracional), vida ao ar livre (ecoliteracia) e tempo de leitura (imaginação). O primeiro cronotopo foi percebido de maneira mais visível em quatro obras, a ecoliteracia em seis e a imaginação em cinco. Algo interessante se dá na armação pensada para as análises das obras sob o viés da cronotopia. Dois álbuns, *Com o tempo* e *Um livro para todos os dias*, não discorrem de forma mais evidente sobre nenhum dos assuntos pensados para o capítulo, ao passo que algumas obras, sobretudo *Andar por aí*, circulam por entre os três cronotopos, num movimento constante de interligar as temáticas. Penso que a aproximação entre tempo e espaço sugerida no capítulo chama atenção para os lugares e as temporalidades subjetivas que os álbuns selecionados articulam. Além disso, tendo a crer que, ao mesclar as duas instâncias moventes por meio da relação tempo-espaço, introduzo mais um fio nessa intrincada rede plural não cronológica que a editora realiza.

Com base no que foi apresentado, a tese percorre da conceituação do álbum ilustrado e suas especificidades artísticas, passando pelas diversas expressões do tempo linear fissurado nas obras escolhidas, até chegar às representações cronotópicas do Planeta Tangerina - um caminho que visa apresentar os contornos das texturas entre imagens, palavras, suporte e temporalidades que formam a rede de sentidos da assinatura artística da editora.



# 1

## O álbum ilustrado e o Planeta Tangerina: uma expressão singular no meio editorial português

*O livro ilustrado é o espaço de todas as possibilidades*  
Sophie Van der Linden

O tempo constrói o homem e é construído por ele. A relação entre a dimensão temporal e o sujeito é entrelaçada por fios múltiplos, imbricados de maneira a tecerem um tempo que se transforma e é transformado. Partindo da premissa de que a temporalidade é dinâmica, a discussão na pesquisa a respeito do álbum ilustrado começa a partir de um levantamento histórico para contextualizar as modificações e os contatos artísticos que essa modalidade editorial sofreu ao longo de seu percurso até os dias atuais. O intuito é perceber como as alterações, tanto no aspecto artístico quanto técnico, dialogam com características dos álbuns do Planeta Tangerina (PT)<sup>2</sup>, objeto de estudo desta tese. Assim, entendendo que o tempo não caminha apenas numa linha cronológica, mas de forma sinuosa, como um rio, estudarei o tempo histórico do álbum ilustrado considerando seus desvios e confluências. Como principais contributos teóricos, serão utilizados os estudos da pesquisadora em literatura infantil Sophie van der Linden (2015, 2011), do autor e ilustrador Martin Salisbury e da professora e pesquisadora Morag Styles (2013), e da ilustradora e pesquisadora Gabriela Sotto Mayor (2016), autores que colaboraram de maneira significativa na sistematização e na consolidação desse campo de estudo.

A título de preâmbulo, começo por clarificar a designação e o conceito de álbum ilustrado utilizados na pesquisa. A respeito da designação, não há uma nomenclatura única para esse tipo específico de livro, o que decorre da instabilidade de seu emprego. Ele pode ser citado na língua inglesa como *picturebook*, ou, em português, como “livro ilustrado”, “álbum ilustrado”, “livro-ilustrado”, “livro de imagens”, dentre outros. No Brasil, o uso da expressão “livro ilustrado” ganhou força sobretudo depois das discussões trazidas pelas professoras e especialistas na área, Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), Linden (2011) e

---

<sup>2</sup> A partir desse momento a editora será referida pela sigla PT. O uso do pronome masculino – o PT – está em consonância com a forma como o grupo se denomina: “O Planeta Tangerina ganhou o prêmio de ‘Editora Revelação’ nos Prêmios LER/Booktailors, em 2009”. (Site do Planeta Tangerina. Acedido em: 20 de Março de 2017, em: <https://www.planetatangerina.com/pt/ola>.

pelo especialista em literatura infantil Peter Hunt (2010), como também por pesquisas acadêmicas que caracterizaram as duas modalidades de ilustração presentes no livro infantil.

Na obra *Livro ilustrado: Palavras e imagens* (2011), Nikolajeva e Scott propõem que o álbum ilustrado combina o visual e o verbal, “dois níveis de comunicação” (13), numa relação de dependência que não se apresenta no livro com ilustração. Em *Para ler o livro ilustrado* (2011), Linden argumenta que no álbum as imagens têm preponderância em relação ao texto e que o sentido da narrativa se constrói na articulação entre imagem e palavra. Para a autora inglesa, o álbum ilustrado pode trazer somente imagens<sup>3</sup>. No livro com ilustração, segundo Linden (2011: 24), o texto predomina, ganhando autonomia em relação ao sentido.

Antes dessas duas publicações de Nikolajeva e Scott (2011) e de Linden (2011), que tiveram grande repercussão no campo de estudos da literatura infantil no Brasil, bem como no campo editorial do país, Hunt havia publicado o livro *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010), no qual usa o termo “livro-ilustrado” como correspondente ao termo “álbum” usado em vários países. Pode-se dizer que essas três publicações e as pesquisas posteriores que se apropriaram de seus conceitos foram responsáveis pela mudança de designação para tratar do livro literário infantil no Brasil. Seguindo essa distinção, uso a designação “álbum ilustrado” na tese, forma comumente referida em Portugal e Espanha<sup>4</sup>, países que adotaram a palavra “álbum”<sup>5</sup> (*álbum* em espanhol) para marcar a diferenciação com outros tipos de livros, como os que têm ilustração.

Para frisar a separação entre álbum ilustrado e livro com imagens, a definição de “álbum” feita pelo ilustrador e escritor Uri Shulevitz, citada por Sotto Mayor (2016), mostrou-se eficiente<sup>6</sup>: o álbum nunca poderia ser lido pela rádio. A afirmação evidencia que nessa espécie de livro o sentido das palavras não está suficientemente claro sem a presença das ilustrações.

Com a diferenciação marcada e a terminologia escolhida, apresento o conceito de “álbum ilustrado” que parece ser elucidativo:

El álbum es un soporte de expresión cuya unidad primordial es la doble página, sobre la que se inscriben, de manera interactiva, imágenes y texto, y que sigue una concatenación articulada de página a página. (...) Hay que concebirlo como un sistema global cuyos principales componentes (pertenecientes a la materialidad, al contenido, a la expresión o a la compaginación) participan, en distinto grado, en la producción de

---

<sup>3</sup> Hoje, no Brasil, convivem essas duas possibilidades de denominação para o livro que traz só imagens: livro de imagens (mais usada) ou livro ilustrado (de uso mais recente).

<sup>4</sup> A nomenclatura adotada em Portugal e Espanha foi influenciada pela palavra francesa *album*.

<sup>5</sup> Sotto Mayor (2016) utiliza o termo “livro-álbum”, pois para ela o uso do nome “livro” antes de “álbum” marcaria a diferença entre outros tipos de álbum, como o de fotografia. Quanto ao termo “livro-ilustrado”, a autora entende-o como sendo o livro que apresenta a predominância de texto em relação à quantidade de imagens.

<sup>6</sup> A definição de Uri Shulevitz revelou-se a maneira mais rápida e clara de marcar a especificidade do álbum ilustrado em apresentações acadêmicas que fiz para especialistas em *design* (Congresso Internacional de Ilustração - Guimarães 2017) e em editoração de livros (Escola de Belas Artes – UFMG - Belo Horizonte 2017).

significado, según las opciones elegidas por cada creador (Linden, 2015: 29-35)

A mecânica do álbum descrita por Linden evidencia que se trata de um dos exemplares mais inovadores na literatura e que tem recebido valorização constante tanto no meio acadêmico como editorial, de acordo com a especialista em literatura infantil Ana Margarida Ramos (2012). Fala-se de álbum a propósito de um livro que, *a priori*, opera em sua totalidade: imagem, texto e suporte são mobilizados para a construção da história. O jogo estabelecido entre seus elementos constituintes, responsável por fazer com que o álbum possa ser entendido como um livro em movimento ao interligar e criar uma tensão constante entre suas três dimensões, demanda uma leitura que as integre para a produção de sentido da obra. Esse tensionamento de linguagens ainda suscita dúvidas e requer mais reflexões sobre seu estatuto, leitura, dinâmica de funcionamento entre códigos, dentre outros. A história do álbum, o seu passado, nomeadamente as diferenças tecnológicas e os materiais que permitiram o seu desenvolvimento, esclarece a autonomização desse tipo editorial e da tradição que criou.

## 1.1

### Breve contextualização histórica

A criação da prensa móvel pelo alemão Johannes Gutemberg (1398-1468), em 1430, foi um marco revolucionário para a impressão e a circulação de livros, o que repercutiu também no livro para crianças. A produção de obras em larga escala, e não apenas restrita a uma pequena elite, permitiu que os livros alcançassem um maior número de leitores (ainda que a maioria da população na época fosse analfabeta). Num primeiro momento, os livros para crianças refletiram as consequências da criação da prensa de maneira indireta, pois certos livros destinados inicialmente para adultos foram então lidos pelo público infantil, como é o caso dos contos de fadas<sup>7</sup>. A criação da prensa veio acompanhada de outras modificações sociais que alterariam a produção editorial para a infância. No que concerne ao álbum ilustrado, o livro *Orbis sensualium pictus* (*O mundo visível em pintura*, em tradução), do checo Johann Amos Comenius (1592-1670), publicado em 1658, é considerado o primeiro exemplar a combinar imagens com palavras visando especificamente o público infantil, como afirmam

---

<sup>7</sup> Segundo a escritora, tradutora e especialista em literatura infantil Lígia Cademartori (2001), ainda que as obras de Charles Perrault tenham sido publicadas em período posterior, no final do século XVII, seu livro *Histórias ou contos do tempo passado*, com suas moralidades: *Contos de Mãe Gansa* (1697) é considerado um marco para os contos de fadas.

tanto a professora especializada em literatura infantil Barbara Kiefer (2008), como Linden (2011) e Ramos (2011) (Fig. 1).

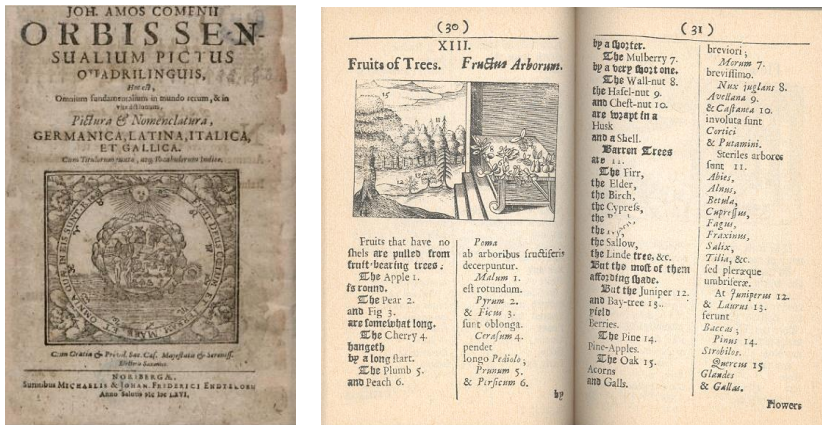


Figura 1: *Orbis Sensualium pictus* (1658)

Fonte: <https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence-and-experience>. Acedido em 02 de Julho de 2020

A obra consistia em um manual para aprendizagem do latim destinado às crianças em que cada palavra era acompanhada por uma xilogravura. Apesar da vertente didática não ser o propósito dessa investigação, a obra marcou a relação mais sinérgica entre texto e imagem, uma relação particularmente relevante para a evolução do álbum.

Mais tarde, uma substancial mudança tecnológica teve repercussões na publicação do álbum ilustrado quando a gravação das ilustrações passa a ser feita em placa metálica, o que obrigou texto e imagem a serem impressos separadamente, permitindo um nível de detalhes muito superior (Sotto Mayor, 2016). Dando continuidade ao aprimoramento técnico, em meados do século XVIII, o surgimento da litografia levou à mecanização da impressão a cores. Um exemplo disso são as obras *Songs of innocence and experience* (1789), do poeta e pintor inglês William Blake (1757-1827), realizadas a partir da mescla de palavras com ilustrações via recursos de caligrafia inovadores, numa interação de palavras e imagens que permanece instigante até os dias de hoje (Fig. 2).

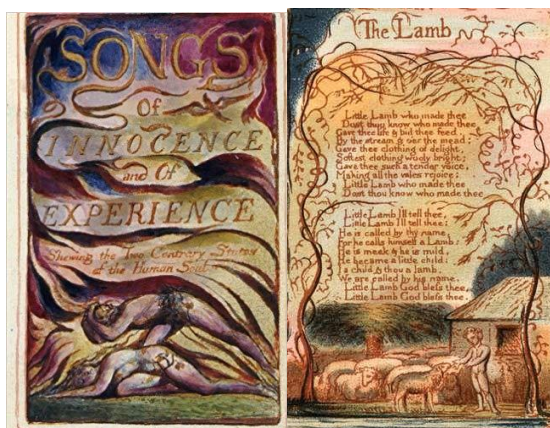


Figura 2: *Songs of innocence and experience* (1789)

Fonte: <https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence-and-experience>. Acedido em 02 de Julho de 2020

Blake pode ser visto como o precursor da combinação visual de texto e imagens, a ponto de considerarem que o frontispício das obras do artista inglês poderia integrar qualquer livro ilustrado moderno (Salisbury e Styles, 2013). Outro grande contributo para a literatura infantil foi dado pelo inglês John Newbery (1713-1767), dono da primeira livraria especializada em livros infantis, sediada em Londres. Os livros editados<sup>8</sup> por ele possuíam um grande cuidado gráfico, assinalando seu zelo pela dimensão estética das publicações.

O fim do século XVIII e o início do século XIX marcam o ápice da técnica litográfica, o que se deve especialmente às habilidades técnicas do inglês Thomas Bewick (1753-1828), que transferiu a base da matriz litográfica para a xilográfica de topo, que usava como matriz uma madeira mais dura e com os desenhos marcados a buril, instrumento utilizado nas gravuras em metal. O resultado foi um uso consciente da técnica nas obras, o que possibilitou a elaboração de imagens pictóricas detalhadas que não se limitavam a cumprir um papel meramente reprográfico e ainda barateou os custos de produção. Outro avanço tecnológico no universo editorial aconteceu por volta da década de 1840, quando o inglês George Baxter (1804-1867) criou a impressão colorida por meio da xilogravura, facilitando a aplicação de cor nas ilustrações.

Em 1835, o suíço Randolphe Töpffer (1799-1846) cria livros com desenhos seguidos de textos manuscritos, entendidos como obras de natureza mista (Linden, 2011). O autor é, por isso, atualmente considerado o criador da banda desenhada (história em quadrinhos, no Brasil). Na esteira de Töpffer, o título *Pedro Esgrouviado* (*João Felpudo*, no Brasil) do alemão Heirinch Hoffmann (1809-1894) é lançado em 1853, mostrando-se ser um livro detentor de um diálogo mais sinérgico entre código verbal e imagético (Fig. 3).

<sup>8</sup> Dois dos livros publicados por Newbery: *A little pretty pocket-book* (1744) e *The history of little goody two-shoes* (1765). Disponíveis em: <https://18thbritishchildrensliterature.weebly.com/john-newbery.html>. Acedido em 12 de maio de 2020.

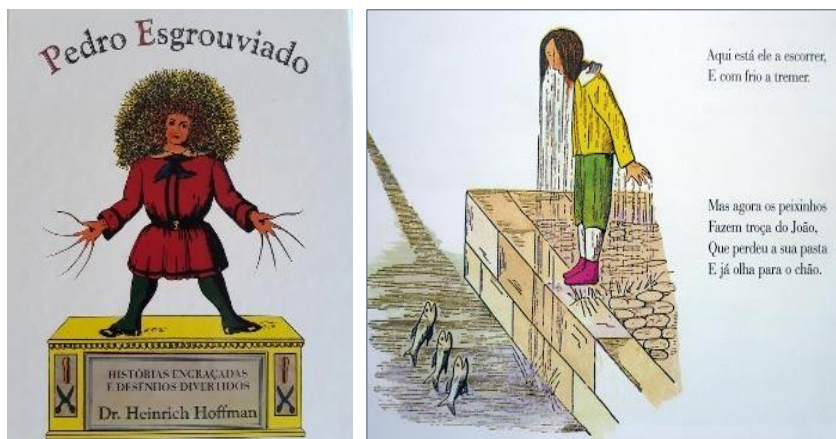


Figura 3: *Pedro Esgrouviado* (1853)

Fonte: <https://www.prateleiradebaixo.com/2010/01/curioso.html>. Acedido em: 02 de julho de 2020

A respeito da ligação entre códigos, realço a atuação do gráfico ou impressor<sup>9</sup> britânico Edmund Evans (1826-1905) que, além de divulgar e reproduzir em massa o trabalho dos também artistas britânicos Walter Crane (1845-1915) e Kate Greenaway (1846-1901), foi o precursor no uso da impressão colorida com base de madeira, aplicando processos fotográficos na preparação dessas matrizes. A sofisticação de Evans pode ser vista nas obras dos dois autores citados. Além disso, ele é considerado como o responsável pela reprodução dos livros a cores em larga escala e por fomentar o campo da ilustração infantil (Kiefer, 2008), atraindo figuras incontornáveis na literatura para crianças, como a inglesa Beatrix Potter (1866-1943). Na Inglaterra, por volta de 1870, Crane e Kate Greenaway desenvolvem os *Toy Books* (Fig. 4).

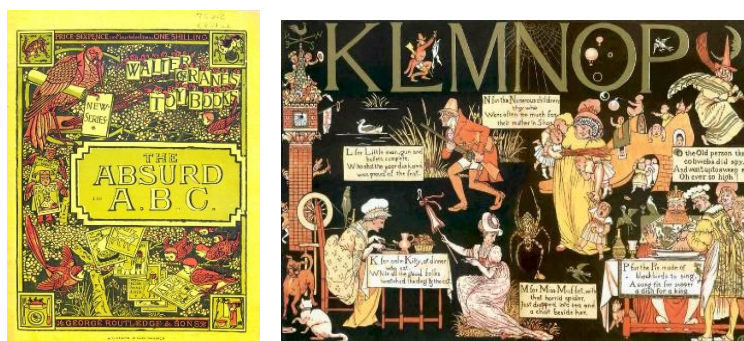


Figura 4: *Absurd abc* (*Toy books*) (1874)

Fonte: <https://www.cooperhewitt.org/2016/05/24/walter-cranes-the-absurd-abc/>. Acedido em 02 de Julho de 2020

Crane e Greenaway tornam-se nomes importantes para a consolidação do álbum ilustrado, pois possuem um particular interesse em utilizar o suporte e os recursos visuais, principalmente a página dupla, pensando na ilustração presente em toda a folha. Vale

<sup>9</sup> Segundo Salisbury e Styles (2013), em finais do século XIX não havia sido feita a distinção entre gráfico e editor, mas a partir de seu apuro estético, não parece escusado afirmar que Evans foi um editor.



ressaltar que o prêmio de ilustração de livros para crianças mais prestigiado do Reino Unido, o Medalha Kate Greenaway, criado em 1956<sup>10</sup>, presta uma homenagem à ilustradora citada.

Entretanto o nome que mais se destaca no fim desse período é o do britânico Randolph Caldecott (1846-1886). Ao comparar-se as obras de Krane com as de Caldecott, nota-se que “o trabalho de Walter Krane demonstra uma preocupação com o visual, em vez da relação conceitual entre palavra e imagem e, conseqüentemente, é muito mais estático e menos espontâneo do que o de Caldecott” (Salisbury e Styles, 2013: 17). Com igual fundamento, Caldecott foi considerado pelo escritor e ilustrador Maurice Sendak como o inventor do álbum ilustrado moderno, pois “[he] devised an ingenious juxtaposition of picture and word, a counterpoint that never happened before” (1988: 21). Fazendo a análise de alguns dos livros de Caldecott, Sendak revela o engenhoso desfecho da obra *A frog would a-wooing go* (1883). Depois de todo o desenrolar da trama, o sapo acaba sendo comido por um pato (Fig. 5).

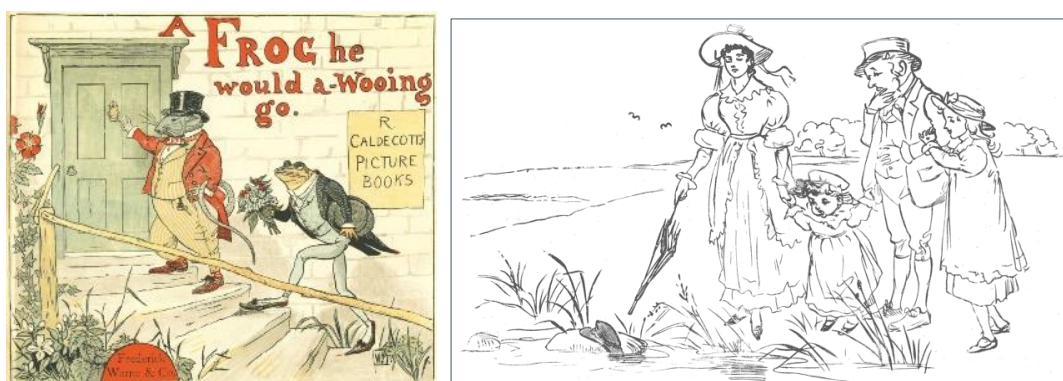


Figura 5: *A frog would a-wooing go* (1883)

Fonte: <https://www.gutenberg.org/files/14077/14077-h/14077-h.htm> Acedido em 02 de Julho de 2020

Em lugar da história ser finalizada com essa imagem, o ilustrador introduz uma família humana que observa a tragédia na obra. Na última cena é mostrado apenas o chapéu do sapo sobre uma pedra e as pessoas olhando para o lago. Bastante comovidos, o pai fala para o filho que aquele tipo de situação era comum, mas que eles possuíam uns aos outros e que tudo estava bem. Conforme afirma Sendak (1988), esse é um final impressionante para um livro infantil, sobretudo do fim do século XIX. A quebra de expectativa da obra residiria na compaixão que Caldecott quer provocar no público, deslocando-o para dentro da história.

O uso desse recurso narrativo faz avançar no tempo e chega aos 14 livros selecionados do PT nesta tese, sendo eles: *Daqui ninguém passa!* (2014), *Com o tempo* (2014), *Ir e vir* (2012), *Um dia na praia* (2008), *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), *Praia-mar* (2011), *Enquanto meu cabelo crescia* (2010), *A manta* (2010), *Depressa, devagar* (2009), *As duas*

<sup>10</sup> <http://www.carnegiegreenaway.org.uk/greenaway.php>. Acedido em 30 de Setembro de 2018.

*estradas* (2009), *Andar por aí* (2009), *O mundo num segundo* (2008), *Quando eu nasci* (2007) e *Um livro para todos os dias* (2004).

Em algumas das obras é possível notar a presença de uma ação que não corresponde ao esperado no texto e na ilustração. Como exemplo, o álbum *Um dia na praia* (2008), de Bernardo de Carvalho, conta a história de um homem que vai desfrutar do ambiente praiano e se depara com poluição na água. Ainda que o livro não faça uso da metalepse, entendida pelo crítico e teórico literário Gerárd Genette (1995) como uma estratégia responsável por convidar o público a entrar na narrativa, como notada na história de Caldecott, o álbum também apresenta um desfecho distinto do previsto. O final da obra poderia restringir-se a uma mensagem exclusivamente ecológica, mas a solução encontrada pelo protagonista extrapola esse sentido. A fantasia ganha ênfase e a personagem ressignifica o lixo (Fig. 6)<sup>11</sup>.



Figura 6: *Um dia na praia* (2008)

O barco criado faria com que o leitor também navegasse com o protagonista, seguindo ambos pelo mar da leitura, como será discutido no último capítulo do trabalho.

Voltando ao livro de Caldecott, a quebra de expectativa na obra citada retira o destinatário da posição de mero espectador e o aproxima da narrativa, fazendo com que ele tenha empatia com o desfecho, pois poderia se ver no papel daquela família representada na última folha. O arrojo de Caldecott<sup>12</sup> se destaca em função do subtexto pictórico que criou, expandindo a narrativa da palavra no lugar de duplicá-la ou decorá-la (Salisbury e Styles, 2013). A marca do autor britânico ganhou maior reconhecimento no meio da literatura infantil a partir de 1938, data de criação do prêmio mais importante de ilustração para infância dos Estados Unidos, a Medalha Caldecott, que é anualmente concedida pela Association for Library Service to Children. A Caldecott e a Medalha Newbery formam os dois prêmios de maior prestígio para a literatura infantil norte-americana<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Todas as imagens dos álbuns ilustrados do PT usadas na tese foram gentilmente cedidas pela editora.

<sup>12</sup> Caldecott é considerado o primeiro artista a negociar o pagamento de royalties e a não remuneração fixa, como era o usual na época. (Salisbury e Styles, 2013)

<sup>13</sup> <http://www.ala.org/alsc/awardsgrants/bookmedia/caldecottmedal/caldecottmedal>. Acedido em 30 de Setembro de 2018.



O período que compreende o fim do século XIX e o início do século XX é chamado “a era dourada da ilustração” devido ao aprimoramento de técnicas de impressão, como a cromolitografia. Merece relevo o trabalho de alguns ilustradores, como os desenhos do inglês John Tenniel (1820-1914) para *Alice no país das maravilhas* (1865) ou de Beatrix Potter em *Pedro Coelho* (1901), que fizeram das imagens um elemento fundamental na leitura das obras. Como exemplo, seguem a capa e uma página do interior do livro de Potter (Fig. 7).

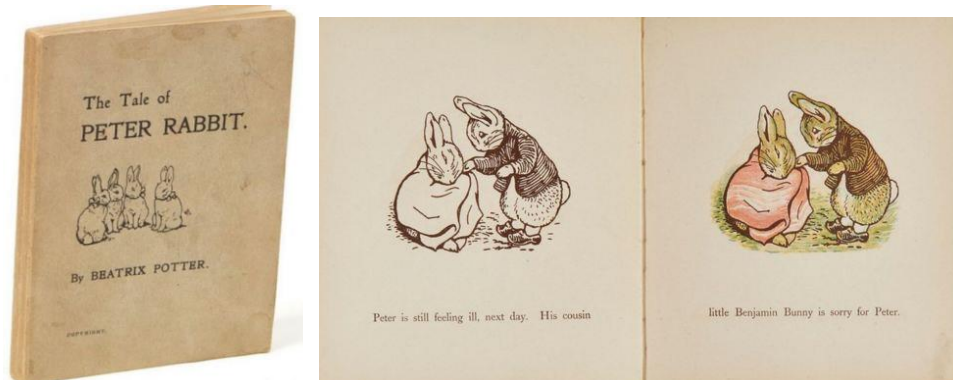


Figura 7: *Pedro Coelho* (1901)

Fonte: <https://www.bbc.com/news/uk-england-cumbria-36865074>. Acedido em 02 de Julho de 2020

Seu livro é um dos marcos da literatura infantil, tanto no âmbito da temática como no da forma. A história narra as relações afetivas e suas nuances em uma família de coelhos. Além da inovação na abordagem, a autora articula texto verbal (diálogos curtos) com ilustrações feitas em aquarela suave.

Nessa época (fim do século XIX e começo do XX), a França vinha desenvolvendo técnicas experimentais para os processos de impressão, como o uso da litografia e do estêncil. Um bom exemplo de aplicação da última técnica é o livro *Macao et Cosmage* (1919) do francês Edy Legrand (1892-1970), que tinha um formato maior do que o usual para a época e era colorido em estêncil, o que trouxe um aspecto suntuoso ao trabalho (Fig. 8).



Figura 8: Macao et cosmage (1919)

Fonte: <https://indexgrafik.fr/macao-et-cosmage-edy-legrand-1919/> e <https://www.pinterest.ca/pin/457326537145020885/> Acedido em 02 de julho de 2020

LeGrand criou uma obra em que a prioridade espacial da página era dada à imagem e não ao texto, antecipando o que seria o livro infantil contemporâneo (Linden, 2011). Em relação às técnicas de publicação do período, mesmo com o avanço da impressão em *offset*<sup>14</sup> seu uso para livros a cores era limitado, pois, nas palavras de Kiefer (2008), “it required many tedious hours of color pre-separation on the part of the artist, and full color was still expensive to reproduce. For this reason, many books were done in black and white or in only two or three colors well into midcentury” (18-19). Entretanto isso não impediu a expressão criativa dos artistas, que elaboravam livros que, mesmo para os dias atuais, são bastante arrojados na forma, já que a ilustração ganha grande destaque na mancha gráfica<sup>15</sup>. A influência desse aspecto pode ser notada em muitos dos álbuns ilustrados posteriores, incluindo os do PT, como se pode observar em *O mundo num segundo* (2008) de Isabel Minhós Martins e Bernardo Carvalho (Fig. 9).



Figura 9: O mundo num segundo (2008)

<sup>14</sup> Tipo de impressão indireta – sem contato direto da imagem com o material – utilizada para mídias e grandes tiragens.

<sup>15</sup> Para a designer Ellen Lupton (2013), mancha gráfica refere-se à disposição que o texto e a imagem ocupam na página de um livro e que colabora para a elaboração de uma unidade interna de qualquer tipo de publicação, prezando pela organização visual e pelo conforto na leitura.

O texto verbal "...Uma casa desmorona-se (em menos de um segundo)" (Martins e Carvalho, 2008: 24-25) funciona mais como uma legenda, deixando a construção da história majoritariamente a cargo das imagens.

Na década de 30 do século XX, o autor francês Jean Brunhoff (1899-1937) cria, com *A história de Babar, o pequeno elefante* (1931), um livro de páginas duplas trabalhadas como espaço narrativo coerente entre texto e imagens, em que não se pode separar uma linguagem da outra (Fig. 10)

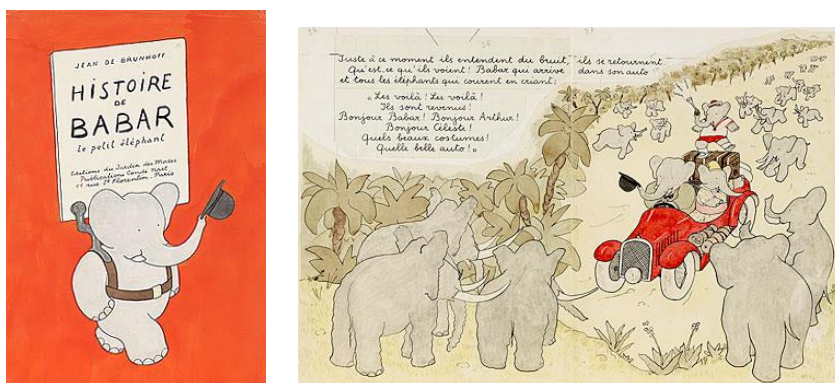


Figura 10: *A história de Babar, o pequeno elefante* (1931)

Fonte: <https://www.themorgan.org/collection/Histoire-de-Babar-Maquette/1>. Acedido em 02 de Julho de 2020

Até o momento nada havia sido publicado daquela maneira (formato grande, colorido e com texto escrito à mão). O traço limpo deixa os animais quase sem expressão facial, o que ainda hoje é bem recebido pelo público, como descreve Salisbury e Styles (2013). Ao abordar ainda o ano de 1931, Linden (2011) ressalta o trabalho do francês Paul Faucher (1898-1967) com sua coleção "Albums du Père Castor", livros diagramados com completa atenção ao espaço visual do livro e com recurso à autolitografia, em que os artistas desenhavam diretamente sobre as chapas litográficas, numa relação mais direta entre ilustrador e gráfica.

Com a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento de técnicas e a inovação da ilustração no campo da produção editorial sofrem grande abalo. Ao fim da guerra, as edições para a infância passaram por algumas restrições, tanto por causa da escassez de papel de qualidade como pela morte de grandes nomes da ilustração. Provavelmente em função de terem passado por um conflito tão devastador, no pós-guerra os autores buscaram mais liberdade de expressão em seus trabalhos, com temas que foram marcantes no neorromantismo e que estão presentes em boa parte dos livros publicados nesse período em língua inglesa (Salisbury e Styles, 2013).

A década de 50 marcaria o início do álbum ilustrado moderno e de sua grande divulgação. Parte disso se deve ao interesse dos *designers* gráficos pelo meio editorial, já que a formação nas escolas de arte, sobretudo inglesas, francesas e norte-americanas, incentivava um estudo mais interdisciplinar entre pintura, estudos gráficos e ilustração. O resultado pode

ser visto em livros que possuem a autoria de *designers*, como os dos norte-americanos Seymour Chwast (1931) e Milton Glaser (1929) do Push Pin Studio de Nova Iorque. A renovação gráfica proposta por esses criadores foi responsável pela difusão de novas formas estilizadas, cores contrastantes e tipografia pioneiras, elementos entendidos como criadores de uma nova relação com o leitor infantil, pois provocavam mais o destinatário a elaborar o sentido da narrativa (Linden, 2015). Outra parte representativa de *designers* gráficos que passam a publicar livros infantis inovadores encontra-se nos artistas europeus que foram para os Estados Unidos durante a guerra, como é o caso do suíço Roger Duvoisin (1904-1980), do checo Miroslav Sasek (1916-1980) e ítalo-americano Leo Lionni (1910-1999), sendo este último um grande nome na literatura infantil. Autor de *Pequeno azul e pequeno amarelo* (1959), Lionni foi um dos primeiros a pensar o álbum ilustrado com formas abstratas. O livro em questão conta a história das cores azul e amarela, que se tornam amigas e, ao se abraçarem, transformam-se na cor verde (Fig. 11).

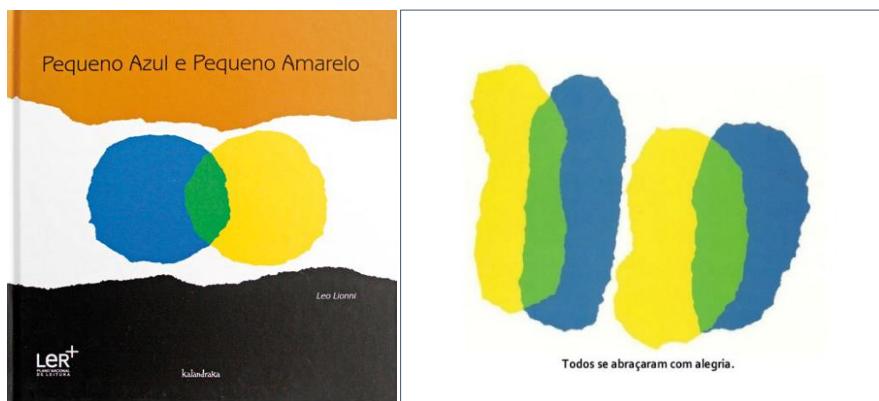


Figura 11: Elementos gráficos em *Pequeno azul e pequeno amarelo* (1959)

Fonte: <https://pt.slideshare.net/sevemmandim/o-pequeno-azul-e-o-pequeno-amarelo>. Acedido em 02 de Julho de 2020

Uma das grandes inovações da obra consiste em colocar a vertente cromática no primeiro plano, ou seja, como protagonistas da narrativa, fazendo com que os aspectos gráficos ganhem relevância. A materialidade trabalhada nos livros de Lionni indica encontrar ecos na produção editorial do PT. Seja na predominância das imagens na mancha gráfica, no uso de tipografia enquanto linguagem visual, nos diferentes formatos das obras ou ainda na localização do código de barras (como será discutido em breve), o grupo prima por elaborar narrativas que levam em conta as possibilidades de significado que a dimensão material do objeto oferece.

Regressando à trajetória histórica, a década seguinte, anos 60, é fundamental para se entender o álbum ilustrado contemporâneo. Na sequência do tratamento especial dado aos aspectos gráficos iniciado na década anterior, a exploração da componente material é incentivada e passa a ser compreendida como parte integrante do projeto artístico. Autores como o polonês Uri Shulevitz (1935), o norte-americano Ezra Jack Keats (1916-1983), o francês



Tomi Ungerer (1931-2019) e o brasileiro Ziraldo (1932) são alguns dos principais nomes da época. Mas o grande destaque e referência é o norte-americano Maurice Sendak (1928-2012), com o emblemático *Onde vivem os monstros*, publicado em 1963 (Fig. 12).

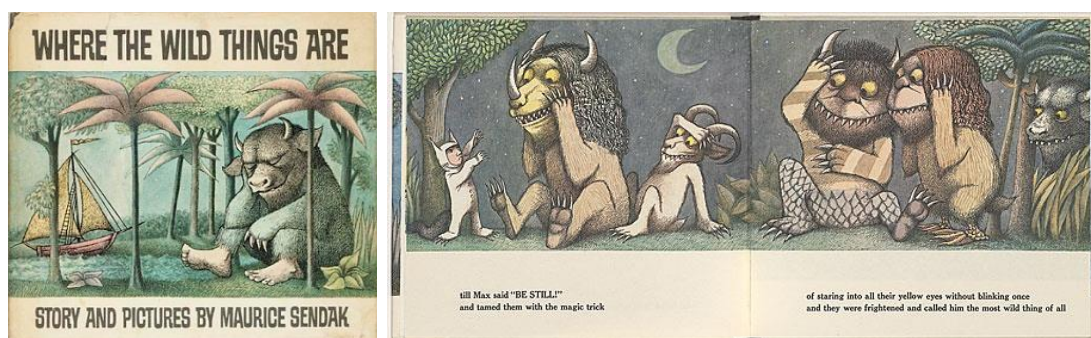


Figura 12: *Onde vivem os monstros* (1963)

Fonte: <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=183197>. Acedido em 02 de Julho de 2020

Considerado o maior ilustrador para a infância de todos os tempos (Salisbury e Styles, 2013), Sendak conseguiu com seu livro abordar o imaginário das crianças, colocando-o no centro da criação artística. A obra teve um grande impacto na época ao tratar do inconsciente infantil, contando a história de Max, um menino travesso que é colocado de castigo em seu quarto pela mãe. A partir desse momento, o protagonista inicia uma viagem por um mundo fantástico (inconsciente) até se tornar rei dos monstros. Porém a inovação da obra não é apenas trazida pela temática abordada, já que a estratégia visual utilizada para fazer essa representação é outro ponto singular. Quando Max começa seu passeio pela floresta imaginada, a ilustração evolui na mancha gráfica até ocupar três páginas duplas, sem a presença do texto. E depois, quando o menino regressa do passeio na floresta para a casa, a imagem retorna à sua posição original, dividindo com as palavras a condução da narrativa. O *design* é incorporado à narrativa, presente na disposição dos elementos gráficos e textuais nas páginas. A ruptura da noção espaço-temporal da obra, vista no aumento das imagens na progressão narrativa, mostra que Max não precisa sair de seu quarto para adentrar no imaginário. Assim, ao retornar à vida cotidiana, as imagens que antes ocupavam a totalidade das páginas, voltam a ficar em apenas uma das páginas. O grande trunfo do livro seria o de convidar o leitor, por meio dos três pilares constituintes do álbum ilustrado, ao exercício subjetivo da imaginação.

A opção parece ter deixado seu legado, uma vez que, também no PT se observa a conjugação entre espaço-tempo e imaginário, visto em cinco exemplares (*Depressa, devagar, Daqui ninguém passa!, Um dia na praia, Andar por aí*; e *O mundo num segundo*). Em cada uma das obras é possível notar uma manifestação distinta do imaginário. A título de exemplo, comento o álbum *Andar por aí* (2009), de Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso. O menino protagonista é visto explorando ludicamente a cidade com seu avô, criando territórios subjetivos por onde passa (24-25) (Fig. 13).

...



Figura 13: *Andar por aí* (2009)

A passagem em que o espaço urbano é metamorfoseado em tigre faz com que a cidade também seja o menino, afinal foi criada por ele. O animal possui em sua pele casas, estradas, escadas e carros, como se vivesse “camuflado” naquele ambiente, talvez aparecendo apenas para quem tenha um olhar mais inventivo. Ilustrado em grande dimensão, o tigre pode ser visto como a grande aventura da criança com o idoso feita por meio da imaginação.

Retornando a Sendak, além da materialização do imaginário, Linden (2015) identifica outras razões para a obra-prima de Sendak: “porque oferece um modelo de herói negativo; porque propõe um tipo de ilustração inspirado no século XIX ainda que apresente um menino com um entorno moderno; porque pela primeira vez se autoriza a representação do imaginário e o inconsciente infantil; porque com a diagramação em quadros se encena uma audaz narração texto-imagem (...)” (112). Como se percebe, *Onde vivem os monstros* continua a ser um livro que gera discussões, seja pelo tema ou pela forma trabalhada pelo autor, o qual abriu precedentes para o tratamento do imaginário infantil em diversos níveis da literatura voltada preferencialmente para crianças. Esclareço que para facilitar a leitura do trabalho, vou me referir aos títulos como livros “infantis”, “para infância” ou “para crianças”, num uso consciente de que qualquer uma destas referências está aberta a outros destinatários. Dessa forma, considero que os livros estudados podem abarcar outras faixas etárias de leitores<sup>16</sup>.

Ainda na década de 60, cresce o interesse dos autores pela exploração da capacidade material do livro, tanto no âmbito poético como no intelectual e lúdico, o que propicia outra apreciação das obras para os pequenos leitores. O italiano Bruno Munari (1907-1998) é um exemplo desses autores e também um dos expoentes da época, com seus trabalhos publicados pela editora Corraini, uma importante difusora de álbuns ilustrados com alto apuro gráfico. O multifacetado artista (professor, ilustrador, *designer*, escritor) já possuía outras obras publicadas antes dessa década, mas é naquele período que seu trabalho alcança mais destaque no que diz respeito à adequação do material ao tema exposto. O seu livro *Nella*

<sup>16</sup> A análise de imagens e textos realizada pressupõe um leitor especializado; é voltada para estudiosos e mediadores na área.

*nebbia di Milano* (1968), em que as folhas de papel vegetal criam um jogo de transparências capaz de fazer o leitor sentir-se num nevoeiro e antever as demais páginas, alternando constantemente seu ponto de vista, é um representante dessa adequação. (Fig. 14).



Figura 14: *Nella nebbia di Milano* (1968)

Fonte: [https://www.corraini.com/it/catalogo/scheda\\_libro/16/Nella-nebbia-di-Milano](https://www.corraini.com/it/catalogo/scheda_libro/16/Nella-nebbia-di-Milano) e [https://www.corraini.com/it/catalogo/scheda\\_libro/860/The-circus-in-the-mist](https://www.corraini.com/it/catalogo/scheda_libro/860/The-circus-in-the-mist). Acedido em 02 de Julho de 2020

O livro retoma a utilização da materialidade como agente participante da história, visto no livro anterior de Munari, o *Nella notte buia* (1956), que mostra o passar da noite até à chegada da manhã, fazendo uso de papéis vegetais, cartolinas e recortes no papel.

A produção de álbuns ilustrados a partir da década de 70 acompanha o maior desenvolvimento de técnicas de impressão, que ganhou outro fôlego a partir do final dos anos 90 com a criação digital de imagens e outros recursos computacionais. É durante os anos 80 que o gênero editorial em questão alcança seu apogeu, sobretudo no meio anglo-saxão (Linden, 2015). Os ingleses John Burningham (1936) e Quentin Blake (1932) são autores publicados nessa época. Ambos trazem doses de humor aos livros, além de diagramações dinâmicas e que vinculam de maneira estreita o texto à ilustração. Outro aspecto que ganha ênfase é o desenvolvimento sequencial das imagens nos álbuns, já que grande parte dos ilustradores da época vinha da tradição da banda desenhada, como é o caso do inglês Anthony Browne (1946) com seu livro *Gorila* (1983).

Ao longo do século XX, surgiram muitas outras editoras voltadas para esse segmento, em diferentes regiões do mundo. Abro um parêntese para destacar o trabalho da venezuelana Ekaré (1978) e das brasileiras Miguilim (1980) e Salamandra (1980), que desenvolvem trabalhos com grande cuidado visual. Além desse ponto em comum, outra característica dividida por elas é a de serem pequenas editoras (se comparadas com os grandes grupos editoriais), apresentando tiragens menores e com poucos livros publicados por ano. Em contexto europeu, a França continua sendo um dos grandes expoentes, assim como Itália, Inglaterra e Espanha. Em comum, as editoras listadas focam-se na exploração dos recursos visuais, gráficos e textuais das obras, uma das características marcantes do álbum ilustrado.

## 1.2

### Multimodalidade e materialidade

Em função da curta extensão do texto escrito e da predominância de imagens, o álbum ilustrado favorece interpretações que possibilitam múltiplos sentidos e evidencia a importância de uma literacia visual. As imagens, muitas vezes consideradas como facilitadoras da leitura, desempenham no tipo editorial um papel sofisticado que não só atua na elaboração linguística da obra como também oferecem uma narrativa com características próprias. Assim, compreender as relações que a imagem cria com o texto verbal e com o suporte tornam-se fulcrais no uso das possibilidades comunicativas do álbum ilustrado.

Ainda que a contemporaneidade seja uma civilização da escrita, marcada pelo caráter grafocêntrico e que a importância da mensagem esteja na componente verbal, conforme o crítico literário e semiólogo Roland Barthes afirma em seu livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990), o poder das imagens atualmente parece difícil de ser contestado, visto o bombardeio diário do código imagético da televisão, *Internet*, anúncios, placas, etc. Por um lado, a efetiva presença visual pode fazer com que os meios de comunicação banalizem em certa medida esse material e, por outro, mostra a necessidade de uma interpretação mais crítica de seu conteúdo. O cenário apontado implica a necessidade do desenvolvimento da literacia visual, baseada em interpretar os múltiplos níveis semânticos da imagem, chamado de alfabetismo visual, conceito abordado pela *designer* Donis A. Dondis:

Quantos de nós veem? Para dizê-lo de modo ostensivo, todos, menos os cegos. (...) O alfabetismo visual implica em compreensão, e meios de ver e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade (...). Além de oferecer um corpo de informações e experiências compartilhadas, o alfabetismo visual traz em si a promessa de uma compreensão culta dessas informações e experiências. (Dondis, 2003: 227)

Percebe-se que a leitura de imagens pressupõe uma aprendizagem tão ou mais complexa do que o texto escrito, oferecendo ao indivíduo a capacidade de desenvolver uma percepção visual que eduque crítica e analiticamente as mensagens icônicas. Lembrando que o álbum ilustrado é um tipo de livro que possui a imagem como elemento obrigatório, a ponto de alguns teóricos da área (Nikolajeva e Scott, 2011, Linden 2011, Sotto Mayor, 2016) considerarem que ele possa ser categorizado em função da predominância de imagens em relação ao texto, a literacia visual mostra-se necessária para desvendar a polissemia das ilustrações. O professor Rui Vitorino Santos (2015) assinala que o álbum exige do leitor mecanismos sofisticados de apreensão visual, pois ler imagens é uma forma de leitura generativa, pessoal e coletiva.



A ideia da capacidade inata para a compreensão das imagens pelo leitor infantil - o que endossaria o senso comum de que o código visual é uma forma mais primária de representação da realidade - foi posta em causa com o advento do álbum, pois o observador precisa cruzar os signos para decifrá-lo (Santos, 2015). Dessa maneira, a literacia visual capacita o leitor com habilidades próprias para interpretar as características formais da imagem, como cor, forma, traço e suas características conotativas, que sugerem marcas sociais, culturais, históricas e ideológicas. Dessa maneira, o álbum pede uma leitura pautada pela multiplicidade de linguagens, não apenas pertencentes ao âmbito da palavra, mas também oriundas do *design* e da leitura de imagens, ampliando as possibilidades de interpretação da obra.

Se pensar o álbum ilustrado é pensar numa teia de códigos artísticos, em que o "modo como o texto e a imagem, duas formas de comunicação, operam juntos para criar uma forma distinta de todas as demais" (Nikolajeva e Scott, 2011: 15), sua leitura também precisa ser realizada de forma híbrida, compreendendo de que forma palavras e imagens interagem. Assim, a multimodalidade foca-se no intercâmbio ativo entre linguagens e sua relação pode ser pensada como um pressuposto para a leitura material de uma obra, pois o âmbito multimodal indica ser um dos elementos da materialidade do álbum, como será desenvolvido. Em outras palavras, a relação multimodal entre as linguagens artísticas do livro (imagem, texto e suporte) interfere diretamente na leitura material do mesmo, ou seja, parte-se da multimodalidade para se chegar à materialidade da obra. Ainda que conceitos ligados de maneira intrínseca, cumpre fazer uma rápida distinção entre eles. Começando pela multimodalidade, os linguistas e semioticistas Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2001) consideram que todo texto é multimodal, uma vez que é constituído de várias camadas de sentido que se comunicam. Para os autores, a leitura de uma obra pressupõe a análise das formas de maneira una e não separada, já que "the boundaries around modes are relatively permeable so that the questions 'what is part of the mode and what is not' is not easily decided (...)" (125), sugerindo um estudo compreendido numa lógica relacional em que cada elemento transmite a ideia do livro.

O álbum *Com o tempo* (2014) do PT, escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Madalena Matoso, oferece alguns pontos para discutir o argumento. O livro narra as mudanças ocorridas em pessoas, objetos e lugares com o passar do tempo. Para isso, a obra combina os potenciais comunicativos de ilustração, texto e suporte, como vistos na imagem da capa e contracapa<sup>17</sup> (1-48) (Fig. 15).

---

<sup>17</sup> Para facilitar a leitura, a partir desse momento, todo o texto verbal presente nas imagens dos álbuns ilustrados do PT que não for citado no corpo do texto da tese será reescrito nas notas de rodapé. Texto da contracapa de *Com o tempo*: "Todos já demos por isso: o tempo está sempre a passar, a passar, a passar... E nós, com ele, também vamos passando, por tudo e por mais alguma coisa. O tempo muda-nos. Muda as coisas à nossa volta. Transforma tudo. Com o tempo, percebemos isso!" (Martins e Matoso, 2014: 48)



Figura 15: Capa e contracapa de *Com o tempo* (2014)

A capa repete uma ilustração que está no interior do álbum (20-21) e que mostra vários banhistas deitados na areia tomando sol. Das 12 personagens presentes, apenas duas não estão lendo livros. Algumas das toalhas estendidas contam apenas com um objeto (livro), dando a entender que as pessoas saíram. Por estarem na praia, pode-se inferir que é verão, sendo que as estações do ano são uma das marcações mais recorrentes para indicar a passagem temporal. O texto reforça a ideia: “Alguns livros amarelecem” (Martins e Matoso, 2014: 21). O amarelecer significa nesse contexto envelhecer fisicamente, afinal é apenas com a passagem do tempo que o papel, antes branco, torna-se amarelado. A questão é ampliada quando a página dupla ganha uma folha levemente mais amarela, insinuando que o tempo passou por ali. Mais do que uma relação complementar, imagem, texto e *design* gráfico se reafirmam para representar as consequências da passagem temporal, inclusive no corpo do livro e no corpo da mulher de roupa de banho preta deitada de costas na contracapa. Nota-se que ela possui marcas de biquíni na pele, o que indica que ficou algum tempo sob o sol. Nessa perspectiva, de acordo com o conceito de Kress e Leeuwen (2001), o álbum é multimodal por basear-se na combinação de diferentes registros de linguagem que “together with the particular way in which these modes are combined - they may for instance reinforce each other (...), fulfil complementary roles (...), or be hierarchically ordered (...).” (20). Dessa forma, cada modo semiótico desempenha seu papel e juntos constroem o sentido da obra, ganhando mais ou menos destaque na narrativa. A ligação entre códigos pode ser vista em outro exemplo. Enquanto todo o texto verbal do livro é escrito com um tamanho menor de fonte, uma página dupla<sup>18</sup> (34-35) ganha ênfase na diagramação do álbum (Fig. 16).

<sup>18</sup> “Uma palavra pode perder um acento (ou uma letra inteira). Um dicionário pode ganhar palavras novas. A palavra atempadamente vai começar a atrasar-se.” (Martins e Matoso, 2014: 34-35)



Figura 16: Jogo de palavras imagens em *Com o tempo* (2014)

O destaque não se resume à dimensão das letras, mas também inclui a disposição dos elementos. Do lado esquerdo está a maior parte do texto escrito e no lado direito a imagem de um homem sentado com um livro na mão e que olha para o leitor. Fica evidente que a última frase está incompleta. O que irá começar? A resposta está na outra página, bem aos pés da personagem no sofá: “atrasar-se” (Martins e Matoso, 2014: 35). A página é rica em interpretações, como notada na interação da imagem com o texto. Aparentemente separados pelos dois lados da folha, eles na verdade estão em franca conexão. Pensando no encadeamento de linguagens que o álbum apresenta, a pesquisadora Alison Gibbons (2015), na esteira de Kress e Leeuwen, comenta que a multimodalidade não inclui somente o texto ortográfico impresso, mas “it may also use varied typography, unusual textual layouts and page designs (including the concrete realisation of type, as in concrete poetry), the inclusions of images such as photographs or illustrations, colour, and so on” (2015: 293). Os aspectos sublinhados por Gibbons podem ser vistos no uso do *layout* da página do álbum ilustrado referido. A suspensão que a frase incompleta cria faz com que se olhe para a imagem ao lado e fica-se com a impressão de que as mudanças que os vocábulos apresentam com o passar dos anos apanham o homem de surpresa. Talvez não apenas as palavras “comecem a se atrasar”, mas também a figura do homem que está sentado na biblioteca. O certo espanto da personagem olhando para o leitor sugere uma relação com o tempo da leitura na imagem, em que o homem estaria tão imerso nos livros que não perceberia o correr das horas, a ponto da palavra ‘atrasar’ ir para a outra folha. Nessa perspectiva, uma das leituras possíveis da cena é um jogo metaficcional, em que a página do livro que o homem está lendo é exatamente a do álbum em que ele é uma personagem.

A multimodalidade engrandece o campo de interpretação de uma obra ao colocar em contato direto variadas linguagens, tanto na página que se lê como na relação que ela mantém com todas as outras páginas do livro. Assim, ao virar a página, o atraso chega - principalmente - às tecnologias, uma vez que é mostrado um computador com a tela em branco e com o símbolo de atualização, confirmado pelo texto - “até os computadores ficam lentos” (Martins e Matoso, 2014: 36-37). O *design* gráfico escolhido integra a ilustração e o texto na construção

visual da página, o que produz efeito na narrativa, reforçando a relação dialógica entre tempo da criação e tempo da leitura.

Os aspectos gráficos que os álbuns apresentam, tais como tipografia, cartela cromática, formato, tipo de papel, diagramação, além da multimodalidade, produzem a materialidade da obra. Esses elementos atuam na significação dos livros, pois de acordo com o historiador do livro Roger Chartier (1992), a compreensão de qualquer tipo de texto depende das formas que ele chega ao destinatário. As características visuais, como estilo de ilustração ou tamanho do livro influenciam o comportamento do leitor. Nessa perspectiva, a dimensão gráfica e a exploração do suporte enquanto constitutivo da narrativa alteram a apreensão dos livros, gerando novos significados (Chartier, 2002), como pode ser visto no álbum *As duas estradas* (2009), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Bernardo Carvalho. O livro mostra duas viagens (representadas na cor vermelha e azul) feitas por membros de uma mesma família em estradas distintas, acompanhando os deslocamentos de forma simultânea, por meio da sua disposição na mesma página<sup>19</sup> (Fig. 17).



Figura 17: Viagem vermelha e viagem azul respectivamente em *As duas estradas* (2009)

A partir dessa configuração, a triangulação imagem-texto-suporte mantém-se como o eixo de uma complexa rede temporal na obra, em que é necessário orientar a leitura de cima para baixo e de baixo para cima para se ler ambas as viagens e os dois ritmos de tempo. A noção de simultaneidade, mote do álbum, ganha mais significados com as imagens sobrepostas e o uso de páginas duplas aplicado em todo o álbum. De acordo com essa abordagem, é preciso levar em consideração a componente bibliográfica do livro, pois “os textos não estão fora dos materiais de que são veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados” (Chartier, 2002: 61-62), já que a interpretação a partir da relação entre linguagens é capaz de alterar radicalmente sua significação. Assim, o álbum conseguiria representar as diferentes experiências do tempo, mostrando a sua pluralidade essencial. A ligação entre os códigos alia-se de maneira

<sup>19</sup> Texto verbal viagem vermelha: “Paramos numa fonte para encher uma garrafa. Paramos numa bomba para encher o depósito. Paramos mais à frente para limpar os mosquitos do vidro. As indicações que nos deram no cruzamento anterior, afinal, não batem certo. Voltamos a parar, a fazer as mesmas perguntas... (Martins e Carvalho, 2009: 22-23). Texto verbal viagem azul: “Olhamos para lá da janela e não nos sentimos nada bem-vindos. Uma muralha de metal colorida impede-nos de ver o lado de lá. Quem mora aqui não gosta de nos ver. Quem mora aqui não gosta de nos ouvir” (*ibidem*: 22-23).

inseparável ao texto verbal, fazendo emergir a materialidade da obra, em que não se consegue extrair o sentido da obra lendo as imagens ou o texto separadamente.

Para o pesquisador da história da literatura Jerome McGann (1991), o livro está numa rede entrelaçada entre códigos linguísticos e bibliográficos, em que cada forma está inserida num campo de interpretação específico. Essa gama de possibilidades que o texto produz resulta numa tensão permanente para a constituição de sentido dentro da obra literária. Os aspectos materiais da escrita, como os meios para sua produção (papel, *layout*, ambiente digital) não atuam como agentes limitadores ou menores; são esses elementos que condicionam o texto, capazes de oferecer um registro do mesmo em vários tempos, lugares e usos. Isso permite que a noção literária seja pensada dentro de novos paradigmas, como a materialidade e a multimodalidade.

No álbum intitulado *A manta* (2010), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Yara Kono, há a presença da escrita e o uso de mais de um tipo de técnica artística para ilustrar a obra. Para representar a correspondência, optou-se por fazer uma colagem com dois postais reais dispostos dentro do avental da bisavó da narradora. O leitor consegue ver um pedaço do cartão, incluindo os selos e a caligrafia manual<sup>20</sup> (Fig. 18).



Figura 18: Técnicas de ilustração em *A manta* (2010)

A escolha por colar um cartão postal – que pretende parecer real – nas páginas do livro carrega a narrativa de certa veracidade e faz alusão à centralidade que a memória assume para o homem, pois o indivíduo é feito de lembranças que a todo momento podem ser recontadas e modificadas. As imagens parecem atuar como um lugar de memória para o leitor e que podem construir, como uma figura simbólica, o sentido que o livro deve adquirir ao ser lido (Chartier, 1998). Em uma interpretação mais subjetiva, a colagem com o cartão também pode representar a materialidade que as recordações guardam, ultrapassando sua condição abstrata; um postal é algo físico e que ocupa espaço, assim como os objetos do cotidiano mostrados no álbum (cama, avental, cortina). A relação entre códigos visuais e textuais fazem

<sup>20</sup> “— E este, avó? — Ah, esse não tem nada para contar... Era de um avental, da tua bisavó. Olha, por acaso, o avental que trazia no dia em que o carteiro lhe entregou a primeira carta do tio Luís, a dizer que estava bem. Andou com a carta no avental mais de um mês. Até chegar a outra carta. E suspirava”. (Martins e Kono, 2010: 18-19)

com que a materialidade da obra guie o leitor por determinado caminho. A proposta, ao criar uma confluência de linguagens, talvez seja a de superar uma divisão categórica entre passado/presente/futuro, pois na obra os tempos interagem de forma caleidoscópica, sempre em dinamismo. Além disso, a presença do cartão postal com a narração oral da avó parece refletir a respeito dos diferentes tipos de registro que se cruzam na formação da memória, numa estratégia discursiva que realoca o tempo e a recordação como unidades móveis, sempre prontas a se reconfigurarem. A materialidade exhibe o trabalho dos vários envolvidos no livro, em que cada função desempenhada faz parte do processo de significação do livro. Ao propor uma trama de fios artísticos, a estrutura da obra encontra-se na soma dos códigos gerando um terceiro produto, que extrapola as características das matrizes iniciais, criando dessa maneira um livro sinérgico, conceito do professor e pesquisador Lawrence Sipe (2010), em que imagens e palavras criam um produto maior do que a soma de cada uma das partes. Dessa maneira, o álbum faz da materialidade a própria narrativa e não apenas um veículo; a materialidade é tanto o meio quanto a mensagem.

A exploração do suporte e das linguagens presentes nos livros impressos possui registros bastante antigos que remontam à época medieval, como podem ser vistas em análises a respeito das iluminuras<sup>21</sup>. Dando um salto temporal e aproximando do período atual, as vanguardas europeias do século XX (expressionismo, surrealismo) e o movimento concretista brasileiro, dentre outros, também utilizaram de forma potencialmente significativa a visualidade da escrita. Além disso, possuem em comum a influência das inovações visuais e tipográficas presentes no poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, escrito em 1897 por Mallarmé. O escritor francês reintegrou a componente visual e espacial da escrita ao utilizar o caráter plástico das letras no texto (Fig. 19).

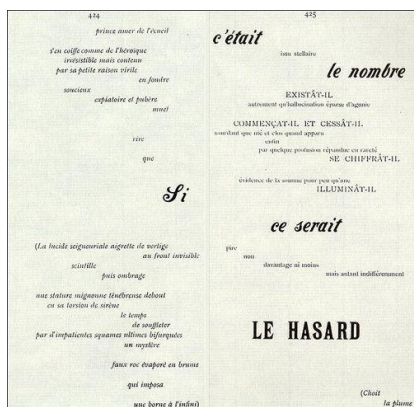


Figura 19: Poema 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard'

Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/482870391269183453/> Acedido em 02 de Julho de 2020

<sup>21</sup> Para alguns autores como o medievalista Jean-Claude Schmitt, a imagem medieval não era uma mera representação do divino e sim sua materialização: “A imagem medieval presentifica, sob aparências do antropomorfo e do familiar, o invisível no visível, Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual. Ela reitera assim, à sua maneira, o mistério da Encarnação, pois dá presença, identidade, matéria e corpo àquilo que é transcendente e inacessível!” (2006: 595). Acedido em 04 de julho de 2018, em: <http://www.redalyc.org/html/3055/305549840011/>



Apresentando uma preocupação com a unidade visual de seu projeto, o autor fez dos espaços em branco do papel, as pausas, um recurso tão significativo quanto o dos versos e sugeriu uma leitura simultânea sobre duas páginas. As estratégias utilizadas por Mallarmé ratificam a imagem poética e o caráter gráfico das letras, além de fazer aproximações entre as pausas e a visualidade da dimensão escrita, muitas vezes esquecida ou não levada em consideração segundo a professora e pesquisadora em literatura infantil Célia Belmiro (2012).

A materialidade pode funcionar como uma chave de leitura do texto, uma vez que os elementos como tipografia, encadernação e cartela cromática participam ativamente da estrutura da narrativa e reposicionam o leitor frente à obra, pois os aspectos listados intensificam sua experiência estética. Segundo Kress e Van Leeuwen (2001) essa noção expõe a necessidade de ampliar o conceito de texto, indo além da linguagem escrita. Nessa perspectiva, o conceito de leitura ganha importantes modificações, entra em contato com o álbum ilustrado e organiza modos de ler por meio de diferentes estratégias, capazes de criar novos horizontes interpretativos (Belmiro, 2015).

Uma vez que a leitura do álbum é iniciada pela capa, passando pelas guardas, título, miolo e quarta capa, a literacia visual reafirma sua relevância na fruição material do livro. A exemplo, as guardas de *Com o tempo* (2014) geram um ritmo de leitura: se na inicial há um pequeno caracol no corte superior da página da esquerda, na guarda final ele está no final da página da direita, como se fosse sair dos limites do livro (Fig. 20).

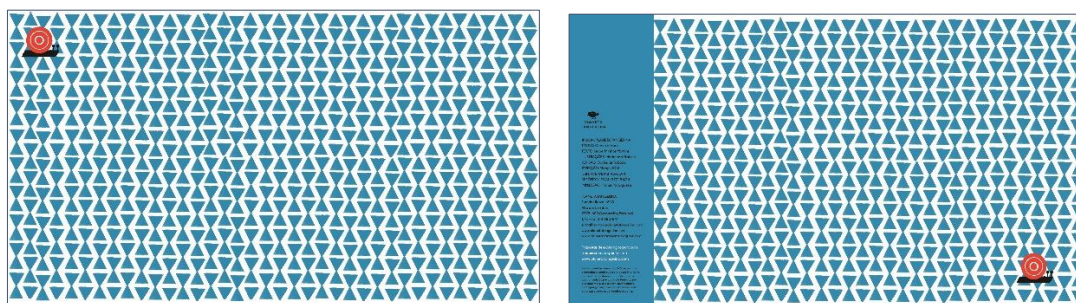


Figura 20: Guarda inicial e final de *Com o tempo* (2014)

A partir da localização do desenho na mancha gráfica das guardas pode-se inferir que o molusco caminhou durante a leitura do livro, criando a ilusão da passagem do tempo. Uma temporalidade lenta, que indica possuir estreita relação com a materialidade do álbum, pois o caracol atravessa as páginas da obra. Uma leitura possível da imagem é a de que o percurso do leitor se funde ao do caracol ou até mesmo que o molusco simbolize o movimento dos olhos do destinatário ao ler a obra. Nesse sentido, em função da predominância de imagens, o álbum cria com a escrita e o suporte uma narrativa movente, em que a materialidade é convocada para sua apreensão. Os aspectos materiais do livro, vistos nos códigos bibliográficos, alteram de maneira profunda o sentido da narrativa; as ilustrações e o *design*

nas guardas de *Com o tempo* não podem ser vistos de maneira separada nem considerados secundários. Eles são recursos constituintes do álbum que sinalizam modos de organização do texto, funcionando como orientadores na leitura e sua compreensão.

A materialidade faz com que o código bibliográfico (McGann, 1991) do álbum torne-se um local de trânsito entre diferentes modos de representação, focando na interpretação global do objeto, tanto em seu âmbito verbal como imagético ou gráfico. A componente material é elaborada com diferentes fios de linguagem que se interpenetram, afetando o texto, e, conseqüentemente, sua compreensão. Uma leitura que leve em conta a multimodalidade e a materialidade do álbum parece fundamental para se perceber quais efeitos de produção de sentido essas complexas relações agenciam.

Nesse domínio, Portugal conta com uma produção editorial contemporânea voltada para a infância que manipula a vertente material e em que os códigos no livro interagem numa lógica relacional com a narrativa. Grande parte das pequenas editoras direcionadas para o álbum ilustrado no país fazem da materialidade do código bibliográfico um objeto de exploração criativa, assumindo um papel relevante no campo da literatura infantil.

### 1.3 O álbum ilustrado português contemporâneo

Um importante marco para o crescimento do livro infantil e para toda a indústria da edição em contexto português deve-se ao fim do Estado Novo, em meados da década de 70 do século XX, como afirma o economista Rui Beja:

À avidez de saber que emergia na vontade dos portugueses corresponderam os editores abrindo as suas linhas editoriais a autores antes proibidos pelo Estado Novo e a temas até então inacessíveis, por imposição dos agentes de censura ao serviço do regime. À publicação e comercialização livre de obras antes proibidas pela sua incompatibilidade ideológica com um regime ditatorial, sucedeu-se a abertura a temáticas políticas e sociais antes impensáveis. (Beja, 2012: 35)

Desse modo, após a Revolução dos Cravos em 1974, a produção editorial infantil portuguesa ganhou um importante impulso, com liberdade para temas e exploração de técnicas artísticas. Os novos assuntos trabalhados pelos livros infantis a partir do período aliam-se ao desenvolvimento tecnológico<sup>22</sup>, entendido como agente imprescindível na

---

<sup>22</sup> A impressão em *offset* fora apenas introduzida em Portugal no final da década de 60 do século XX.



constituição do álbum ilustrado contemporâneo, sobretudo a partir da difusão do digital na década de noventa.

Aspectos de ordem institucional também foram determinantes para a importância do álbum ilustrado, de acordo com o escritor e pesquisador em literatura infantil José António Gomes (1998). Para as alterações significativas no campo da literatura infantil concorreram igualmente fatores como o número crescente de exposições e colóquios sobre o tema e a renovação do acervo de bibliotecas. Segundo a especialista em literatura infantil Ângela Balça (2008), o aparecimento de premiações na década de 70, como “Prémio O ambiente na literatura infantil”, concedido pela Secretaria de Estado do Ambiente, e “Prémio de literatura infantil da Associação Portuguesa de Escritores”, também colaboraram para o desenvolvimento da área em Portugal. Já no início dos anos 80 surgem os “Prêmios de Literatura para Crianças” e os “Encontros de Literatura para Crianças”, da Fundação Calouste Gulbenkian, que merecem relevo como espaços de discussão sobre literatura infantil.

Dentre os autores desse período, destacam-se os escritores Sidónio Muralha (1920-1982), Matilde Rosa Araújo (1921-2010), Luísa Ducla Soares (1939) e António Torrado (1939), sendo o último, assim como Ilse Losa (1913-2006), responsáveis por dirigir importantes coleções de livros voltados para público infantil (“Asa juvenil”, da Edições Asa; e “Caracol” e “Lagarto pintado”, da Plátano Editora), revelando novos artistas (Gomes, 1998). Dentre eles, ressaltam alguns ilustradores, como Tòssan (1918-1991), João Botelho (1949) e especialmente Maria Keil (1914-2012) e Manuela Bacelar (1943). De acordo com a pesquisadora Carina Rodrigues (2013), os trabalhos dessas duas artistas, no final da década de 70 e 80, ganharam notoriedade dentre os primeiros álbuns em Portugal, pois desempenharam o duplo papel de ilustradoras e escritoras nos livros. Já em relação à área da investigação, as obras de pesquisadores como Natércia Rocha, com *Breve História da literatura para crianças em Portugal*, publicado em 1984 (com edição revista e aumentada até os anos 2000), e o já citado José António Gomes, com *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*, lançado em 1998, são basilares para a sistematização e análise sobre o desenvolvimento da literatura infantil no país (Ramos e Debus, 2015).

Como referido antes, é a partir dos anos 90 que a diversificação da oferta editorial de livros infantis passa a desenvolver-se com mais vigor em contexto português (Ramos, 2012). Isso reforça os indícios de que a estruturação da literatura direcionada para crianças no país estaria ligada à história da edição de livros, uma vez que a melhoria nas condições editoriais propiciou também uma maior divulgação de textos voltados a esse destinatário. O final dos 90 e a primeira década dos anos 2000 foram marcados pelo surgimento de algumas das mais importantes editoras para álbum ilustrado do país, como PT (fundado em 2004), Bruaá (fundada em 2008) ou Pato Lógico (fundada em 2010), todas de pequeno porte.

Apesar de não haver consenso a respeito de critérios formais para avaliar o mercado editorial português, alguns trabalhos serviram como base para classificar a dimensão dos grupos editoriais citados. Os estudos dos sociólogos da área cultural Rui Telmo Gomes, Vanda Lourenço e Teresa Duarte Martinho (2004) e a pesquisa sobre o setor feita pelos sociólogos especialistas em políticas culturais José Soares Neves e Jorge Alves dos Santos (2010) consideram como um importante indicativo o número de funcionários da empresa. Dessa maneira, as editoras referidas (PT, Bruaá e Pato Lógico) são categorizadas como de pequeno porte, pois apresentam até nove pessoas em serviço. O fato de serem pequenas e atuarem num nicho específico de mercado implica um número menor de publicações anuais. Um exemplo é o PT, com uma média aproximada de apenas cinco livros por ano<sup>23</sup>. Uma das consequências possíveis de se publicar poucos exemplares anualmente é confeccionar álbuns com grande apuro estético e complexidade material, pois haveria mais tempo para se dedicar a cada projeto. O aparecimento de muitas dessas editoras pode ser uma resposta à dificuldade que os autores têm em publicar seus livros em editoras tradicionais, recorrendo assim à estratégia de autoedição, como fazem a Tcharan, a Pato lógico e o próprio PT (Ramos, 2015a).

Mas é a partir dos anos 2000 que o álbum ilustrado ganha relevância no cenário editorial português, sobretudo o tipo editorial do PT. Uso o termo (tipo editorial) para denominar o álbum ilustrado em função da gama mais vasta de linguagens que a expressão abarca (Ramos, 2011), dos gêneros de texto (narrativo, lírico) e da possibilidade de prescindir da componente textual.

Nessa contextualização da edição nacional para crianças, a publicação de livros infantis e juvenis em Portugal faturou 13, 6 milhões de euros apenas na primeira metade de 2015 e teve um crescimento de 8% em relação ao mesmo período de 2014, conforme matéria veiculada pelo jornal *Público*<sup>24</sup>. É possível relacionar o aumento das vendas ao desenvolvimento do álbum ilustrado, uma vez que o tipo editorial ganha a cada dia mais notoriedade na área:

Com efeito, a edição nacional de álbuns, nas últimas décadas do século XX, começa a refletir uma maior abertura a uma diversidade de recursos plásticos e literários arrojados, com fortes ressonâncias simbólicas e apoiados num conjunto de mecanismos narrativos mais exigentes do ponto de vista da receção-leitora [...], estimulando a criatividade de um conjunto de novos artistas e possibilitando o conseqüente aparecimento de exemplos notáveis de publicações. (Rodrigues, 2013: 56)

---

<sup>23</sup> Dados analisados compreendidos desde a primeira publicação (2004) até o ano vigente (junho de 2020), incluindo álbuns ilustrados, livros informativos e obras traduzidas pelo grupo. Algumas informações interessantes foram recolhidas a partir disso. A média de livros publicados anualmente é de 4,87 livros; os anos de 2004 e 2007 foram os que tiveram menos obras editadas (apenas uma), e os de 2016 e 2017 são os que contam com mais livros publicados (sete).

<sup>24</sup> Matéria veiculada no "Caderno 2" em 20/12/2015. <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/e-afinal-o-que-e-um-livro-infantil-1717830>

A maior abertura para recursos visuais e narrativos nos álbuns contemporâneos acompanhou o fortalecimento da abordagem de novas temáticas, tais como questões sociais, ambientais, familiares, sexualidade, conflito entre gerações (Balça, 2008). Em relação à criação de editoras dedicadas à publicação desse tipo de livro, alguns nomes ganham relevância, como PT (2004), GATAfunho (2006), Bruuá (2008), Orfeu Mini (2008), Pato Lógico (2010) e Tcharan! (2010)<sup>25</sup>. Dentre os novos artistas portugueses dedicados ao álbum ilustrado, destaco os escritores Afonso Cruz (1971), Rita Taborda Duarte (1973) e Isabel Minhós Martins<sup>26</sup> (1974), sendo a última do PT, e os ilustradores André Letria (1973), Catarina Sobral (1985), Joana Estrela (1990) e os ilustradores do PT Bernardo Carvalho (1973) e Madalena Matoso (1974).

O estímulo que as publicações para a infância receberam nos últimos tempos tem relação direta com a escolaridade obrigatória implementada em Portugal após 1975 e mais tarde com o PNL (Programa Nacional de Leitura), criando a necessidade de livros para tal público. As obras destinadas para crianças passaram a ser uma questão educacional e política importante no país, como aponta o aumento do número de bibliotecas públicas e escolares e a criação do PNL em 2007 (Beja, 2012). Das 14 obras da editora escolhidas para a pesquisa, 10 foram nomeadas pelo PNL<sup>27</sup>. Segundo as pesquisadoras em literatura infantil Marta Borges e Sandie Mourão (2013), o contexto escolar e a interface com os mediadores de leitura tornam-se um dos diferenciais da editora em cenário português. A área pedagógica é reforçada pelas visitas escolares do PT e com a elaboração das “Propostas para pais e educadores”, que a grande maioria dos livros publicados até 2013 disponibiliza no *site* da editora<sup>28</sup>. Considerando a totalidade do catálogo da editora, 28 livros possuem guias de exploração e, no que concerne à tese, 10 obras desse total foram escolhidas como *corpus* da pesquisa.

Extrapolando a componente escolar, a crítica acadêmica é outro indicativo da importância que a literatura infantil vem ganhando no cenário português. Houve um aumento significativo no número de publicações científicas sobre o tema, como dissertações, teses e artigos publicados. Além disso, a abertura de cursos, pós-graduações e especializações também comprovam a gradual consolidação das publicações para crianças, sobretudo do gênero álbum (Ramos, 2015a). Em relação às dissertações e teses no campo das

---

<sup>25</sup> Para um estudo mais aprofundado a respeito das editoras portuguesas dedicadas ao álbum ilustrado, ver tese *Palavras e imagens de mãos dadas: A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*, de autoria de Carina Rodrigues (Universidade de Aveiro, 2013).

<sup>26</sup> Isabel Minhós Martins é a autora portuguesa de textos infantis mais traduzida no período que compreende meados de 1980 até 2017, tendo sido publicada em países estrangeiros mais de 20 vezes, como consta na matéria do jornal *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/artes/interior/livros-para-os-mais-novos-da-escritora-isabel-minhos-martins-sao-os-mais-traduzidos-5761414.html>. Acedido em 11 de Novembro de 2017

<sup>27</sup> São elas: *Daqui ninguém passa!*; *Com o tempo, Um dia na praia*; *Depressa, devagar*; *A manta*; *Enquanto meu cabelo crescia*; *Praia-mar*; *Para onde vamos quando desaparecemos?*; *Ir e vir*; *Quando eu nasci*.

<sup>28</sup> Fonte: <http://www.planetatangerina.com/pt/atividades/idas-a-escolas-e-bibliotecas>. Acedido em 19 de fevereiro de 2020.

Humanidades, o PT foi citado em cerca de 10 casos<sup>29</sup> nos principais bancos de trabalhos acadêmicos a partir de 2010, em Portugal e no Brasil. Como se faz notar, a maioria das análises do PT recaem no campo da edição de livros, ilustração e, principalmente, do *design* gráfico<sup>30</sup>. O material acadêmico direcionado ao PT também acompanha o crescimento em número de artigos acadêmicos (seis até o momento de escrita desta tese) ou capítulos de livros publicados (três), sobretudo por especialistas portugueses em literatura infantil, como Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva, nomes incontornáveis nos estudos do álbum ilustrado.

Os prêmios literários, um fator de significativa consolidação do campo, aumentaram consideravelmente no século XXI, e visam tanto novos ilustradores como escritores (Ramos, 2012). Na categoria ilustração, destacam-se o Festival Amadora BD (anual; primeira edição em 1990); o Prêmio Nacional de Ilustração (anual; primeira edição em 1996); e o Prêmio Nacional BIG- Bial de Ilustração de Guimarães (anual; primeira edição em 2017). Na modalidade "livro" (texto e ilustração), contam-se o Prêmio Matilde Rosa Araújo (anual; primeira edição em 2001); o Prêmio Bissaya Barreto de Literatura para a Infância (bienal; primeira edição em 2008); o Prêmio Internacional de Serpa para Álbum Ilustrado (anual; primeira edição em 2016); e o Prêmio Literatura Infantil Pingo Doce (anual; primeira edição em 2016). Todos os 14 títulos do PT selecionados para a pesquisa foram distinguidos com no mínimo uma premiação: aconselhados/recomendados por órgãos que incentivam a leitura (Gulbenkian/Casa de Leitura, Plano Nacional de Leitura e Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - Brasil), menções honrosas, finalistas em prêmios de ilustrações e projeto gráfico ou premiados em concursos portugueses e internacionais. O álbum *Daqui ninguém passa!* (2014) foi a obra mais premiada do *corpus*, contando com 10 distinções<sup>31</sup>.

Os veículos de comunicação especializados também desempenham um papel importante no âmbito da disseminação da literatura infantil. Em relação aos blogues em atividade, quatro se destacam no cenário por serem escritos por especialistas na área e

---

<sup>29</sup> Apresento a seguir, a partir de dados do Repositório Científico de Acesso Aberto em Portugal (RCAAP), da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo, do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e de sites de busca, alguns exemplos de pesquisas acadêmicas que citam ou possuem como objeto de estudo o Planeta Tangerina. Dissertações de mestrado: *Os monstros na ilustração para a infância: a ponte que liga o medo à sua resolução*, de Beatriz Túbal Carapula (Faculdade de Belas Artes da Univ. de Lisboa, 2017); *Inventário: processos de design na divulgação científica para crianças: estudo de caso de livro informativo*, de Ana Paula Campos (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2016); *O passado e o presente da ilustração infantil: utilização da linguagem da ilustração contemporânea no livro de contos de fadas "Hansel and Gretel"*, de Sara Marisa Santos Ferreira (Instituto Politécnico de Leiria, 2015); *As ilustrações do livro infantil como processo criativo participado*, de Ana Rita Almeida Malveiro (Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2013). Teses de doutorado: *O Design Gráfico para a infância — os manuais escolares do 1.º Ciclo do Ensino Básico em Portugal*, de Maria Fernanda Ferreira Antunes (Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência, 2015); *O influxo da mudança no álbum ilustrado: a influência da gramática digital*, de Rui Paulo Vitorino dos Santos (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015). Pesquisa realizada em novembro de 2019.

<sup>30</sup> Ainda que algumas dessas pesquisas tenham trazido contributos para a tese, como é o caso do trabalho de Rui Vitorino dos Santos, nenhuma delas trabalha de maneira mais enfática a vertente dos estudos literários.

<sup>31</sup> Prêmios e indicações recebidos: Aconselhado pelo Plano Nacional de Leitura; Prêmio Nacional de Banda Desenhada 2015 – Melhor Ilustração de Livro Infantil (Autor Português); Seleção "I migliori libri per ragazzi del 2015" (Centro per il Libro e la lettura/ BIENNALE DEI RAGAZZI); Selo Altamente recomendável FNLIJ 2016 – Literatura em Língua Portuguesa (FNLIJ, Brasil); "The most astonishingly unconventional children's books of 2016" (School Library Journal); USBBY Outstanding International Books List 2017; 2017 Deutscher Jugendliteraturpreis (Categoria Álbum ilustrado); Prêmio de literatura infantil e juvenil catalão Liberisliber Xic 2017; Prêmio para a Paz Gustav Heinemann 2017; Estrela de Prata- Prêmio Peter Pan (IBBY, Suécia). Disponível em: <https://www.planetatangerina.com/pt/livros/daqui-ninguem-passa>. Acedido em 09 de Fevereiro de 2019.

estarem atualizados. São eles o “La double vie de Veronique”<sup>32</sup> (assinado desde 2012 por Dora Batalim, coordenadora da Pós-Graduação em Livro Infantil da Universidade Católica de Lisboa), “Letra pequena”<sup>33</sup> (assinado desde 2008 por Rita Pimenta, jornalista), “O palácio da lua”<sup>34</sup> (assinado desde 2006 por Sílvia Borges Silva, jornalista) e “Bicho dos Livros”<sup>35</sup> (assinado desde 2005 por Andreia Brites, mediadora de leitura). Nas páginas, há resenhas sobre livros e informações importantes na área como prêmios e mostras. Em todos os blogues há referências<sup>36</sup> ao nome do PT, com menções a lançamentos de obras ou a trabalhos de autores. A editora foi mencionada 12 vezes no “La double vie de Veronique”; 63 vezes no “Letra pequena”; 59 no “Palácio da Lua”; e 69 vezes no “Bicho dos livros”.

O levantamento de alguns dos principais agentes de consolidação da literatura infantil portuguesa deixa claro que o cenário, principalmente no que concerne ao álbum, tem crescido consideravelmente, ainda que sua visibilidade internacional seja tímida (Ramos, 2015a). Porém, tanto no que diz respeito à criação estética quanto ao reconhecimento crítico, as pequenas editoras “têm sabido contornar com muito trabalho, imaginação e aposta na qualidade” (Ramos, 2015a: 222), como o PT. A editora possui trabalhos com elevado padrão estético-literário, firmando-se como um caso ímpar no campo ao desenvolver álbuns ilustrados singulares, frutos de uma exploração de técnicas criativas, modo de produção colaborativo e direcionamento temático.

## 1.4 O Planeta Tangerina: pioneirismo em Portugal e produção colaborativa

Pioneiro na edição de álbuns ilustrados em Portugal, o PT foi fundado em 2004<sup>37</sup>. O trabalho do grupo iniciou-se ainda no liceu, onde Isabel Minhós Martins, Bernardo Carvalho e Madalena Matoso se conheceram e depois seguiram juntos na faculdade de Belas Artes (posteriormente João Gomes uniu-se ao grupo). Quando acabaram o curso, desenvolveram o projeto de uma revista infantil, e em 1999 inauguraram um ateliê de comunicação voltado para crianças e jovens. A partir dessa data, têm participado na elaboração de projetos editoriais

<sup>32</sup> <http://ladoubleviedeveronique.blogspot.pt/>. Acedido em 24 de Outubro de 2017.

<sup>33</sup> <http://blogues.publico.pt/letrapequena/>. Acedido em 24 de Outubro de 2017.

<sup>34</sup> <http://opalaciodalua.blogspot.pt/>. Acedido em 24 de Outubro de 2017.

<sup>35</sup> <http://obichodoslivros.blogspot.pt/>. Acedido em 24 de Outubro de 2017.

<sup>36</sup> Contagem realizada em janeiro de 2020.

<sup>37</sup> A Kalandraka Portugal foi criada em 2002, mas é originalmente galega. Site da editora: <http://www.kalandraka.com/pt/>. Acedido em 24 de Outubro de 2017.

que englobam desde a criação do conceito até a realização de todo o trabalho gráfico, como aparece descrito em seu site<sup>38</sup>. Em 2004 lançam o primeiro livro, *Um livro para todos os dias*, assinado por Isabel Minhós Martins (escritora) e Bernardo Carvalho (ilustrador), mesmo ano em que a ilustradora brasileira Yara Kono entra para a editora. Desde então, o catálogo do PT, composto essencialmente por álbuns ilustrados direcionados para a infância, já conta com 76 livros<sup>39</sup>, dentre eles álbuns, livros informativos e obras para o público juvenil. Desse total, apenas 10 livros do PT possuem a autoria completa (texto e ilustração) de artistas que não pertencem ao grupo, e 15 títulos contam com a autoria compartilhada entre um artista convidado e outro do PT, normalmente para a ilustração. Como se faz notar, a editora possui cinco integrantes do núcleo criativo (ilustradores, *designers* e escritores) que produzem o álbum de maneira bastante afinada, o que garante uma assinatura estética forte.

A construção de sentidos vista nas obras da editora pode ser entendida como o resultado da coesão artística do seu pequeno grupo de criativos. Isso não significa repetição de técnicas ou estilos, como poderia acontecer. Conforme consta no site do PT, a preferência pela publicação de álbuns ilustrados se deu pela vasta gama de possibilidades criativas, "porque estão sobre a mesa diferentes tipos de ingredientes e mil e uma formas de os cozinhar. Também porque não há fórmulas fixas. Agrada-nos a ideia de tudo estar em aberto, de tudo ser possível"<sup>40</sup>. Dessa maneira, a editora trabalha com variedade de materiais, temáticas e estilos nas obras. Há livros em formato grande, como é o caso de *Praia-mar* (2011), que possui 27cm x 35 cm, ou em formato pequeno, visto em *Um livro para todos os dias* (2004), com 16,5 cm x 16,5 cm. O uso de materiais diferentes para acabamento também é notado, como a presença de espirais na encadernação da obra *Todos fazemos tudo* (2011). Quanto às técnicas, elas alternam entre a utilização de canetas de feltro (caneta hidrocor, no Brasil) – como em *Daqui ninguém passa* (2013) – e de colagens e recortes – como em *Trocoscópio* (2010) e *Ir e vir* (2012). A miscelânea estende-se para temáticas, que abordam, de maneira mais direta ou indireta, a família – *Cá em casa somos* (2009), *A manta* (2010) –, a ecoliteracia – *Ir e vir* (2012) e *Um dia na praia* (2008) –, a imaginação – *Daqui ninguém passa!* (2014) e *Andar por aí* (2009) –, e o tempo, tema caro ao grupo. O que fica claro no trabalho do PT é que há sempre um contato mais direto entre ilustradores, *designers* e escritores que criam os livros a seis mãos, trocando experiências e pensando no álbum ilustrado organicamente. Uma tal produção conjunta parece ser potencialmente significativa para melhor compreender a engrenagem criativa da editora.

O álbum ilustrado, em função de sua natureza sinérgica de linguagens, faz (ou supostamente deveria fazer) com que os artistas envolvidos em sua elaboração desenvolvam uma troca constante, na medida em que as imagens, o suporte e as palavras necessitam estar

---

<sup>38</sup> <https://www.planetatangerina.com/pt/atelier>. Acedido em 24 de Outubro de 2017.

<sup>39</sup> Contagem realizada no mês de fevereiro de 2020.

<sup>40</sup> <https://www.planetatangerina.com/pt/ola>. Acedido em 24 de Outubro de 2017.

articulados. A característica de pensar o álbum como o resultado de um diálogo próximo entre diferentes saberes artísticos é potencializada na produção editorial do PT. A primeira evidência reside no seu catálogo de livros. Diferentemente das outras editoras, cerca de 70% dos álbuns ilustrados – um total de 41 obras<sup>41</sup> – corresponde a livros feitos por um ou dois dos profissionais do grupo, a saber: Isabel Minhós Martins (escritora), Bernardo Carvalho (ilustrador/*designer*), Madalena Matoso (ilustradora/*designer*), Yara Kono (ilustradora/*designer*) e João Gomes (escritor), e apenas quatro são traduções<sup>42</sup> de autores estrangeiros. A editora indica priorizar a publicação de livros por seus profissionais criativos, sinalizando uma sintonia maior em sua produção colaborativa.

A respeito da divisão de tarefas dentro do PT, como o grupo é responsável por praticamente todas as etapas no ciclo do livro, indo desde a criação à distribuição, há uma demarcação maior das funções de cada membro em relação aos assuntos técnicos. A exemplo disso, Yara Kono acompanha os orçamentos, Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso preparam os catálogos e João Gomes cuida do planejamento da editora. Em relação à criação dos livros em si, Isabel Minhós Martins, em entrevista concedida à turma de edição de livros da Universidade Nova de Lisboa (UNL), comenta:

O que eu sinto é que todos gostamos muito daquilo que fazemos aqui dentro e acho que há esse lado importante de cada um tomar conta do seu trabalho. Há alturas em que esse trabalho é muito individual e depois há momentos em que nos juntamos e há partes que são feitas em grupo. (Martins *apud* Zink, 2013: 86)

O entrosamento visto entre os criativos não seria potencializado caso não dividissem o mesmo local de trabalho. A sede da editora parece ser um elemento interessante para refletir a produção colaborativa do PT. Em visita à sede da editora, localizada em Carcavelos (cerca de 17km de Lisboa), em abril de 2016, conheci a casa onde os oito profissionais realizam suas funções. O local é dividido em três andares, sendo que o primeiro, uma antiga garagem adaptada, é destinado ao depósito dos livros. O segundo é composto por uma sala ampla onde trabalha a maior parte do núcleo criativo e do setor administrativo. No último andar, numa espécie de sótão, Bernardo Carvalho desempenha suas funções de ilustrador.

O retrato da sede do PT deixa entrever o ambiente que estimula a criação num espaço de colaboração mútua, em que a proximidade física beneficia as trocas entre o núcleo artístico. Madalena Matoso, entrevistada por Marta Borges (2012), comenta um pouco sobre o processo criativo do grupo. Na entrevista, a ilustradora afirma que na confecção de um livro, em primeiro lugar, acontece o “momento *brainstorm*”, em que todos dão ideias. Depois vem a fase do texto, em que Isabel Minhós Martins trabalha um conceito discutido em grupo,

---

<sup>41</sup> Contagem realizada no mês de fevereiro de 2020.

<sup>42</sup> *A orquestra* de Chloé Perarnau (2018); *O mundo ao contrário* de Atak (2015); *Grande coisa* de William Bee (2011) e *Um dia, um guarda chuva...* de Davide Coli e Valerio Vidali (2011).

seguida da fase da ilustração. As etapas são iniciadas individualmente e em dado momento são partilhadas e discutidas com os outros artistas, sendo que o elemento mais debatido por todos é a capa dos livros. Nos momentos de diálogo são feitos os ajustes tanto nas ilustrações como no texto. Mediante o relato de Matoso, cabe ressaltar que as práticas artísticas da equipe resultam em diferentes estilos de escrita e ilustração em cada álbum publicado, bem como na assinatura na capa dos livros pelos responsáveis criativos das obras (escritor e ilustrador/*designer*).

A atividade que o *designer* desempenha no processo de confecção da obra ganha mais visibilidade no álbum ilustrado, pois o tipo editorial está baseado em um tripé formado por imagem, palavra e suporte. Uma vez que a componente gráfica ainda é muitas vezes secundarizada, em favorecimento ao texto imagético e verbal, ou considerada acessória ou decorativa, a função do *designer* costuma ser menos prestigiada no meio do que o trabalho do ilustrador. Mas ele é o responsável por colocar em contacto a narrativa e a condição material do livro, fazendo escolhas de elementos decisivos na apreensão da obra, como a tipografia, a disposição do texto na página ou o formato. Em realidade, seu trabalho vai muito além das decisões gráficas, produzindo um objeto que dialoga diretamente com as imagens e as palavras, corporificando a identidade estética do material que se deseja transmitir ao leitor. Dessa forma, torna-se necessário considerar o *designer* gráfico como também um coautor do álbum, sendo que em muitos casos o ilustrador também desempenha esse papel na elaboração do livro (Ramos, 2009).

Para exemplificar a exploração das potencialidades expressivas de alguns elementos constituintes do livro a partir do trabalho do *designer*, a disposição do código de barras na capa das obras do PT merece destaque<sup>43</sup>. O uso criativo do elemento é uma das marcas da editora, que sempre encontra formas variadas de apresentação. O álbum *Enquanto meu cabelo crescia* (2010), de Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso, conta a história de Vera, uma menina que tem seu cabelo cortado por engano em um salão de beleza. O código de barras participa da narrativa, como se nota na contracapa da obra<sup>44</sup>. A semelhança entre as linhas do símbolo e fios de cabelo é apropriada de maneira divertida, como se o código de barras também tivesse sido cortado de maneira equivocada, como acontece à protagonista do livro (Fig. 21).

---

<sup>43</sup> Das 14 obras selecionadas do PT, apenas cinco (*Para onde vamos quando desaparecemos?*, *Quando eu nasci*, *O mundo num segundo*, *Ir e vir* e *Um livro para todos os dias*) possuem em sua folha de apresentação a autoria do *design* gráfico e em todos a assinatura é do PT, não especificando os profissionais que desempenharam o trabalho. As funções de escritor e ilustrador são apresentadas na totalidade dos livros.

<sup>44</sup> “Os cabelos não são um assunto fácil: quem os tem lisos, prefere encaracolados. Quem os tem escuros, acha os loiros mais bonitos. Quem os tem curtos, espera que cresçam depressa... Mila, a cabeleireira deste livro, compreende tudo isto e é capaz de surpreender os clientes com as transformações mais mirabolantes. Mas há mudanças súbitas que nem todos estamos preparados para aceitar. Um dia, uma pequena tragédia aconteceu entre as paredes do salão...” (Martins e Matoso, 2010:32)





Figura 21: Uso criativo do código de barras em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

O trabalho com o código de barras, pensado como um elemento paratextual, mostra as afinidades estéticas entre os artistas da editora. A articulação artística do grupo permite pensar que o PT pense o livro de maneira integral, com acuidade visual, em que até um aspecto técnico pode ser transformado em elemento narrativo. Dessa maneira, percebe-se que desde o início da publicação dos livros pelo grupo sempre houve uma proposta diferenciada nos códigos de barras, o que garante coesão e assinatura estética às obras (Ramos, 2017). Assim, a ilustração, a função e o local dos códigos de barras na capa se configurariam como um elemento identificador e diferenciador das suas publicações, pois as outras editoras exploram o elemento somente de forma pontual e em casos isolados (Orfeu Mini, chancela de livros infantis da editora Orfeu Negro, possui uma uniformização na criação das capas).

As dinâmicas colaborativas, incluindo as executadas pelo PT, apenas se desenvolvem a partir de alguns princípios, como a visão criativa partilhada. O olhar criativo compartilhado no processo entre os colaboradores é capaz de explorar a especificidade artística de cada membro do grupo. Outro princípio das práticas colaborativas é a troca benéfica entre os integrantes, que corresponde à abertura e à disponibilidade para refletir e aprender sobre e por meio do processo colaborativo, segundo a artista visual e pesquisadora Maria Manuela Lopes e o artista plástico e professor Paulo Bernardino Bastos (2016). Por fim, como resultado do processo colaborativo, vê-se a autoria compartilhada dos trabalhos, fruto de debates e negociações entre as contribuições individuais e os papéis dos envolvidos.

A presença de diferentes atores na produção do álbum evidencia a questão da autoria, pois tanto ilustrador como escritor possuem a mesma importância. O reconhecimento do trabalho do ilustrador pode também ser creditado ao desenvolvimento do tipo editorial, haja vista a preponderância da imagem sobre o texto na mancha gráfica. Há algumas décadas, a capa da maioria dos livros continha apenas a assinatura do escritor, como se a obra, mesmo com ilustrações, tivesse apenas um autor. Como exemplo, pode-se citar o livro *Grandes*

*aventuras de um pequeno herói* (1946), que foi escrito por Natália Correia e ilustrado por Almeida Araújo, mas apenas assinado pela escritora (Fig. 22).

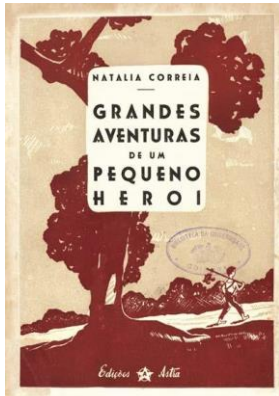


Figura 22: *Grandes aventuras de um pequeno herói* (1945)

Fonte: <https://www.bertrand.pt/livro/grandes-aventuras-de-um-pequeno-heroi-natalia-correia/19041363>. Acedido em 02 de Julho de 2020

Nesse sentido, o texto infantil era muitas vezes criado pelo escritor e enviado ao agente literário que procurava o ilustrador adequado para a obra. Segundo Nikolajeva e Scott (2011), os dois profissionais não trabalhavam juntos, e caso houvesse a autoria dupla, não significava uma real integração de linguagens. Hoje em dia, porém, as editoras têm investido na linguagem visual dos livros, compreendendo a componente pictórica como uma das linhas mestras da narrativa.

O trabalho conjunto do PT propicia novos métodos e contextos para as práticas artísticas, partilhando experiências e desenvolvendo um trabalho editorial muito afinado, como pode ser visto no álbum *Ir e vir*<sup>45</sup> (2012) (Fig. 23).

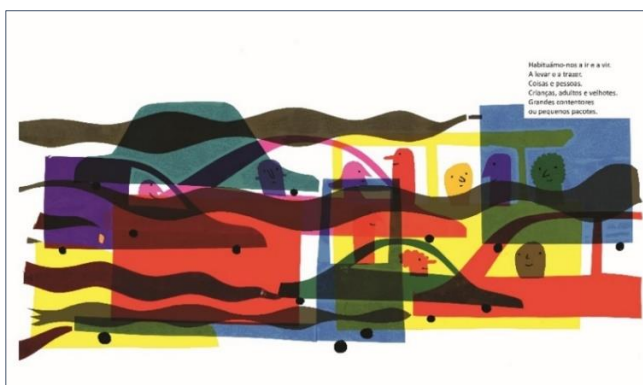


Figura 23: Técnicas de ilustração em *Ir e vir* (2012)

<sup>45</sup> "Habitámo-nos a ir e a vir. A levar e a trazer. Coisas e pessoas. Crianças, adultos e velhotes. Grandes contentores ou pequenos pacotes" (Martins e Carvalho, 2012: 12-13)

O livro mostra como o desenvolvimento industrial e a aceleração do tempo nas cidades trouxeram efeitos secundários, como a poluição e o desmatamento. Escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Bernardo Carvalho, a obra critica certo tipo de desenvolvimento que não contempla o ritmo mais lento da natureza. Para enfatizar a necessidade de reflexão a respeito do assunto, não utiliza uma linguagem fatalista ou moralista. Antes, recorre às rimas que quebram parte da seriedade, como pode ser visto no seguinte excerto: “Habituíamo-nos a ir e vir. A levar e a trazer. Coisas e pessoas. Crianças, adultos e velhotes. Grandes contentores ou pequenos pacotes” (Martins e Carvalho, 2012: 13). A leveza da escrita encontra eco na ilustração de Carvalho, feita com colagens e de cores vivas, criando uma sintonia estética na obra. A prática colaborativa do PT assume-se como um dos diferenciais mais sólidos da editora e tem implicações nos trabalhos do grupo. O livro é pensado como um todo, integrando linguagens artísticas e criando uma proposta metafórica e coesa nas dimensões verbal e visual das páginas. E o cariz metafórico visto em *Ir e vir* ganha mais destaque por abordar o tempo e seus desdobramentos, tema que também singulariza a produção de álbuns do PT.

## 1.5 Temática dominante e público leitor

O levantamento feito no catálogo da editora mostrou que 18 álbuns apresentam o tempo como tema principal ou secundário, manifestando-se dessa forma como a dominante temática da editora. Para exemplificar, a imagem da capa da obra *Quando eu nasci* (2007), de Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso (Fig.24):

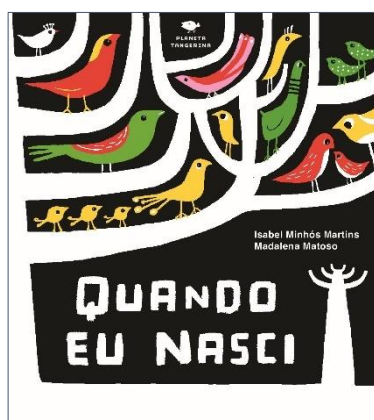


Figura 24: Noção temporal em *Quando eu nasci* (2007)

A começar pelo título, a presença do advérbio “quando” e do verbo “nascer” carregam a noção temporal juntamente com a imagem da árvore, que pode ser entendida como um símbolo da vida. Seus diversos galhos com pássaros diferentes e coloridos indicam a árvore genealógica do protagonista, revelando os familiares que o antecederam. Os pássaros ainda podem receber a leitura de que simbolizam os voos que o menino fará na vida, no sentido das descobertas que ele realiza ao conhecer o mundo. O álbum cruza diferentes temporalidades, em que passado, presente e futuro criam intersecções, como será visto em profundidade no terceiro capítulo.

Outros títulos de livros do PT sinalizam o fio condutor construído: *Com o tempo, O mundo num segundo, Para onde vamos quando desaparecemos?* e *Um livro para todos os dias*. Na resenha crítica de *Com o tempo* (2014), livro que aborda as mudanças que o passar dos anos provocam tanto nas pessoas como nos objetos, Andreia Brites, em seu blogue “O bicho dos livros”<sup>46</sup>, salienta a importância que o tema assume na editora e que retorna no álbum em questão com a ideia de transformação e inevitabilidade.

No que diz respeito ao público leitor, os livros do PT dão pistas de um potencial destinatário infantil. Na análise de um dos primeiros títulos lançados pela editora, *Pê de pai* (2006), Silva (2011a) comenta que a componente verbal criada por Isabel Minhós Martins, marcadamente enxuta, metafórica e representada em estilo caligráfico manual, pode indicar uma suposta faixa etária do emissor intratextual. A ideia é reforçada pelas ilustrações de Bernardo Carvalho, o qual, com uma paleta de cores reduzida (predominância de tons terrosos e azuis), explora o contorno dos corpos das personagens (pai e filho), privilegiando uma representação mais crua e básica. As escolhas feitas pelos artistas apontam que o livro foi pensado para um público leitor bem jovem, sobretudo se for levada em conta a “Proposta de exploração para pais e educadores” que é disponibilizada no site do PT. Nota-se que Isabel Minhós Martins, em entrevista dada ao *Diário de Notícias*<sup>47</sup> no ano de 2012, diz não acreditar em temas para público infantil ou adulto e conclui afirmando que o álbum apenas pode ser lido em sua totalidade pelo par de leitores “adulto e criança”, pois cada um interpreta a obra de uma maneira e juntos constroem a rede de sentidos que o tipo editorial oferece.

Perante a polifonia dos álbuns do PT, cabe perguntar a quem se destinam, uma questão que a literatura infantil discute há muito tempo. Visto que se percebe nas obras interferências e contactos com outras áreas (*design*, pintura, banda desenhada), exploração do suporte como linguagem e a abordagem de certas temáticas fraturantes, será que essa concretização artístico-literária representa a atual literatura infantil ou destina-se somente à infância? O terreno que a pergunta habita é escorregadio e não possui respostas definitivas. A começar

---

<sup>46</sup> <http://obichodoslivros.blogspot.pt/2014/06/nem-de-proposito-depois-do-ultimo-post.html>. Acedido em 24 de Novembro de 2017.

<sup>47</sup> <https://www.dn.pt/artes/livros/interior/isabel-minhos-martins-vive-num-planeta-tangerina-2368733.html>. Acedido em 24 de Novembro de 2017.

porque o conteúdo antes entendido como adequado para o público infantil modificou-se ao longo do tempo e não apresenta fronteiras tão bem definidas. Se antes a literatura destinada às crianças deveria responder a uma série de exigências, das quais ainda hoje são encontrados resquícios na produção editorial, atualmente os livros para a infância contam com uma liberdade maior. Ainda que não seja o objetivo da tese discutir o destinatário da literatura infantil, alguns pontos são relevantes para se pensar na múltipla audiência atingida pelos álbuns ilustrados ao longo dos tempos.

A literatura infantil ou o livro para crianças surge na Europa e é um fenômeno recente, datando do século XVIII, conforme comenta a professora Lucia Pimentel Góes (2010), e está intimamente associado a uma certa descoberta da infância. A literatura infantil possui marcas cronológicas bastante definidas, por ser criada a partir do momento em que nasce o conceito de infância; antes não se escrevia para esse público. Para o historiador Philippe Ariès (1988, 1990), somente quando a família ganha papel de destaque na sociedade burguesa e a afeição entre pais e filhos começa a ser mais valorizada, a criança passa a ser vista em suas especificidades. Como resultado da nova afeição que os pais sentem pelos filhos, o filósofo Alain Renaut (2002) comenta que foi criado um espaço social específico para a educação de sua prole: a escola. E, de acordo com a professora Zohar Shavit (2003), os livros pedagógicos específicos para universo infantil surgem como instrumento para viabilizar a reforma educacional:

As necessidades e exigências deste sistema educativo determinaram em larga medida o caráter dos textos escritos para crianças pelo menos em dois aspectos: em relação à capacidade da criança para perceber o texto; e, ainda mais importante, em relação às obrigações do texto para com a criança, reflectindo o desejo dos adultos de que as crianças retirassem do texto algo de positivo para seu bem-estar espiritual. (Shavit, 2003: 38)

As marcas deixadas pelo cariz moralizante ainda ecoam nos livros infantis, mas o domínio de narrativas pedagógicas não é total, em parte pelas ressignificações de identidade, nacionalidade, memória, dentre outros, feitas pela sociedade do século XX e XXI. O panorama indica que as restrições temáticas em livros destinados a crianças e jovens sofreram modificações, pois, como em outros campos da vida social, a literatura não está apartada das mudanças de seu tempo, refletindo sobre as alterações e repensando os gêneros literários.

A variedade da literatura infantil, capaz de abarcar diferentes gêneros, estilos e público leitor, pode ser exemplificada com o álbum *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Madalena Matoso. A obra trata de perdas e transformações, um tema pouco abordado no universo infantil. Usando as linguagens imagética e verbal, as autoras abordam as modificações inerentes ao tempo, como o ciclo da água, o paradeiro das coisas que somem em casa, a partida de pessoas que amamos. A iniciação para temas mais duros, como violência e perdas parece ser uma tendência

contemporânea dos livros (Ramos, 2012)<sup>48</sup>. E não somente a temática escolhida pelo álbum quebra em certa medida o esperado para a faixa etária, mas o tratamento textual e o visual também o distanciam de uma ideia de livro infantil construído com estereótipos imagéticos e verbais facilitadores. Em *Para onde vamos quando desaparecemos?*, lê-se: “De quem fica, quase sempre se diz que fica de mãos vazias. Mas a verdade é que quem parte lhe deixa sempre um monte de perguntas. Perguntas tão difíceis como os enigmas que os reis das histórias lançavam aos seus súditos (...)” (Martins e Matoso, 2011: 12-13). Trata-se de um discurso que não faz concessões de estruturas nem simplifica para o leitor o tema apresentado. O trecho estabelece um diálogo intrincado com a imagem, mostrando a ilustração de um garoto sentado no galho de uma árvore com um novelo de lã, e no nível do chão um complicado emaranhado de fios, uma imagem que remete à impossibilidade de se ter respostas para o tempo da vida (Fig. 25).

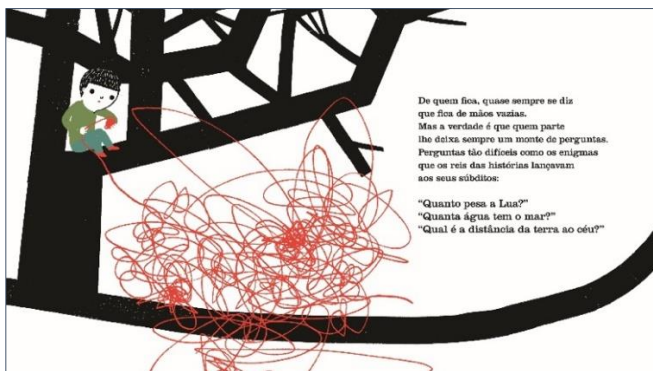


Figura 25: Relação entre imagem e palavra em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

A ilustração de Madalena Matoso amplifica, por meio da linguagem visual, as perguntas sem resposta que a vida às vezes traz e a dificuldade de lidar com elas. Talvez seja em função de livros como esse que o PT, em sua apresentação no *site*, afirme que faz obras para todas as idades e que gosta de pensar que o álbum é uma forma de aproximar leitores de diferentes tipos.<sup>49</sup> Ainda que a editora declare que as obras alcancem um público mais amplo, há uma forte inclinação para os leitores infantis. A narrativa elenca várias questões semelhantes às feitas pelas crianças, tais como “para onde vai o sol depois de desaparecer”, “para onde vai a noite quando cai” ou “se a areia some”. O álbum aborda o tema da finitude utilizando recursos narrativos que permitem aos pequenos leitores fazer suas próprias elucubrações, sem impedir que jovens, adultos ou idosos desfrutem também do livro. Por ser um tema de contornos filosóficos, a perda é entendida de maneira distinta por crianças e por pessoas mais velhas. Enquanto para as primeiras a finitude parece algo abstrato e distante da sua realidade, para as segundas o assunto é encarado como uma ruptura definitiva com a vida, provavelmente em

<sup>48</sup> Como exemplo de livros que tratam de temas fraturantes para crianças, podem ser citadas as obras *A história do hidroavião* (1994), de António Lobo Antunes, que aborda a guerra colonial em Angola e Moçambique, e *O pato, a tulipa e a morte* (2007), de Wolf Erlbruch, que apresenta uma abordagem delicada sobre a finitude da vida.

<sup>49</sup> <http://www.planetatangerina.com/pt/ola> Acedido em 31 de agosto de 2017.

consequência das experiências da morte de familiares e conhecidos próximos. Assim, a polissemia do álbum faz com que o adulto também seja o público leitor e encare o tema com um alcance distinto do atribuído pelo público infantil. *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011) pode ser visto como uma obra de dupla leitura, em que as observações das crianças e dos adultos podem se encontrar, aumentando o espectro interpretativo do livro.

A diversidade da audiência da obra pode ser traduzida como característica da *crossover fiction*, conceito referenciado inicialmente em 1997 e que pode ser traduzido literalmente por “ficção de cruzamento”. Em sua obra *Crossover fiction: global and historical perspectives* (2009), a pesquisadora Sandra Beckett afirma que o termo significa a ficção que atravessa do público infantil em direção ao adulto e do adulto em direção ao infantil. A formulação indica indefinição ou dificuldade em delinear quem é o público leitor da obra, endossando a afirmação de Hunt (2010) a respeito da fluidez no conceito de literatura infantil e em relação ao questionamento da rigidez na demarcação de faixas etárias leitoras. Os vários matizes da equação “gênero (literatura infantil ou não)” e “público leitor (adulto e/ou criança)” levam ao questionamento da relevância em debater a respeito da audiência dos álbuns, uma vez que a constituição dos livros indica oferecer questões mais interessantes para serem analisadas.

Em relação ao público leitor, ainda que o grupo editorial deixe em seus trabalhos marcas de um preferencial destinatário infantil, esse não se assume como exclusivo. A polissemia da linguagem imagética aliada ao texto verbal mais simbólico das obras do PT cria um destinatário plural, já que os álbuns comunicam em diversos níveis e propiciam leituras de dupla audiência, atingindo tanto crianças pequenas como leitores adultos.

Há ainda outras componentes que individualizam a produção editorial do grupo, como catálogo de publicações formado majoritariamente pela autoria completa (texto e ilustração) de membros do PT, variedade de estilos e técnicas, produção colaborativa em que todos os integrantes dão ideias em uma fase inicial e posteriormente os trabalhos textuais e imagéticos são discutidos, autoria dupla das obras e os temas trabalhados. A questão temporal e outros assuntos derivados desse direcionamento temático do grupo, como família (relação avós e netos), ecoliteracia e imaginação também possuem grande importância na especificidade do PT. Em qualquer uma das temáticas tratadas, o projeto editorial do grupo convoca de maneira cuidadosa e inventiva as componentes verbal, visual e paratextual do álbum ilustrado (Rodrigues, 2013). Dessa maneira, torna-se fundamental compreender melhor como se dá o fluxo e a articulação estabelecida entre os códigos nos livros, num cruzamento de recursos de diferentes áreas (literatura, *design*, artes visuais).

## 1.6

### Vetores de análise

Assim como as expressões artísticas no álbum encontram-se numa interação dinâmica, as manifestações do tempo no álbum se materializam também de forma heterogênea e móvel, como em quebras de linearidade que prolongam ou encurtam sentidos, podendo voltar-se para memórias ou para a imaginação do futuro. “Esses procedimentos contrariam a linearidade da narrativa e interpelam, convidam o leitor a libertar-se das convenções e operar uma leitura ativa, a ‘navegar’ (...) dentro do livro ilustrado” (Linden, 2011: 114). O convite que a materialidade faz ao leitor indica estar alinhado com a representação das diversas modulações temporais. Considerando que é no cruzamento de expressões artísticas que reside a especificidade do álbum ilustrado, importa analisar as relações entre as linguagens na medida em que concorrem para as diferentes manifestações e movimentos do tempo no *corpus* selecionado.

Torna-se essencial, portanto, esclarecer quais trilhos foram seguidos para elaborar as matrizes interpretativas dos álbuns. Se o tipo editorial é, como já visto, um livro que possui a diversidade como tônica, não se afigura produtivo colocá-lo em categorias estanques de classificação. O trabalho possui 14 obras distintas, nomeadamente *Daqui ninguém passa!* (2014), *Com o tempo* (2014), *Ir e vir* (2012), *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), *Praia-mar* (2011), *A manta* (2010), *Enquanto meu cabelo crescia* (2010), *Depressa, devagar* (2009), *As duas estradas* (2009), *Andar por aí* (2009), *O mundo num segundo* (2008), *Um dia na praia* (2008), *Quando eu nasci* (2007) e *Um livro para todos os dias* (2004). Nelas a relação entre a presença de texto escrito, a dimensão do livro e o tipo de narrativa é variável. A diversidade do *corpus* mobiliza um olhar diferente, capaz de reconhecer as singularidades de cada álbum, percebendo quais expressões o tempo não linear pode assumir, seja no emprego da memória, na discussão do tempo histórico ou no tempo mais subjetivo, aspectos que trabalharei no segundo e terceiro capítulos. Já as características convergentes encontradas nas várias manifestações de tempos (histórico, subjetivo), como a importância do jogo, o estímulo à imaginação ou a componente ambiental, serão abordadas no quarto capítulo.

Ressalto que a abordagem escolhida para a tese é a da interpretação estética das obras, baseada na leitura atenta às particularidades dos álbuns ilustrados para, a partir dessa perspectiva, indicar o sentido global dos textos. A metodologia aplicada ao trabalho é de teor qualitativo, assentando na análise do conteúdo essencialmente textual, *lato sensu*, e privilegiando a natureza subjetiva do objeto de investigação. O que proponho no trabalho é compreender as relações possíveis estabelecidas entre as componentes dos livros que permitem discutir a ideia de um tempo não linear, sem desconsiderar outras leituras analíticas que as obras possam acolher. Dessa forma, busquei fazer uma interpretação que imbricasse



as características formais do álbum com as diversas modulações de tempo. O principal fundamento assumido no instrumental analítico foi fruto dessa investigação minuciosa nos livros, ao identificar o que cada um solicitava enquanto teoria, fazendo com que eles indicassem o percurso teórico mais apropriado. Nessa condução procurei fazer da interpretação algo vivo, evitando a criação de fórmulas ou etiquetas prévias de estudo aplicáveis aos álbuns selecionados.

Entretanto as diferentes angulações na leitura dos livros do PT partiram de um mesmo ponto, oriundo das pesquisas consagradas no campo do álbum ilustrado. Primeiramente, foram mobilizados os contributos de Ramos (2011), elaborados predominantemente a partir de critérios dos estudos literários. Três grupos de classificação para o álbum foram delineados pela autora: narrativos - com ou sem texto verbal, sendo que os que fazem parte da segunda subcategoria podem ser em verso (rima, refrão, repetições) ou prosa; poéticos ou líricos - ausência de intriga e sem uma estrutura assente na sequência ou causalidade, numa expressão lírica de sensações); e portefólio - estruturados sem relação de causalidade, utilizados em alternativa à enumeração e à acumulação de informações em que as cenas que se sucedem possuem certa autonomia (Ramos e Mattos, 2019) e o texto escrito atua como uma legenda para as imagens. Essa classificação atuou como um primeiro olhar às obras, separando-as em três grandes blocos (sequenciais, poéticos e portefólio) e dando pistas de que possíveis relações entre texto, imagem e suporte poderiam ser percebidas em cada tipo (assunto a ser tratado em breve).

Ampliando a discussão, é importante atentar para as categorias que descrevem as relações entre palavra e imagem. Para tal, minha reflexão foi principalmente tributária de Nikolajeva e Scott (2011) e de Linden (2011, 2015), autoras que se debruçaram com afinco para perceber tipos e funções no cruzamento de linguagens. Para as primeiras, são cinco os tipos de relação entre palavras e imagens, a saber: simétrico (texto e imagem redundantes); complementar (texto e imagem preenchem a lacuna um do outro); expansivo ou reforçador (imagem apoia a palavra e a palavra depende da imagem); contrapontístico (duas narrativas contam narrativas diferentes); e siléptico (duas ou mais narrativas independentes entre si que se contradizem).

Caminhando na mesma direção, Linden (2011) valoriza as funções que cada uma das linguagens pode assumir no álbum, focando na interação entre elas. A autora destaca seis categorias: repetitiva (relação de redundância que pode instaurar ritmo e conforto na leitura para um jovem leitor); seletiva (o texto ou a imagem focalizam em um aspecto da mensagem do outro código); reveladora (a presença indispensável do texto ou da imagem para a compreensão um do outro); completiva (texto ou imagem completam a informação uma da outra, sendo imprescindíveis para a compreensão do conjunto); contrapontística (quebra de expectativas geradas por uma das linguagens do álbum); e amplificadora (texto ou imagem

trazem mais elementos para a narrativa sem serem contraditórios ou repetitivos entre si). Em comum, os agrupamentos pensados por Linden e por Nikolajeva e Scott (2011) são tentativas de compreender a combinação entre texto verbal e texto imagético no tipo editorial, cientes de que as fronteiras entre as distintas funções e as relações podem ser tênues.

Diante da complexidade de caminhos analíticos, não creio que o álbum ilustrado possa ser pensado seguindo uma tabela sistemática, uma vez que seus significados não são completamente mensuráveis. As categorias oferecem importantes aspectos a serem notados na relação palavra-imagem dos 14 álbuns do PT, embora, a meu ver, essa ferramenta tenha operado de maneira mais indireta. Dessa maneira, os aspectos formais não podem engessar a leitura da obra. Antes, palavras e imagens interagem a ponto de construírem novos significados, dispostos a atualizarem as interpretações do livro. Assim, entendo essas classificações tipológicas como tentativas válidas para a apreensão do álbum sem, todavia, constrangerem o tipo editorial em blocos estáticos, uma vez que o mesmo livro pode apresentar mais de uma relação em suas páginas. “Essa apresentação, função por função, não nos deve fazer supor que sejam unilaterais ou compartimentadas. (...) Do mesmo modo, uma imagem, ou um texto, mediante os diferentes níveis de significação que está apto a organizar, pode abrigar diversas funções” (Linden, 2011: 126). Ao interpretar as narrativas sem me deter às nomenclaturas que nem sempre correspondem ao que o álbum apresenta, procuro valorizar cada uma das formas expressivas dos livros.

Nessa perspectiva, as tipologias desenvolvidas por Ramos (2011), Linden (2011, 2015) e Nikolajeva e Scott (2011) ofereceram subsídios para estudar as dinâmicas entre imagem e texto nos livros selecionados. Uma vez que o objetivo da tese é perceber como se manifesta a expressão do tempo não linear no PT e, a partir disso, compreender as linhas temáticas que emergem das obras da editora, as categorias foram usadas de maneira prospectiva, em função das solicitações de cada um dos álbuns. O enfoque foi debruçar-me nos significados das relações, dando ênfase às suas implicações nos livros. Tendo em mente que analisar uma imagem não é estar diante de um corpo para dissecar e que não existem receitas fixas, como comenta o ilustrador e professor Rui de Oliveira (2008), foram pensadas outras abordagens que extrapolam as categorizações, no esforço de evitar um texto esquemático e uma anatomização excessiva. Assim, diferentes áreas de estudo se incorporaram à tese para refletir sobre a materialidade do tempo no álbum ilustrado.

O álbum *Quando eu nasci* (2007), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Madalena Matoso, discute a transformação contínua e que extrapola esquemas muito definidos. A obra trata das descobertas sensoriais que a criança faz desde que nasce. Ele pode ser entendido como um álbum poético, pois não possui intriga e transmite uma visão pessoal a respeito do mundo (Ramos, 2011). Na primeira página dupla do livro, a frase “Quando eu nasci nunca tinha visto nada. Só um escuro, muito escuro, na barriga da minha mãe” (Martins

e Matoso, 2007: 6) dialoga com a cor da página, pois apenas se vê a oração escrita em branco no fundo negro como se fosse o útero materno (Fig. 26).



Figura 26: Escuro-útero em *Quando eu nasci* (2007)

A relação entre linguagens artísticas no álbum pode ser considerada simétrica (Nikolajeva e Scott, 2011), uma vez que a imagem e o texto escrito confluem para o mesmo campo de sentido ou de significados ligados ao nascimento e crescimento. E pode assumir a função de reforço, pois a cor preta que se espalha pelas duas folhas aponta para como era o mundo daquela criança antes de nascer. Na próxima página dupla, o livro trabalha com outro tipo de relação imagem-texto. O excerto “Quando eu nasci, nunca tinha visto o sol, nem uma flor, nem uma cara. Eu não conhecia ninguém, nem ninguém conhecia a mim” (Martins e Matoso, 2007: 8-9) por sua vez interage com a ilustração de maneira distinta da página anterior. As imagens mostram um menino com seu cachorro em uma sala repleta de fotografias na parede, indicando seus familiares. E como elemento intrigante, há o fato de as imagens serem iguais nas duas páginas, numa lógica de espelhamento (Fig. 27).



Figura 27: Imagens refletidas em *Quando eu nasci* (2007)

É possível afirmar que a função representada é de amplificação (Linden, 2011), em que o texto ou a imagem potencializam um ao outro, sem ser de forma contraditória ou repetitiva, pois há a marca genealógica e de continuidade temporal na ilustração. O menino, ao se olhar no espelho, vê tanto seu reflexo como o das fotografias da parede. A presença dessas fotos indica que a criança descobre a si mesma ao mesmo tempo em que conhece os outros familiares, num fluxo entre a compreensão da esfera individual e da coletiva (familiar).

Nas duas páginas vistas, as ilustrações se relacionam de forma distinta com o texto, mas ambas, cada qual a sua maneira, propõem um questionamento do tempo linear. Na página negra parece haver um retorno ao tempo passado – memória uterina – que ainda resvala no tempo presente, pois a cor preta se mantém por toda a construção da história, como uma simbologia de uma época em que a criança ainda não conhecia o mundo externo. E o presente, simbolizado pelo tempo que o protagonista vive, continua a fazer a ligação com o passado, visto nas fotografias de pessoas da sua família. Entretanto o presente também parece conectar-se com o futuro, pois a porta branca que há nos cantos inferiores das páginas pode significar as descobertas que ainda irão acontecer na vida do menino.

Como se pode notar, mais significativo do que pensar em qual categoria as obras podem ser enquadradas parece ser entender as relações entre as linguagens estabelecidas nos álbuns, assim como as funções que desempenham na construção das narrativas, pois esses aspectos oferecem pistas que potencializam suas leituras. Desse modo, como foi dito antes, as tipologias desenvolvidas por Linden (2011) e Nikolajeva e Scott (2011) atuam mais no sentido de guiar a análise dos livros na tese do que de construir modelos pré-determinados de estudo, uma vez que a diversidade de técnicas e formatos mostra-se como um dos princípios elementares do tipo editorial. Esse atributo está relacionado diretamente com a multimodalidade e a materialidade do álbum, responsáveis pela combinação de linguagens que amplia os sentidos dos álbuns do PT.

Os livros da editora manifestam alguns dos atributos vistos na história do desenvolvimento do álbum, como intrincada relação entre páginas duplas, quebras de expectativa no texto verbal e imagético, prioridade à dimensão espacial do suporte, uso da tipografia como linguagem visual ou exploração da materialidade do suporte, além da vertente humorística em alguns livros. Ao retomar esses aspectos, a editora marca sua filiação ao álbum ilustrado, porém incorpora elementos próprios que permitem que suas obras tenham uma assinatura estética bastante singular. A começar por seu pioneirismo (ano de fundação 2004), outros elementos colaboram para sua distinção no campo, como poucas publicações de álbuns por ano (média de 5 livros), reconhecimento em instâncias de consagração como em veículos de comunicação especializados, produção acadêmica a respeito do grupo, indicações dos livros pelo PNL e diversos prêmios nacionais e internacionais.

Outro aspecto que merece relevo é a exploração dos recursos materiais nos álbuns ilustrados do PT. Muitas vezes a multimodalidade e a materialidade reivindicam assuntos metafóricos, tais como sentimentos, sensações e temáticas filosóficas no catálogo do grupo. Isso fomenta a experimentação do tipo editorial, desenvolvendo obras com mais liberdade estética. E um dos temas que melhor se presta à ampliação de sentidos no álbum ilustrado e, que não por acaso é um mote significativo na editora, é o tempo.

## 2

### Fissuras: os ofícios do tempo não linear nos álbuns sequenciais

*O tempo é um ponto de vista dos relógios*  
Mario Quintana

Pensar o tempo como a representação de um percurso linear parece ser insuficiente para dar conta das outras modulações temporais que se negam a ser medidas apenas pelas horas do relógio. As várias tipologias temporais que formam a malha do tempo cronológico fazem cortes na linha da sucessividade, ou seja, propõem brechas na cronologia. Mas haverá uma temporalidade que flua e ultrapasse as marcações inflexíveis? E, caso exista, como pode ser transposta para a literatura e para o álbum ilustrado?

O objetivo deste capítulo é procurar e compreender as fendas do tempo cronológico nos álbuns narrativos do PT, submetidos à sequencialidade. De acordo com o crítico literário Benedito Nunes (1995), a grande maioria dos indivíduos está sob a batuta do tiquetaque mecânico, dos calendários e outras medidas quantificáveis que obrigam a lidar com o tempo antes mesmo de conceituá-lo. Porém, essas medidas cronométricas guardam dimensões distintas da temporalidade que atravessam e delinham a existência. No coração do cotidiano, no correr das obrigações, é possível ser invadido por lembranças, pausas, esquecimentos, reflexões a respeito do futuro, devaneios. Esses momentos formam rupturas únicas, pessoais e irrepetíveis, uma vez que além de acontecerem distintamente, estão sujeitas a muitas variáveis, de acordo com o contexto específico de cada indivíduo: são concepções de tempo. A ideia da temporalidade contínua e universal passa a ser questionada e o tempo pode tornar-se factível, na medida em que se torna múltiplo, denso de significado e pessoal.

A importância que a temporalidade ganha nessa perspectiva reposiciona o homem e a subjetividade no tempo e pode ser vista na questão do narrador nos álbuns ilustrados do PT. Dos 14 livros selecionados - 12 com texto verbal -, seis possuem crianças desempenhando essa função subjetivante (*Quando eu nasci, Enquanto meu cabelo crescia, A manta, Depressa, devagar, As duas estradas e Andar por aí*). O número significativo mostra como os pequenos narradores assumem a dianteira e contam os fatos sob seu ponto de vista, imprimindo nas obras a voz do seu próprio tempo. Ciente de que os autores dos livros são adultos e recriam uma visão da infância, a opção de utilizar narradores crianças pode estar relacionada à

tentativa de apreender e representar a temporalidade infantil, não nivelada pelo tempo comum e homogêneo, noção defendida pelo filósofo Paul Ricoeur (1980). Por serem alheias às obrigações rígidas do cotidiano, as crianças desfrutam de uma vivência avessa ao pragmatismo, numa dinâmica temporal mais livre, próxima da invenção e do jogo. As frestas simbólicas da imaginação e da dimensão lúdica infantil formulam um tempo habitável que, ao inscrever-se como tessitura semântica, redimensionam a relação do sujeito com a temporalidade. Quando ocupam o lugar privilegiado da fala nos álbuns, as crianças ressignificam sua própria experiência do tempo e do mundo.

Na obra *Depressa, devagar* (2009) abordam-se as diferentes ordens dadas por adultos e às quais um menino está sujeito no seu cotidiano. Em alguns momentos ele recebe ordens para acelerar e, em outros, para abrandar. Ainda que ele obedeça às ordens, o livro começa com seu relato pessoal a respeito do ritmo que lhe é imposto e do seu ritmo próprio: "Lá fora, o tempo passa por uma máquina de contar que faz contas aos segundos e marca os dias sem enganos. Aqui dentro, os relógios não se preocupam em contar: ora andam distraídos quando há muito fazer, ora passam apressados quando não há tempo a perder" (Martins e Carvalho, 2009: 4-5). Há uma oscilação entre dois tempos, sendo um externo ("lá fora") e outro interno ("aqui dentro"), transmitindo diferentes mensagens. Enquanto o primeiro se aproxima de uma lógica mais mecanizada, o segundo faz do tempo uma matéria sensível, em que as horas se alongam ou se abreviam de acordo com os momentos e as vontades do indivíduo. Pode-se pensar que o tempo exterior é o dos adultos e o tempo interior é o da criança, sendo esse um tempo subjetivo que instaura uma nova forma perceptiva para a realidade. O tempo vivido pelo menino protagonista abre uma fissura no tempo cronológico e homogêneo, sugerindo que ele é composto por vários feixes temporais.

Nesse sentido, entendendo que a experiência humana extrapola o *continuum* temporal e escava significados que parecem estar escondidos na sobreposição dos dias, tomei emprestados os conceitos de "instante" da obra *A intuição do instante* (2007), do filósofo Gaston Bachelard, e de "movimento constelacional da história", defendido pelo filósofo Walter Benjamin (2006, 1994a), para discutir a fragmentação do tempo linear. Esses foram pensamentos fundamentais para as análises das fraturas do tempo nas obras escolhidas. Com a associação desses conceitos, busquei mostrar como a literatura pode mover o que está oculto no tempo para revelar sua potencialidade e, em um momento posterior, desenvolver o diálogo entre as temporalidades descontínuas e a teoria literária. Nessa abordagem, as reflexões de Ricoeur (1980, 1994, 1995) e da professora Ursula K. Heise (1997) servirão como esteio para a leitura crítica dos álbuns selecionados.

Os pensamentos trazidos pelos autores citados questionam a concepção de tempo cronológico. Ele é baseado em movimentos naturais recorrentes - aproximando-se dessa forma do tempo físico, pautado em mensurações precisas - e possui certas datas como

referenciais (ritos e celebrações religiosas), assumindo-se, por isso, como um tempo público que regula as ações cotidianas (Nunes, 1995). A temporalidade cronológica forma-se numa sequência contínua e infinita, assinala o autor, estruturada numa armação fixa e permanente que não se abre para lacunas ou alterações. Em outras palavras, a continuidade temporal uniformizaria a experiência do indivíduo, atribuindo pouca variação aos momentos vividos. Ainda que o tempo cronológico regule as sociedades, ele não é unívoco. A sequência ininterrupta não demonstra acolher as múltiplas camadas e direções que a dimensão temporal pode assumir; sua trama é descontínua. A tessitura do tempo coloca lado a lado elementos entendidos como heterogêneos, a exemplo das lembranças feitas, do uso da imaginação, da discussão dos fatos históricos. A descontinuidade parece desvelar a exploração de universos semânticos no tempo, expondo o que há de pessoal e subjetivo na marcação dos relógios.

O tempo descontínuo pode ser percebido de diversas maneiras nos álbuns do PT, seja nas imagens, seja no texto ou no suporte. Recursos como marcadores temporais textuais (verbos, advérbios) e marcadores textuais visuais (repetição de elementos, linhas de movimento) mostraram-se recorrentes. No entanto as obras contaram com outro recurso que evidenciou a dinâmica do tempo: a quebra de expectativas. O álbum *Daqui ninguém passa!* (2014) ajuda a pensar essa ideia. Além de fazer da materialidade do objeto a protagonista da história, há um elemento inesperado que altera o rumo da narrativa. Posicionado na divisória do livro, o guarda recebe ordens do general para não permitir que as personagens cruzem a página da esquerda para a da direita. Entretanto ele deixa que duas crianças peguem a bola que havia caído na página proibida e permite que todos fiquem livres para ultrapassar a fronteira da obra. A bola, representada por um ponto vermelho, simboliza o momento decisivo que se contrapõe à suposta abstração do tempo (Fig.28).

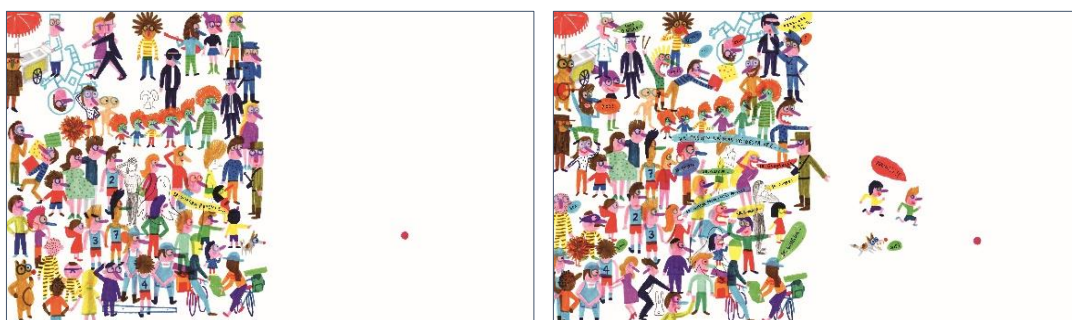


Figura 28: Bola vermelha e quebra de expectativa em *Daqui ninguém passa!* (2014)

A bola concentraria toda a potência da quebra da expectativa, um ínfimo segundo que enriquece a dimensão temporal. Esse ínfimo momento seria o “instante”, entendido como a pedra de toque para avaliar o correr do tempo, segundo a reflexão de Bachelard (2007), com a qual a tese encontra-se alinhada. O autor afirma que o instante traz, em sua individualidade, a marca da mudança e da quebra da homogeneidade do tempo.

Se, pois, a novidade é essencial ao devir, tem-se tudo a ganhar atribuindo-se essa novidade ao próprio Tempo: não é o ser que é novo num tempo uniforme, é o instante que, renovando-se, remete o ser à liberdade ou à oportunidade inicial do devir. [...] o instante impõe-se prontamente, inteiramente; ele é o fator da síntese do ser. (Bachelard, 2007: 31)

Influenciado pela Teoria da Relatividade e pelo pensamento do historiador francês Gaston Roupnel, Bachelard (2007) enfatiza que não há um tempo único, que seja o mesmo em diferentes situações. Com isso o autor se opõe à concepção de tempo como duração defendida pelo filósofo Henri Bergson<sup>50</sup>, em que a temporalidade flui de maneira uniforme. Para Bergson (2006) a duração é contínua e o instante comporta-se somente como uma abstração. O trabalho de Bachelard foi o de marcar a singularidade do tempo, mostrando que o fluxo temporal varia:

O tempo só se observa pelos instantes, a duração - veremos como - só é sentida pelos instantes. Ela é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um *fenômeno* de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita. [...] Apercebamo-nos, pois, de que a experiência imediata do tempo não é a experiência tão fugaz, tão difícil, tão complexa da duração, mas a experiência displicente do instante [...]. (Bachelard, 2007: 37)

O instante expressa ser partícula viva da temporalidade, capaz de manifestar a sua dinâmica. Para o autor, é preciso ver a duração como descontínua e móvel, sendo sua porção ínfima responsável por enriquecer o tempo e o dotar de significado. Como fundamento da ação, o instante representa a quebra do tempo contínuo para ceder lugar a novos acontecimentos e ao desenrolar da vida; o instante faz com que o tempo assuma sua característica dinâmica.

A movimentação da temporalidade é justamente um dos pressupostos do pensamento de Benjamin (1994a, 2006). Suas críticas à escrita da História que não leva em conta a transitoriedade e modulações dos eventos, é válida para a tese. "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo, mas um tempo saturado de 'agoras'" (Benjamin, 1994a: 229). Considerar o tempo como revelação de momentos que explodem a continuidade histórica é recusar a ideia de progresso temporal vazio e uniforme. Dessa maneira, seria preciso escovar a História a contrapelo (Benjamin, 1994a). Logo, o olhar questionador e atento que deve ser atribuído ao tempo afigura-se como um mecanismo que lhe acrescenta mais densidade e multiplicidade.

As rupturas na continuidade vazia do tempo citadas por Benjamin auxiliam a ler o álbum *A manta* (2010), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Yara Kono. O livro apresenta as várias histórias contidas na manta de retalhos que era da avó da protagonista. Quando a

---

<sup>50</sup> Ver mais em BERGSON, Henri (2006), *Duração e Simultaneidade*, São Paulo, Martins Fontes.



idosa morre, o cobertor continua a ganhar novos pedaços de tecido, como os que eram do pijama da menina<sup>51</sup> (Fig. 29).



Figura 29: Última página do miolo de *A manta* (2010)

O instante em que o retalho da menina é incorporado na manta anuncia ser um momento crucial na narrativa. A criança dá seguimento à tessitura da manta, costurando um pedaço de tecido que também guarda uma lembrança. A partir desse momento, ela reconecta-se com a avó, numa mistura de tempos, visto que há as memórias antigas da avó e as suas memórias mais recentes, o que mantém a história da família viva. O retalho torna-se um ponto fulcral na experiência da protagonista, algo que desestabiliza a cronologia do tempo e emaranha temporalidades distintas. Na obra *Passagens* (2006), Benjamin, por sua vez, comenta que o conhecimento apenas existe em lampejos e que o texto é um trovão que continua ressoando. A imagem final do miolo do álbum pode ser lida à luz do rasgão luminoso responsável por romper e deslocar conteúdos temporais e espaciais sedimentados, fazendo implodir o correr homogêneo do tempo:

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (Benjamin, 2006: 504)

O relâmpago visto no excerto manifesta-se como aquilo que ilumina e faz com que algo se destaque na escuridão (linearidade) do tempo. O fragmento luminoso seria o resultado da imagem dialética que salta, apresentando a combinação de elementos relacionais, como presente e passado. Porém, extrapolando a noção de rememoração do passado no presente do excerto, pode-se pensar o lampejo como a colisão e o entrelaçamento entre diferentes

<sup>51</sup> "(Já agora: o quadradinho do meu pijama também tem uma história. Foi a minha tia que mo ofereceu há uns anos porque o achou parecido com um pijama antigo da minha avó.) Procurei-o na manta e ele lá estava. Realmente é quase igual ao meu. Eu e a minha avó, as duas dormindo lado a lado, até os tecidos se gastarem e novas histórias chegarem a esta manta" (Martins e Kono, 2010: 28-29).

instâncias temporais, numa negociação entre o tempo que corre nos relógios e a percepção temporal que é sempre renovada a cada vez que um instante iluminador acontece.

Os fragmentos que se libertam da homogeneidade temporal indicam ressignificar a história (o tempo), numa configuração saturada de tensões que se cristalizam enquanto mônada (Benjamin, 1994a). A mônada, segundo o professor Georg Otte (1994), significa uma espécie de contração repentina do tempo, na qual os acontecimentos dispersos se reúnem numa mínima porção física. A mônada parece contrabalançar o tempo meramente progressivo e linear, assim como propõe o instante bachelardiano. Ela não acusa ser uma representação fixa dos momentos, e sim movimento contínuo de ida e volta pelo tempo. Essa dinâmica faz com que a mônada seja sempre alterada, interrompida e entremeada com outros tempos, criando um mosaico de sentidos. Levando o raciocínio para a literatura, a história descontínua pode ser interpretada como um instrumento que constantemente reconfigura a realidade, ressaltando a singularidade da narrativa. Dessa forma, o instante autêntico de Bachelard (2007) e o lampejo de Benjamin (2006), que colocam em causa a linearidade temporal, serviram como uma importante orientação na tese. Isso posto, reforço que a premissa da pesquisa apoia-se nos *flashes* que saltam no desenrolar das narrativas imagéticas e textuais e que fazem com que o tempo adquira espessura qualitativa. A temporalidade apresenta-se mais substancialmente nas interrupções encontradas nas obras.

Antes de iniciar a discussão da descontinuidade temporal nos álbuns do PT, importa esclarecer o conceito de narrativa utilizado no trabalho. Em uma concepção mais ampla, ela significa, de acordo com o dicionário de termos literários do professor Carlos Ceia<sup>52</sup>, a enunciação de um discurso que relata acontecimentos e ações que consideram a história que ela conta e o discurso narrativo que ela exprime. Já para algumas conceituações advindas da corrente estruturalista literária, a narrativa se baseia, principalmente, nas características da linguagem escrita defendidas pelos teóricos da literatura Tzvetan Todorov (2011) e Gérard Genette (1995, 2011). Para o primeiro, a narrativa possui cinco passos: 1) estado inicial; 2) função que abre um processo; 3) processo propriamente dito; 4) função que fecha o processo; e 5) resultado. Ou em outros termos, três: 1) estado inicial; 2) transformação ativa ou passiva; e 3) estado final. Para Genette, a narrativa está assente em três componentes: tempo (tempo da história e tempo do discurso); aspecto (maneira pela qual a história é percebida pelo narrador); e modo (tipo de discurso do narrador). Cada um dos itens desdobra-se em diversas categorizações, com o intuito de esmiuçar a narrativa ao ponto de chegar a sua estrutura mais elementar. Em suma, a narratologia defendida pelos dois autores alude à busca de esquematizar o texto, como se houvesse uma forma geral a todas as tipologias. Outro ponto

---

<sup>52</sup> <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/narrativa/> Acedido em 7 de junho de 2020.

convergente entre a teoria todoroviana e genettiana seria interpretar a narrativa como uma ordenação cronológica dos eventos que segue uma lógica própria do enunciado narrativo.

Hoje em dia, a narrativa pode ser concebida de maneira mais ampla, sobretudo no âmbito do álbum ilustrado. A noção de narrativa ganha maior amplitude ao ser analisada a obra *Praia-mar* (2011) do PT, de Bernardo Carvalho, é constituído somente por imagens (Fig. 30).



Figura 30: Subida da maré em *Praia-mar* (2011)

Não há uma intriga no enredo ou narrador, apenas a exibição das diferenças sentidas nas pessoas e no ambiente conforme a subida da maré. A materialidade da obra é bastante explorada, uma vez que a sua divisória marca os espaços da areia e do mar na página quando a maré está baixa. O leitor acompanha as modificações nas ações da paisagem como se o livro fosse um compilado imagético de cenas no ambiente praiano.

Já a obra *As duas estradas* (2009), escrita por Isabel Minhós Martins e ilustrada por Bernardo Carvalho, apresenta duas viagens feitas em simultâneo. As narrativas dividem o espaço nas folhas do livro<sup>53</sup> (Fig. 31).



Figura 31: Narrativas cruzadas em *As duas estradas* (2009)

<sup>53</sup> “Escolhemos uma recta com boa visibilidade, abrimos um portão e ali mesmo fazemos um piquenique. Eu aproveito para fazer chichi junto a uma árvore. A minha irmã diz que aguenta até chegarmos. A minha mãe diz que não sabe a que horas chegaremos...” (Martins e Carvalho, 2009: 12-13).

Cada uma das viagens é feita em um tipo de estrada (nacional e autoestrada) e em um ritmo. Ainda que distintas, o trajeto do carro azul e do carro vermelho encontram-se, cruzando tempos e espaços que coabitam o suporte da obra, sendo a componente espacial cara à narrativa. As imagens possuem grande peso semântico nas páginas do álbum, pois refletem materialmente o diálogo entre diferentes temporalidades. Como visto em *Praia-mar* (2011), as histórias não possuem intriga; e no caso de *As duas estradas*, são dois os narradores. A organização dos dois álbuns do PT possui características que não correspondem às tipologias narrativas de Todorov (2011) e Genette (1995, 2011), o que esbate uma possível rigidez em relação ao conceito. Ainda que os dois autores tenham trazido importantes aspectos para a área, formulações mais esquemáticas de narrativa podem desconsiderar outras linguagens que constituem os dois livros, como imagens e suporte.

Pensando em abordagens mais abertas para o conceito de narrativa, os professores Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes no *Dicionário de Narratologia* (2000) postulam que a narrativa pode ser composta por modalidades híbridas verbo-icônicas como a banda desenhada ou cinema, se efetiva em contextos que não se restringem aos textos narrativos literários e se materializa em outros registros, como historiografia, relatórios ou textos de imprensa. A perspectiva dos dois autores empreende abarcar a diversidade de manifestações narrativas, assim como suas variadas funções socioculturais que variam conforme a época.

Na mesma linha, a crítica literária Marie-Laure Ryan (2007) entende narrativa como um conjunto difuso de características que obedece a alguns parâmetros, como dimensão temporal, espacial, mental (ação das personagens no enredo) e formal/pragmática (sequência de eventos e a ocorrência de algum desses eventos ser relevante para a história), sendo que cada narrativa pode variar a ênfase a cada um dos aspectos listados. A autora defende a ideia de que uma narrativa se constrói pelas operações cognitivas que o texto confronta o leitor, como analisar a maneira como os eventos na história são orquestrados, as mudanças e os resultados que eles trouxeram à realidade representada. A narrativa, segundo a autora, é um tipo específico de conteúdo que pode ser veiculado em diferentes formas, incluindo historiografia, relatos jornalísticos, narrativas de experiências pessoais. A respeito da ampliação do domínio narrativo, Ryan diz: “[a] definition of narrative should therefore work for different media (though admittedly media do widely differ in their storytelling abilities), and it should not privilege literary forms” (26). A definição sugere que é mais importante perceber a narrativa em suas implicações de sentido, independente do suporte escolhido (textos, imagens, relatos informacionais, cinema) do que as definições narratológicas mais restritivas.

Nessa direção, convém lembrar as proposições de autores como a professora Linda Hutcheon (1991), para quem a narrativa pós-moderna desdobra-se em mais expressões artísticas. A propósito, uma breve definição de pós-modernismo auxilia na reflexão a respeito do tema. Ao tentar explicá-lo em sua obra *Poéticas do pós-modernismo* (1991), Hutcheon

sublinha que o termo questiona fronteiras e margens, dando lugar ao diferente, híbrido e provisório. A movimentação e a fluidez citadas pela autora encontram ressonância nas artes: "O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas [...] é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites" (Hutcheon, 1991: 26). As transgressões de fronteiras podem ser vistas na mistura de gêneros em obras literárias, como os limites pouco demarcados entre ficção e história, romance e autobiografia. A gênese da literatura pós-moderna, segundo a professora canadense, está no exercício de desafiar as convenções tradicionais de narrativa, através de textos mais fragmentados, com narradores múltiplos, uso da ironia, alteração da concepção de espaço e tempo, e que cruzam diferentes categorias de artes, como o cinema e as artes visuais.

As aproximações e os intercâmbios entre práticas artísticas, como ocorrem entre texto, imagem e suporte no álbum, reforçam a filiação deste último à estética pós-moderna. O especialista em álbum ilustrado David Lewis (2001) elenca alguns pontos que marcam esse tipo editorial com características pós-modernas: quebra de fronteiras entre públicos leitores; ampliação e teste de normas linguísticas, sociais, literárias; indeterminação do sentido da narrativa; paródia e ironia às convenções e normas de gêneros ou modelos; exploração da vertente material do objeto. Alinhada com essa interpretação, a professora Michèle Anstey (2002) comenta que o álbum pós-moderno apresenta certos atributos, tais como: construção intencional para desafiar e envolver o leitor de maneiras novas; uso pastiche de estilos; uso incomum da voz do narrador; exploração do *design* e *layout* do livro para leitura da obra; indeterminação de sentido no texto visual ou verbal; discursos contestadores entre ilustrações e imagens; intertextualidade; multiplicidade de leituras e significados para uma variedade de público. Alguns aspectos, como uso intencional da materialidade do objeto e indeterminação ou mais possibilidades de significação à história por via de imagens ou texto escrito são pontos fundamentais a serem levados em consideração na narrativa pós-moderna dos álbuns do PT. As particularidades levantadas pelos dois autores colaboram para refletir a respeito da complexa arquitetura do álbum (ou outras manifestações artísticas pós-modernas), que não parece ajustar-se a um sistema mais fechado de narrativa. É a partir desse entendimento que considero as narrativas dos álbuns ilustrados como amplas, atravessadas e emaranhadas por diferentes linguagens, como as visuais, verbais e materiais. Os novos repertórios expressivos imbricam-se nos trabalhos da editora, sendo imprescindível avaliá-los à luz desses processos híbridos.

A condição pós-moderna do álbum também se reflete na representação do tempo nas obras, com mais abertura à fragmentação e à sobreposição de temporalidades. A obra *Enquanto meu cabelo crescia* (2010), escrita por Isabel Minhós Martins e ilustrada por Madalena Matoso, pode ser lida à luz das relações heterogêneas do tempo no álbum

ilustrado. A protagonista Vera relembra as várias mudanças que aconteciam no salão de beleza que frequentava semanalmente com sua avó: “Como a Berta, amiga da minha avó, que sempre quis ser cantora... E que saiu uma verdadeira estrela, depois de passar pelas mãos da Mila” (Martins e Matoso, 2010: 17-18) (Fig. 32).



Figura 32: Diferenças no visual da Berta em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

A personagem Berta aparece duas vezes, sendo uma antes e outra depois de cortar o cabelo. Se no primeiro momento ela porta um semblante sério, após a mudança de visual está mais contente. A diferença entre estados de espírito da personagem simboliza as várias experiências de tempo nos álbuns do PT, apresentando dois instantes significativos para ela. A narrativa costura mais de uma percepção temporal (momentos de Berta), inclusive por ser um livro que narra as memórias de uma criança. A respeito dos jogos temporais percebidos no livro, Heise (1997) comenta que o entrelaçamento de diferentes temporalidades forma a base da organização narrativa das obras pós-modernas. As mudanças na concepção de história e o desenvolvimento tecnológico nos últimos 30 anos fizeram com que a relação do homem com o tempo se modificasse, o que é espelhado na literatura:

Postmodernist novels thereby project into the narrative present and past an experience of time which normally is only available for the future: time dividing and subdividing, bifurcating and branching off continuously into multiple possibilities and alternatives. It forms part of the inherent asymmetry of time that in everyday experience we envision what is to come as open and indeterminate with regard to a multiplicity of possibilities, whereas the past and the present are continuously narrowed down to one temporal strand from amongst these possibilities. (Heise, 1997: 55)

O tempo múltiplo cria bifurcações em que passado e presente se comunicam, abrindo várias possibilidades de leitura e de relação com a temporalidade. O tempo reconfigura-se no álbum ilustrado ao exibir os dois momentos de Berta, já que a feição alegre da personagem ao sair do salão pode ser vista como sua apropriação pessoal do tempo. A experiência do tempo subjetivo de Berta é ampliada quando ela corta os fios de cabelo e essa ampliação fica evidenciada na presença do antes e depois do corte da personagem. Ressalto que utilizo o termo “tempo subjetivo” e não “tempo psicológico” na tese. Embora sejam termos próximos,

uma vez que o tempo psicológico também é qualitativo e esteja em discordância com as medidas objetivas temporais (Nunes, 1995), considero que o uso da palavra “subjetivo” possa ser mais coerente para marcar a apreensão do tempo pelo sujeito, fazendo com que a temporalidade deixe de ser meramente abstrata para ser vivenciada de maneira mais intensa. O caráter da experiência humana do tempo também é referido nos estudos de Ricoeur (1994, 1995 e 1997) a respeito da narrativa:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. (Ricoeur, 1994:15)

Dessa maneira, delinea-se uma relação ativa entre as duas instâncias: o tempo é feito por meio da narrativa e a narrativa se consolida ao abordar a temporalidade. Vale lembrar que a narrativa pós-moderna presume uma estrutura na qual os fatos estão entrelaçados de tal maneira que embaralham a sucessividade temporal, concebendo novas apreensões na rede escrita, imagética e material no álbum. A noção de experiência indica ser projetada pela narrativa, de acordo com Ricoeur (1994). Ao relacionar a narração aos processos mais particulares e pessoais, o autor mostra a importância da constituição subjetiva do tempo, abrangendo um variado leque de manipulações, como alargamentos e supressões por meio da interpretação pessoal das personagens. Os jogos temporais no álbum aludem ter como objetivo “articular uma *experiência* do tempo” (Ricoeur, 1995: 181). Essa experiência proposta pela literatura parece ser apenas uma amostra temporal do ser no mundo, conforme refere Ricoeur (1995), ou seja, as manifestações do tempo não linear, e por isso subjetivo, nos álbuns ilustrados do PT demonstram estar em consonância com o uso que os indivíduos fazem da dimensão temporal, incentivando o leitor a ver-se como responsável e protagonista da sua própria percepção e vivência do tempo.

A tensão dinâmica criada na articulação ricoeuriana compreenderia as rupturas na cronologia – defendidas por Bachelard (2007) e Benjamin (1994a) –, as quais podem ser capazes de “explorar os níveis hierárquicos que compõem a profundidade da experiência temporal” (Ricoeur, 1995: 183). Na visão do autor, as obras literárias enriquecem a forma como o homem se relaciona com o mundo, na medida em que delineiam novas percepções da realidade por meio de uma temporalidade reconfigurada na narrativa. O caráter polissêmico do tempo faz com que ele assuma uma conceituação plural, sobretudo nos álbuns pós-modernos como os selecionados para a pesquisa. Ao reorganizar as representações da realidade, a multiplicidade de movimentos temporais nas obras abre-se para a compreensão mais subjetiva e sensível do assunto, questionando a ideia de que o tempo segue uma sucessão ininterrupta de fatos.

Como sublinhado anteriormente, trata-se de discutir na tese quais as estratégias envolvidas na problematização do tempo linear nas imagens, no texto e no suporte dos álbuns do PT. Para isso, após a primeira catalogação do *corpus* do trabalho (temática, autoria e endereçamento<sup>54</sup>), categorizei a ordenação cronológica da narrativa (história), ou seja, a sequência linear organizadora dos acontecimentos na história. Para este capítulo, incluí as obras nas quais há uma ordenação sucessiva dos acontecimentos (*A manta, Depressa devagar, Daqui ninguém passa!, As duas estradas, Enquanto meu cabelo crescia e Andar por aí*) e os álbuns ilustrados sem texto escrito (*Um dia na praia e Praia-mar*).

Em um momento posterior, a partir do levantamento feito, utilizei os principais mecanismos narrativos listados por Heise (1997) na representação do tempo fragmentado (repetição, metalepse [metaficção] e tipografia experimental). O PT utilizou com maior frequência a repetição (*Quando eu nasci, Com o tempo, Para onde vamos quando desaparecemos?, Um dia na praia*) e a tipografia experimental (*Enquanto meu cabelo crescia, A manta, Daqui ninguém passa!, Um livro para todos os dias, Depressa, devagar, Praia-mar*). Os efeitos causados pelos mecanismos listados nos livros pós-modernos são, de acordo com a autora, a multiplicidade e a indeterminação para a representação do tempo, num perspectivismo que atomiza as leituras temporais, justapondo temporalidades e dando ênfase ao tempo subjetivo das personagens. Isso posto, apresentarei algumas manifestações visuais, verbais e materiais encontradas no decorrer da análise dos álbuns.

Os pensamentos de Bachelard (2007), Benjamin (1994, 2006), Heise (1997) e Ricoeur (1980, 1994, 1995) a respeito da configuração de tempo mostram-se na narrativa enquanto produto de prolongamentos, intercalações e dispersões com a linearidade temporal. O eixo principal da tese parte dessa perspectiva que acolhe diferentes angulações para os movimentos temporais. Entendo o tempo como um poliedro multifacetado, em que a dilaceração da cronologia confere sentido à experiência humana, como propõe Ricoeur: "I shall now attempt to show that the time of the simplest story also escapes the ordinary notion of time conceived of as a series of instants succeeding one another along an abstract line oriented in a single direction" (Ricoeur, 1980: 174). Como suporte teórico, os autores citados nesse texto introdutório guiaram as leituras e interpretações das obras, que, todavia, permanecem abertas para receber contributos de outras áreas, como a da historiografia e da filosofia. Vale dizer que o contributo de campos distintos do saber não relega para segundo plano a teoria do álbum ilustrado, operada de forma ativa no estudo. Dessa maneira, torna-se

---

<sup>54</sup> De acordo com a lista disponibilizada das obras aconselhadas do PNL no ano de 2015, em que onze dos catorze livros do *corpus* da tese foram escolhidos, o endereçamento definido foi: Educação pré-escolar (*Praia-mar, Um dia na praia, Depressa, devagar*); Educação pré-escolar 1º e 2º ano – Apoio a projetos Educação para Cidadania (*Ir e vir, Com o tempo*); Leitura orientada 1º ano (*A manta*); Leitura orientada 2º ano (*Quando eu nasci*); Leitura autônoma 3º ano (*Enquanto meu cabelo crescia*); Leitura orientada 4º ano (*Para onde vamos quando desaparecemos, O mundo num segundo*); Apoio a projetos -Educação para cidadania 3º, 4º, 5º e 6º ano (*Daqui ninguém passa*). [http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/arquivo/escolas/uploads/livros/57\\_todas\\_as\\_listas\\_2015\(10\).pdf](http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/arquivo/escolas/uploads/livros/57_todas_as_listas_2015(10).pdf) Acedido em 12 abril de 2019.



fundamental perceber em quais operações verbo-visuais-materiais os álbuns do PT conseguem subverter a ordem retilínea do tempo.

## 2.1 Tempo interior: o ritmo das temporalidades em *Depressa, devagar*

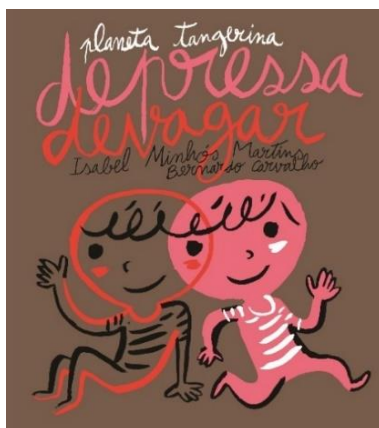


Figura 33: Capa de *Depressa, devagar* (2009)

A quebra da sucessão temporal nos álbuns ilustrados do PT leva a uma interessante bifurcação em linguagens, em que os diversos formatos de expressão artística nos livros interpretam de maneira singular a dinamicidade do tempo. A exemplo, o livro *Depressa, devagar* (2009)<sup>55</sup>, escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Bernardo Carvalho, apresenta o cotidiano de um menino que desde o momento em que acorda até ao anoitecer escuta de familiares, professores e outras personagens (em sua maioria adultos) diferentes ordens de como agir em determinadas situações. A obra é construída a partir do jogo entre as palavras “depressa” e “devagar”. São mostradas diferentes velocidades de tempo em frases como “Depressa o autocarro já vem à esquina. Devagar... queres uma perna partida” (Martins e Carvalho, 2009: 16-17) ou em “Depressa! O despertador já chamou... Vamos, lave a cara e o

<sup>55</sup> O referido livro já foi previamente analisado no artigo “Fluxo de temporalidades no livro ilustrado: recursos narrativos e gráficos na representação do tempo não linear” (Andrade, 2020: 452-464). <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2041/1675>. Acedido 18 de Setembro de 2020.

nariz” (*ibidem*: 8-9). O livro possui 32 páginas<sup>56</sup> e já no título apresenta noções de ritmos de tempo, ora mais rápido, ora mais lento.

A capa introduz os ritmos de tempo que serão tratados, usando para isso a sobreposição de imagens. São duas imagens do protagonista, sendo a da esquerda desenhada apenas com o contorno e a da direita desenhada e preenchida com tinta cor-de-rosa. As ilustrações não estão totalmente separadas, já que parte da cabeça das duas imagens está colocada uma sobre a outra, dividindo o mesmo espaço. As linguagens icônica e verbal estão em franca relação, pois a imagem apoia o texto escrito e as palavras ganham mais sentido com a ilustração. As técnicas expressivas usadas no álbum colaboram para que ele seja entendido como expansivo (Nikolajeva e Scott, 2011), e a função desempenhada pelas duas expressões artísticas pode ser de amplificação, uma vez que a imagem e o texto enriquecem um ao outro com mais sentidos, sem se repetirem (Linden, 2011). Nesse fenômeno editorial híbrido, as linhas da ilustração que se fundem trazem mais aspectos a serem analisados, como será visto. No dizer de Sotomayor, “[o] que resulta desta oscilação entre sistemas semióticos, prevalecendo uma interação intensificadora, é um ajuste e reajuste de interpretações que *per se* potenciam outras e renovadas relações de significados inesgotáveis” (2016: 153). Dessa forma, a tensão de sentidos conseguida pela conexão entre as linguagens do tipo editorial ganha maior complexidade na representação temporal.

Considerando o conjunto das páginas em sequência, há indícios do tempo físico na narrativa que sugerem o decorrer de um dia, visto que o livro começa com a ilustração do sol raiando (4-5) e termina quando o menino volta para casa e recebe seu pai (28-29), que provavelmente retorna do trabalho (Fig.34).<sup>57</sup>



Figura 34: Raiar e fim do dia respectivamente em *Depressa, devagar* (2009)

<sup>56</sup> Compreendo que a leitura do álbum ilustrado perpassa todo seu conteúdo: a primeira página considerada do livro é iniciada pela capa, e a última página foi entendida como a contracapa, número de acordo com a descrição do livro no site da editora (<http://www.planetatangerina.com/pt/livros/albuns>).

<sup>57</sup> “Lá fora o tempo passa por uma máquina de contar que faz contas aos segundos e marca os dias sem enganos. Cá dentro, os relógios não se preocupam em contar: ora abrandam distraídos quando há muito que fazer, ora passam apressados quando não há tempo a perder. Mas, lá fora, o tempo não aprecia passeios nem corridas... e, por isso, a toda hora grita palavras de ordem cá para dentro: Depressa, devagar. De manhã ao deitar, são estas as palavras que tomam conta do meu dia...” (Martins e Carvalho, 2009: 6-7) e “Mais devagar, não me esganes por favor!” (*ibidem*, 28-29)

O leitor acompanha o menino sendo acordado pelos pais em casa, arrumando-se para sair, pegando o transporte, realizando atividades na escola, almoçando com colegas, brincando com outras crianças e reencontrando seus familiares novamente no ambiente doméstico ao final do dia. A sucessão das páginas no álbum pressupõe o desenvolvimento cronológico da narrativa, em que é preciso ler as ilustrações dentro do contexto:

A questão não é só saber como representar a temporalidade na imagem, e sim que uso é feito do livro ilustrado para expressar duração ou movimento e, precisamente, de que modo textos e imagens se combinam não apenas entre si mas, sobretudo, na relação deles com o suporte. (Linden, 2011: 114)

Dessa maneira, as imagens encontram-se associadas com o texto e com o suporte, ou seja, a representação do tempo na obra precisaria ser vista na relação entre as partes constituídas por essas linguagens (verbal, imagética, suporte). Porém, ainda que haja ordenação cronológica no álbum, outra manifestação de tempo pode ser vista. Retornando à ilustração da capa (Fig. 33), são vistas linhas de movimento no menino da direita sugerindo que o corpo está em deslocamento, uma técnica chamada "sucessão simultânea" (Nikolajeva e Scott, 2011). O recurso retrata a sequência de imagens de uma mesma personagem em momentos distintos, mas que se lidos em conjunto formam uma ordem. Como a capa traz a imagem do mesmo menino em duas posições diferentes – o da esquerda está sentado e o da direita está correndo –, e o livro trabalha com a ideia de diferentes andamentos, é possível pensar que as duas ações estão acontecendo de maneira concomitante: o menino encontra-se na bifurcação de dois ritmos, um acelerado e outro lento.

A inconstância do tempo transmitida na capa e por toda a obra cria uma superposição de temporalidades, em que a alternância de compassos coexiste na rotina daquela criança, com um tempo mais retilíneo e outro não. A oscilação de percepções temporais está representada na sobreposição das ilustrações, como nas sequências de páginas 8-9, 18-19 e 22-23, dando a perceber a simultaneidade dos planos temporais na narrativa, o que permite entrever que a compreensão temporal do menino seria imanente ao estruturamento de ritmos que se sobrepõem<sup>58</sup> (Fig. 35).

---

<sup>58</sup> Texto primeira ilustração: "Depressa! O despertador já chamou...Vamos, lave a cara e o nariz." (Martins e Carvalho, 2009: 8-9); texto segunda ilustração: "Depressa, o autocarro já vem à esquina! Devagar... queres uma perna partida?" (*ibidem*, 14-15) e texto da terceira ilustração: "Depressa! Há outros à espera do almoço! Devagar... já tens comida no pescoço." (*ibidem*, 20-21).



Figura 35: Simultaneidade de tempos em *Depressa, devagar* (2009)

A oscilação vista no texto escrito e nas imagens sugere fissuras na homogeneidade temporal da apreensão do tempo pelo menino, como pode ser notada no texto verbal da primeira página do miolo (Fig. 34). O início da frase marca essa oposição: “*Lá fora* o tempo passa por uma máquina de contar que faz contas aos segundos e marca os dias sem enganar. *Cá dentro*, os relógios não se preocupam em contar: ora abrandam distraídos quando há muito o que fazer, ora passam apressados quando não há tempo a perder” (Martins e Carvalho, 2009: 6, grifos nossos). A criança parece regida por um tempo interno (subjetivo) e está em constante negociação/desalinho com o tempo externo, uma metáfora para o tempo dos adultos. O texto é todo entrecortado por vozes exteriores que alteram a direção e a modalidade do movimento do menino. Um exemplo da dualidade está presente na cena em que a criança toma o café da manhã com seus pais: “Depressa, as torradas ficam frias. Devagar, não entornaste o leite por um triz...” (*ibidem*: 10-11) (Fig. 36).



Figura 36: Diferentes ritmos em *Depressa, devagar* (2009)

Pode-se inferir que o protagonista estava comendo em um ritmo mais devagar que o esperado para o horário e por isso (sua relativa lentidão poderia acarretar atrasos para pegar o ônibus para a escola, por exemplo) recebe a ordem para acelerar. Obediente aos pais, o menino agiliza a alimentação de tal maneira que escuta o comando oposto, para diminuir a velocidade senão iria entornar o conteúdo da caneca por estar tomando o leite de forma tão rápida. Para preencher o lapso temporal entre as duas cadências, caberia ao leitor o trabalho de inscrever as imagens dentro de uma continuidade (Linden, 2011). Em constante desacerto com o mundo dos adultos, a personagem precisa equilibrar duas velocidades/intensidades, sendo a primeira a do mundo adulto e a segunda a sua própria. A diferença entre as duas modalidades temporais percebida no protagonista e nos adultos ocupa lugar privilegiado na interpretação da obra. Uma vez que o tempo é socialmente construído, o álbum oferece uma noção de valores e convenções que é aprendida pela criança em seu desenvolvimento. Trata-se de uma aprendizagem complexa que envolve responsabilidades e deveres, o que produz questionamentos na criança sobre qual forma agir em cada situação apresentada.

A relação estabelecida entre tempo exterior e interior no álbum ilustrado reflete que o tempo, conforme diz o teólogo Santo Agostinho em seu livro *Confissões* (1964), seria baseado na duração interior de imagens que se sucedem na alma do indivíduo e que ficam gravados na memória. A individualização do tempo contempla a subjetivação da percepção temporal, que seria o tempo vivenciado pelo protagonista na obra. Por meio da ideia de tempo qualitativo, ele possui uma percepção do tempo livre de obrigações sociais e por isso fica em dúvida por toda a narrativa se deve agir depressa (tempo cronológico) ou devagar (tempo interior/subjetivo).

A articulação de estratégias textuais e imagéticas na obra mostra como o tempo exterior e o tempo interior estão sempre em tensão. *Depressa, devagar* conjuga diferentes temporalidades em cenas únicas, em que a sobreposição e a alternância simbolizam a força motriz da narrativa. A página dupla 16-17 traz elementos ricos para a discussão (Fig. 37).



Figura 37: Multiplicidade de tempos em *Depressa, devagar* (2009)

Bernardo Carvalho, ilustrador da obra, explora a materialidade do livro ao representar situações opostas na mesma página, utilizando a costura do álbum para criar as duas expressões faciais da criança. Do lado esquerdo, seu rosto está sorrindo com um semblante mais tranquilo e há a frase “Depressa, entra sem interromper” (Martins e Carvalho, 2009: 16). Do outro lado é mostrado o menino com uma expressão de repreensão, visto que sua sobrancelha está mais cerrada, a boca está fechada e sua mão possui o dedo indicador em riste, como se estivesse dando uma ordem. A página é acompanhada da frase “Mais devagar... aqui não se pode correr” (*ibidem*: 17). As ilustrações mostram o rosto do menino em um enquadramento fechado, como o *close up* do cinema. De acordo com a professora Misha Kavka (2008), esse tipo de plano na linguagem cinematográfica intenta produzir uma expressiva intimidade de quem está sendo retratado e criar uma relação mais próxima com o telespectador. A proximidade emocional da técnica do cinema se relaciona com a ideia de mostrar o tempo psicológico da personagem, como notado no texto verbal da primeira página do miolo do álbum.

Outro aspecto a se destacar na ilustração do menino dividido entre “depressa” e “devagar” é o descompasso entre o ritmo externo/interno que cria o encadeamento das ações, alternando entre antes/depois, rápido/lento. A indecisão de qual das ordens obedecer (rapidez ou abrandamento) é representada imagetivamente no movimento disjuntivo do rosto do menino. As ilustrações são simétricas, mas mostram a dificuldade do protagonista em perceber qual temporalidade seguir. Sem pretender realizar uma leitura psicológica ou sociológica da infância, apenas destaco que a disparidade entre o ritmo da criança e o dos adultos pode significar que, assim como tantos outros conceitos, a ideia de tempo, como referido anteriormente, também é socialmente construída e fruto de componentes históricas, sociais, econômicas, dentre outras.

A hesitação infantil diante das convenções sociais dos pais e professores mostra a lenta e elaborada aquisição da noção temporal, além da adaptação ao mundo dos adultos. A infância localiza-se em uma dimensão temporal que apresenta suas próprias características, e a vida adulta, em uma outra, também guiada por suas regras. E para dar relevo à concepção temporal infantil, às vezes tão distinta do tipo de tempo vivido pelos adultos, o narrador da obra é a criança, que expõe como interpreta as ordens recebidas em seu dia a dia. A voz do menino protagonista parece ter a intenção de deixar manifesta a pluralidade que o tempo carrega, uma vez que, ao contar como se sente frente às ordens dos adultos, submete a sucessão e a linearidade temporal a uma discussão que amplia e irradia seus sentidos. O tempo no álbum não é feito apenas de obrigações nem de uma visão homogênea; nele cabem conflitos e outras perspectivas. Dessa forma, quando o menino se apropria do tempo e dá seu próprio testemunho em relação às ordens recebidas, afirma-se como produtor de subjetividade no contexto social do mundo adulto. Ao mostrar seu incômodo e incerteza

frente às ordens adultas, a criança demonstra maneiras diferentes de experimentar o tempo, sugerindo que a temporalidade cotidiana não seria estanque, e sim composta de diferentes ritmos que se misturam.

Em *Depressa, devagar* (2009) o protagonismo assumido pelo tempo do menino no álbum ilustrado analisado também encontra sua expressão na tipografia e no *design* gráfico escolhidos pelo grupo editorial (Fig. 38).



Figura 38: Experimentação tipográfica em *Depressa, devagar* (2009)

A fonte utilizada faz uma imitação da escrita cursiva que, além de estar mais comumente relacionada ao universo infantil, traz as letras em tamanhos desiguais e com traços nem sempre uniformes, podendo simbolizar a hesitação e a discrepância da percepção do tempo do menino em relação à dos adultos, como na frase à esquerda "Devagar, o que estás tu a fazer?" (Martins e Carvalho, 2009: 24). As palavras compõem com as ilustrações um cenário único, em que o aspecto visual das letras ganha primazia. A frase "Depressa, o que estás tu a pensar?" (*ibidem*: 25) está disposta em um formato vertical e propicia a percepção de movimento, preenchendo os espaços deixados pelas pessoas que estão mais lentas do que o menino, que corre acelerado. A experimentação tipográfica e o formato do álbum moldam-se à expressão da temporalidade (Heise, 1997), visto que evidenciam a tessitura de ritmos que é preciso assumir diariamente, seja correndo contra o tempo ou deixando-se levar por ele.

O texto verbal e o visual favorecem a noção do passar do tempo na narrativa. Dando ênfase à vertente escrita, a tensão entre diferentes ordens temporais pode ser vista no emprego dos tempos verbais do texto. Relembrando que a história se passa no intervalo de 12 horas – do amanhecer ao fim da tarde –, o tempo do discurso pode ser considerado uma síntese, uma vez que os fatos foram relatados em um tempo mais curto do que o tempo cronológico da narrativa.

Em relação aos tempos verbais, o texto conta com grande parte dos verbos no modo imperativo ("passa", "faz", "lave", "tem", "trabalhe"), formulando as ordens dadas pelos adultos à criança que serão realizadas num futuro próximo, como visto nas imagens. Isso pode situar o leitor ou o ouvinte no processo comunicacional da linguagem (Nunes, 1995), fazendo-o

acompanhar certa confusão que se passa na cabeça da criança frente às regras estabelecidas pelo mundo adulto. O recurso vai ao encontro do enquadramento fechado nas ilustrações, capaz de criar uma esfera de intimidade com o protagonista. Apenas nas duas primeiras páginas do livro o texto verbal possui períodos maiores que remetem ao narrador (menino); no restante da obra, a linguagem escrita exibe as ordens que a criança recebe ao longo do dia. As frases curtas e sempre iniciadas pelos advérbios de modo “depressa” e “devagar” indicam as circunstâncias da ação e também pedem a rapidez de leitura que o momento presente solicita, evidenciando as múltiplas camadas temporais (devagar/rápido, interior/exterior) que podem coexistir em uma modalidade de tempo, no caso, o presente. Importante frisar que a “disputa” entre as duas visões temporais na obra é feita com uma dose de humor, dado que a cada página uma nova ordem é transmitida ao menino, numa sucessão veloz de ritmos que deixam a criança perdida. Em *Depressa, devagar* percebe-se a complexidade da apreensão do tempo no universo infantil, pois ritmos diferentes dialogam e disputam o cotidiano da criança.

Destaco outro aspecto explorado pelo texto: a componente musical das palavras. Há rimas nas frases, como “nariz-triz”, “chegando-tropeçando”, “doçura-pintura”, “terra-guerra”, o que ilustra a reescrita da tradição oral – permeada de experimentação e por jogos de palavras como uma das tendências dos álbuns ilustrados contemporâneos (Ramos, 2011). Cria-se uma espécie de lengalenga infantil, com características musicais que também imprimem um ritmo à leitura, trazendo leveza na apreensão do texto e simultaneamente promovendo o diálogo com o lúdico que equilibra os tempos que se entrecruzam na narrativa. Vale ressaltar que a componente sonora nos livros também funciona como chamariz aos pequenos leitores, atraindo sua atenção.

Como foi explanado, pensar o tempo em *Depressa, devagar* indica relacionar-se com a clivagem da linearidade, em que coexistem a sucessão cronológica da narrativa e a sobreposição de duas leituras do tempo, sendo a primeira uma expressão dos adultos conduzidos por suas exigências e compromissos sociais (ordens), de natureza objetiva, e a segunda sentida pela criança (interno), de caráter subjetivo. O protagonista – e a criança “leitora” que com ele se identifica – está/estão sempre em negociação com o ritmo que lhe é imposto. A dinâmica temporal que o livro coloca, vista na perspectiva adulta e infantil, estaria fortemente atada à experiência sensível do indivíduo e talvez assinalasse os deslocamentos empreendidos pelo tempo, na medida em que a linearidade parece não dar conta de refletir as diferentes sensações do cotidiano presentes no álbum. Ao mostrar as várias possibilidades expressivas temporais, *Depressa, devagar*, a partir das imagens justapostas, focalização fechada, uso do modo imperativo e rimas, transmite ao leitor que a pressa e a lentidão – dois modos de manifestação do tempo – podem ser apreendidas e agenciadas na relação da criança com o mundo dos adultos.



## 2.2 Tempo lúdico: jogo e subjetividade em *Andar por aí*

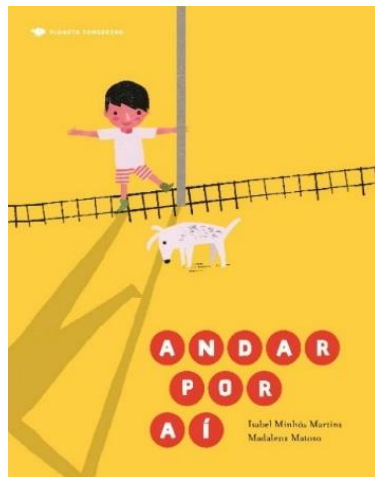


Figura 39: Capa do *Andar por aí* (2009)

A obra *Andar por aí* (2009), escrita por Isabel Minhós Martins e ilustrada por Madalena Matoso, tem como enredo a história de um menino que sai pela rua passeando com seu avô e, durante a caminhada, que traz diferentes épocas do ano para mostrar a frequência com que isso acontece, reformula a paisagem ao seu redor usando a imaginação. Com base nesse mote, a trama expõe como o protagonista encontra vários objetos e faz brincadeiras com eles durante as caminhadas. Os elementos achados constroem uma segunda história dentro da principal, como uma segunda via de acesso à criatividade infantil. O livro constrói-se a partir do ponto de vista do menino, estabelecendo uma autonomia maior da criança em relatar uma história e revelando a potência criativa de sua relação com a cidade, o jogo e o tempo.

O início do álbum marca a diferença de espaços entre a casa e a rua. “Na rua não há teto. Sopra o vento. Às vezes chove, às vezes faz sol. Na rua não há paredes. Há estradas, muros, lugares, mas o mundo é enorme (acho que não tem fim)” (Martins e Matoso, 2009: 6) (Fig. 40)<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> “Gosto de andar por aí. Desço as escadas a correr, salto os degraus dois a dois e num instante entro na rua. Na rua não há teto. Sopra o vento. Às vezes chove, às vezes faz sol. Na rua não há paredes. Há estradas, muros e lugares, mas o mundo é enorme (acho que não tem fim)” (Martins e Matoso, 2009: 8-9).

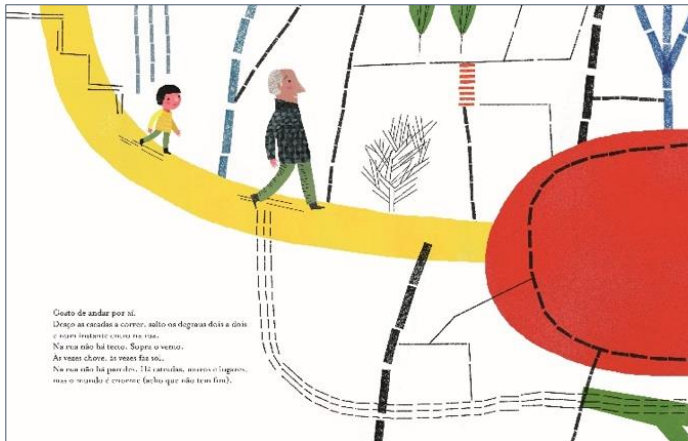


Figura 40: Rua e jogo em *Andar por aí* (2009)

A descrição utilizada para a rua revela como esta torna-se o território propício para o exercício de uma maior liberdade do menino protagonista, visto que o espaço urbano é bem maior do que sua residência (ou outros espaços fechados que frequenta) e nele se pode sentir a interferência mais direta da natureza, percebendo, entre outras coisas, se está chovendo ou não. Há uma tentativa de assinalar que o mundo e a experiência humana são mais vastos do que o ambiente privado (no caso doméstico ou escolar) e, dessa maneira, sinaliza que o tempo vivido por aquela criança na rua com seu avô é também marcado por um alargamento de horizontes. O passeio pelo bairro demonstra o olhar aguçado da personagem, que remete ao *flanêur* de Benjamin (1994b) – que por sua vez relê a personagem do escritor Charles Baudelaire (2006) –, pois a cidade é o espaço desejado por ele para realizar suas preambulações, transformando a urbe em possibilidades de exploração. “Às vezes ando por aí com o meu avô. ‘Vamos só ali’, diz ele, ‘não demoramos mesmo nada...’ Mas eu já sei que andar por aí quer dizer a manhã toda. ‘E o que vocês vão fazer?’, a minha mãe a perguntar. ‘Nada de especial’, dizemos nós, a porta já a fechar-se, a rua toda pela frente” (Martins e Matoso, 2009: 10-11) (Fig. 41).

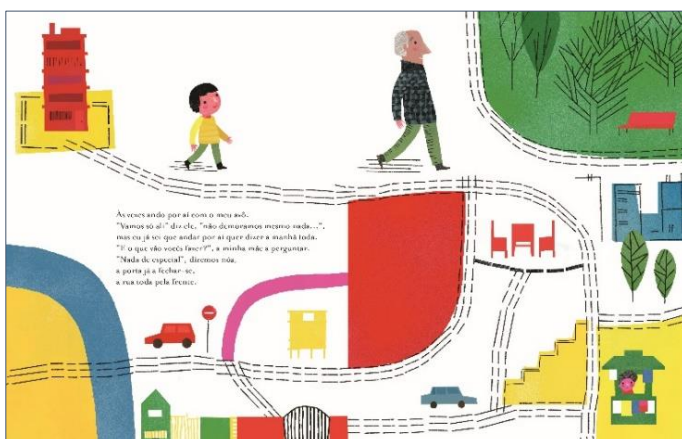


Figura 41: Avô e neto como *flanêurs* em *Andar por aí* (2009)

As páginas do livro presentificam a transgressão no dia a dia do menino, porque ao sair para a rua com seu avô, a intenção é aproveitarem juntos o tempo, sem obrigações com horários. A despreocupação das personagens com compromissos leva à maior autonomia em relação à própria vivência temporal – como sugere o conceito de tempo qualitativo apresentado pelo filósofo André Barata (2018)<sup>60</sup> –, uma experiência temporal que cria e confere valor ao que foi vivido. A urgência do relógio na contemporaneidade não permite, segundo o autor, outras formas de estar no mundo que não contenham a fugacidade e o automatismo. O tempo qualitativo impulsionaria a pausa e a lentidão para se vaguear, passear, pensar e não ser produtivo. A atmosfera sugerida pelo álbum ilustrado aponta em direção ao tempo dilatado de que fala Barata (2018).

A percepção temporal das duas personagens elabora-se de maneira distinta. Enquanto o menino entende que sair com o avô é passar a manhã toda fora, para o idoso significa algo mais breve. Independentemente da duração que cada um atribui ao passeio, algo se destaca. Tal qual o *flanêur*, a criança e o avô caminham de maneira descontraída, fazendo da rua e da multidão lugares para se perder: perder a lógica produtivista, acelerada e pouco profunda de tempo concebida atualmente. E, ao perderem ou questionarem o ritmo rápido do cotidiano, eles parecem encontrar espaços de significação e subjetividade na cidade, em que as surpresas e a fruição se apresentam. Ao criar sua trajetória durante o passeio com o idoso, o menino desenvolve uma habilidade no olhar, ampliando seu ponto de vista. A narrativa imagética e verbal impulsiona uma nova relação com a cidade e, de algum modo, leva à ideia de que é possível aproveitar o ócio e desvincular-se de um tempo ditado pela produtividade.

Para o avô, a cidade mostra-se como um lugar de socialização, já que o passeio é várias vezes interrompido em função do encontro com conhecidos. “Paramos muitas vezes quando vou com o meu avô. ‘Como vai a sua senhora, como vai este e aquele...’” (Martins e Matoso, 2009: 14). Já para a criança, a cidade é o palco de singulares invenções, em que o jogar cria imagens plurivalentes da realidade. Na mesma página mencionada acima o menino comenta que encontra um pedaço de pau e traça um risco no chão: “Divido assim o mundo. Desenho um caracol, um círculo para me prender. E depois vou traçando no chão um rasto, à minha passagem, para que me possam encontrar, em caso de me perder (Já vi isso numa história... é capaz de resultar)” (*ibidem*: 14) (Fig. 42)<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Entrevista concedida pelo filósofo André Barata ao site *Apenas fumaça*. Disponível em: <http://apenasfumaca.pt/entrevista-andre-barata-tempo/>. Acedido em 23 de maio de 2019.

<sup>61</sup> “Paramos muitas vezes, quando vou com o meu avô. ‘Como vai a sua senhora, como vai este e aquele...’ E enquanto o meu avô conversa, as aventuras continuam. Trepo num monte de areia (e trago outro monte nos sapatos). Salto poças e às vezes erro (‘Já viu o estado em que você volta?’). Procuo um galho e, dentre todos, escolho o mais afiado para fazer um risco no chão. Divido assim o mundo. Desenho um caracol, um círculo para me prender. E depois vou traçando no chão um rasto, à minha passagem, para que possam me encontrar, em caso de me perder. (Já vi isso numa história... é capaz de resultar)” (Martins e Matoso, 2009: 16-17).



Figura 42: Cidade como jogo em *Andar por aí* (2009)

O primeiro ponto a ser destacado na ilustração é a mudança no vestuário das personagens. A Fig. 41 traz os dois com roupas de inverno (calça comprida e blusas de frio), e na Fig. 42 apresentam trajes de verão (calções e camisas de manga curta), o que demonstra a passagem do tempo físico (estações do ano) nas imagens. A representação das mudanças sazonais é uma das estratégias visuais mais utilizadas para a sugestão de passagem do tempo nas imagens (Nikolajeva e Scott, 2011). No álbum analisado, as diferentes roupas usadas pelo protagonista e seu avô podem caracterizar que os passeios são realizados o ano todo, atravessando as estações. Outro aspecto a ser analisado são os traços que o garoto faz no chão, como se saísse do cotidiano e adentrasse no universo do jogo guiado pelo imaginário. Não é preciso ser um especialista em infância para perceber que as crianças criam outras temporalidades quando brincam. Não ligam para as horas do relógio e mal notam o passar do tempo. Conforme comenta Benjamin (2002), o jogo indica trazer um grau de liberdade e invenção de si próprio: "Não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio (...)" (85). O mundo criado pelo menino ao brincar segue diferentes orientações e retira do lugar comum os objetos que encontra em seu caminho. A temporalidade instaurada pelo jogo talvez retarde a passagem contínua dos dias, tornando os momentos singulares em possibilidades de ser outros além de si próprios. A experimentação e a alteridade dos momentos lúdicos parecem permitir com que a vivência do tempo se desligue dos imperativos do cotidiano. O mundo do jogo representa um ato de transgressão à ordem do cotidiano, criando suas próprias regras de funcionamento, em que a brincadeira pode alterar e destruir a rigidez do calendário, de acordo com o filósofo Giorgio Agamben (2014). Os momentos dedicados ao devaneio que o jogo pede, fazem, segundo o autor, com que o tempo assumira uma nova dimensão. Nesse sentido, pode-se pensar que a experiência da brincadeira é um exercício importante para entrar em contato com a potência criativa do indivíduo, nesse caso a criança.

A janela aberta pela brincadeira na rotina do cotidiano seria reforçada pelo universo criativo que o protagonista inventa. O menino conta das brincadeiras que faz com o avô: “O meu avô tem sempre tempo e ter tempo é muito bom. Tempo para contar buracos na calçada. Para só pisar as pedras brancas. Para me esconder numa esquina e dar oportunidade ao meu avô de fingir que apanhou um susto” (Martins e Matoso, 2009: 20-21). Para representar o tempo de qualidade que neto e avô compartilham, a ilustração mostra tracejados pretos mais grossos no chão que formam um emaranhado (Fig. 43)<sup>62</sup>.

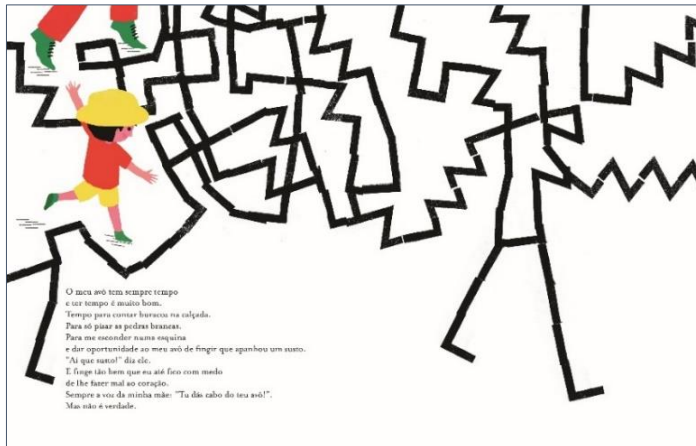


Figura 43: Exploração do design gráfico em *Andar por aí* (2009)

A criança está do lado esquerdo da página pronta para saltar as linhas na ponta dos pés, numa espécie de jogo de amarelinha caótico. A página da direita mostra o avô, mas em vez de representá-lo com a ilustração usual do restante do livro, apenas é possível ver o seu formato no chão, fruto também do tracejado preto. Pode-se pensar que a ilustradora enfatizou o fio lúdico do texto, visto que o avô está fundido com o ambiente mágico do garoto, numa simbiose que demonstra como ambos fizeram um pacto imaginativo e seguem juntos na aventura; o avô também integra a própria brincadeira, é uma componente do jogo.

O tempo compartilhado pelas duas personagens ganha caráter plural por ser reinventado constantemente, pois a cada esquina a criança imagina um brinquedo e o avô desfruta da companhia de conhecidos (Fig. 44)<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> “O meu avô tem sempre tempo e ter tempo é muito bom. Tempo para contar buracos na calçada. Para só pisar as pedras brancas. Para me esconder numa esquina e deixar meu avô fingir que levou um susto. ‘Ai que susto!’, diz ele. E finge tão bem que eu até fico com medo de lhe fazer mal ao coração. Sempre a voz da minha mãe: ‘Tu dás cabo do teu avô!’. Mas não é verdade” (Martins e Matoso, 2009: 22-23).

<sup>63</sup> “A verdade é que, por ir sempre à frente, o meu avô nem sonha o que passo lá atrás... Porque acontece ter de me agarrar a cordas para me salvar, ter de atravessar pontes prestes a cair, ter de me esconder de um tigre esfomeado... ‘Só me salvo se aparecer agora um carro preto ao fundo da rua’, digo eu com toda a coragem do universo. Às vezes salvo-me, às vezes não. Para ganhar novas vidas tenho de saltar ao pé coxinho 34 vezes sem pôr o pé no chão. Se me engano, duplica o castigo” (*ibidem*: 24-25)



Figura 44: Jogo e temporalidade em *Andar por aí* (2009)

A linguagem visual do excerto descrito traz a imagem de um grande tigre amarelo ocupando as duas páginas numa função amplificadora (Linden, 2011) e expansiva (Nikolajeva e Scott, 2011) feita entre a ilustração e as palavras, pois o tigre enriquece a leitura da página e parece dominar aquele momento do dia delimitado pelas páginas do livro. A ilustração do tigre é constituída por prédios e sinais de trânsito, fazendo com que componentes urbanas sejam retomadas pela criança, mas com sua função inicial alterada. Se antes os prédios apenas desempenhavam seu papel habitual como moradias ou lojas, agora foram deslocados para o espaço lúdico criado. A fusão entre a cidade e o tigre vista na ilustração alude ao encontro do mundo do avô (caminhada pelo bairro) com o universo lúdico do neto, em que a imaginação faz o papel de ponte entre as duas instâncias. Dessa forma, avô e menino travam juntos o passeio pela cidade (re)criada pela esfera do lúdico, interpelando a temporalidade quantitativa e gozando da qualitativa. Essa temporalidade móvel faz com que seja possível caracterizá-la como rica em instantes criadores (Bachelard, 2007). Na criação de uma nova relação com a cidade por via do jogo, o avô e o neto tornam-se parceiros, uma vez que ambos renovam sua experiência temporal.

A ligação entre idoso e menino no livro mantém um padrão na representação visual. Durante todas as páginas do álbum o avô caminha à frente do neto, como visto nas imagens analisadas (Fig. 40, 41, 44). Somente na página 14-15 (Fig. 42), que será retomada, ocorre a inversão das personagens. O menino encontra-se à frente do avô, ocupando a página da direita (15), ao passo que o idoso está na página 14. A criança faz um caminho tracejado com o seu pedaço de pau por toda a página, criando um desenho parecido com um labirinto, enquanto o avô é mostrado em quatro momentos distintos conversando com pessoas. Vê-se a diferença de ritmos na caminhada de ambos: enquanto o idoso faz várias paradas para cumprimentar os conhecidos, a criança segue na frente correndo com seu brinquedo improvisado. Ainda vale ressaltar a intertextualidade presente na última parte da fala com a história de Hansel e Gretel (João e Maria no Brasil), que ao entrarem na floresta deixaram

marcas para se lembrarem do caminho de volta: “E depois vou traçando no chão um rasto, à minha passagem, para que me possam encontrar, em caso de me perder (Já vi isso numa história... é capaz de resultar)” (Martins e Matoso, 2009: 14).

Ao explorar a ludicidade e a ausência de demarcações rígidas entre a imaginação e a realidade física, o protagonista de *Andar por aí* abre-se para um tempo subjetivo e consegue alterar a ordem do dia, desvinculando-se dos horários ditados pela aceleração contemporânea. Nesses mundos alternativos, as fronteiras tornam-se meios de ligação, fazendo com que o idoso e a criança coabitem o mesmo espaço. Por meio do exercício característico do *flanêur*, há uma nova relação do avô e do neto com a cidade. Enquanto para o primeiro a rua apresenta-se como um local de socialização, para o segundo ela é sinônimo de brincadeira, estímulo para navegar em mundos imaginários, esmaecendo as fronteiras da cidade de concreto e da cidade inventada. E nesse exercício imaginativo, o avô representa as possibilidades lúdicas que o ambiente externo, simbolizado pela rua, oferece. O *design* gráfico e a ilustração também se encarregam de mostrar o ambiente urbano como mágico, como visto na imagem do tigre (Fig. 44). A experiência do tempo do idoso e do garoto não é apressada ou ocupada por muitas obrigações. É uma vivência temporal ociosa e atenta, feita de deambulação, fluxo e criatividade, em que ambos desfrutam de uma temporalidade mais enriquecedora.

## 2.3

### Tempo histórico: materialidade e democracia em *Daqui ninguém passa!*

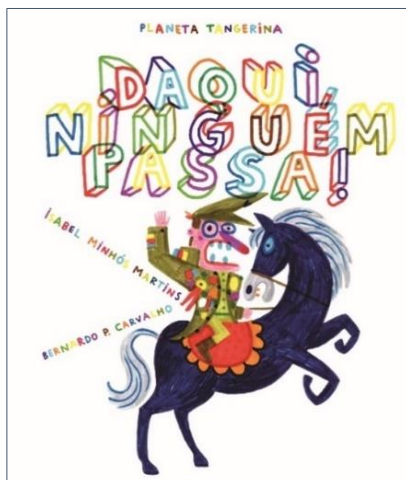


Figura 45: Capa de *Daqui ninguém passa!* (2014)

*Daqui ninguém passa!*<sup>64</sup> (2014), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Bernardo Carvalho, narra a história de um general que proíbe as pessoas de passarem para a página direita do livro, vigiada por um guarda. A população, sem saber da nova imposição, tenta caminhar para o outro lado, mas é impedida. Após discussões e descontentamento geral, a bola com que duas crianças brincavam do lado esquerdo do livro cai na página proibida. O guarda libera os meninos para buscarem o brinquedo e depois permite, após muita pressão das personagens, que todas cruzem para a folha da direita. O general regressa com seu batalhão e ordena a prisão do guarda que liberou o lado direito da página, entretanto não é apoiado por ninguém (nem pelo seu cavalo) e acaba sozinho.

Para realizar o estudo do livro, foram utilizados principalmente os conceitos advindos da materialidade do álbum ilustrado. A justificativa para a escolha se deu pela constituição da obra, porque tal como se afirma na sinopse, a componente material do objeto atua de maneira notória na narrativa<sup>65</sup>. Começando pela capa, ela possui fundo branco e é constituída por quatro elementos. Na parte superior central está o título e a ilustração do militar em seu cavalo (Fig. 45).

<sup>64</sup> O referido livro já foi previamente analisado no artigo "Pensar o livro é pensar sua materialidade: explorando as potencialidades materiais de *Daqui ninguém passa!*" (Andrade e Novaes, 2017: 159-169). [https://confia.ipca.pt/files/confia\\_2017\\_proceedings.pdf](https://confia.ipca.pt/files/confia_2017_proceedings.pdf). Acedido 18 de Setembro de 2020.

<sup>65</sup> A própria coleção que o livro integra, *Cantos redondos*, ressalta que o objeto livro é entendido como lugar de construção da trama, num caráter de jogo. <https://www.planetatangerina.com/pt/livros/cantos-redondos>. Acedido 31 de maio de 2018.



O título e a figura do general Alcazar montado em seu cavalo Relincha-foguete (os nomes das personagens são apresentados nas guardas) ocupam um grande espaço na mancha gráfica, o que pode ser entendido como o peso do desmando imposto pelo militar na narrativa. A escolha do nome do general não parece ser gratuita e aponta, segundo o desenrolar da narrativa, para a recente história portuguesa, especificamente a Revolução dos Cravos de 1974. O nome "Alcazar" possui sonoridade próxima ao de António Salazar, que instaurou uma ditadura de quase quarenta anos em Portugal. Se o nome do militar fictício for visto em relação à história recente espanhola, também remete a movimentos não democráticos. O Alcazar da cidade de Toledo foi usado como local de resistência fascista durante a Guerra Civil na década de 30 do século passado. Essas considerações prévias a respeito do campo semântico que envolve o nome próprio do general do álbum do PT talvez reflitam os dois níveis de história que se entrelaçam na obra: a história ficcional apresentada pelo livro e a História enquanto ciência que narra os acontecimentos humanos em um marco temporal definido. A ambivalência do termo "história" é especialmente interessante na discussão que o álbum levanta a respeito das movimentações sugeridas no tempo histórico, como será mostrado adiante.

Retornando à imagem da capa, a disposição do título com a ilustração sinaliza para uma concepção de tempo unitária ditada pelo relógio, como se a temporalidade pudesse se manifestar apenas de uma maneira. Uma vez que o título e a imagem do militar compõem uma cena, em que ele fala a frase "Daqui ninguém passa!", a escolha do recurso não somente destaca o título, mas também simboliza o peso da sua ordem. A tirania do general também estaria novamente presente na profundidade das letras do título em função de duas componentes. A primeira relaciona-se com o aspecto sólido da fonte escolhida, que alude à ideia de limite físico quase intransponível, como se o aspecto de blocos das letras estivesse em sintonia com a ordem dada. A outra componente, que funciona como um complemento da primeira, estimula a percepção sonora da página. Montado em seu cavalo (com semblante irritadiço), o general está em posição tirana e com a boca aberta, como se estivesse dando a ordem contida no título. A presença da fonte em tamanho maior pode ser interpretada como a ampliação do som do comando dado por Alcazar; ele estaria gritando sua ordem, enfatizada pela presença do ponto de exclamação ao final da frase.

A lombada e a contracapa mantêm a ideia de limite transmitida pela capa, sobretudo se os três itens forem lidos com o exemplar aberto (Fig. 46).

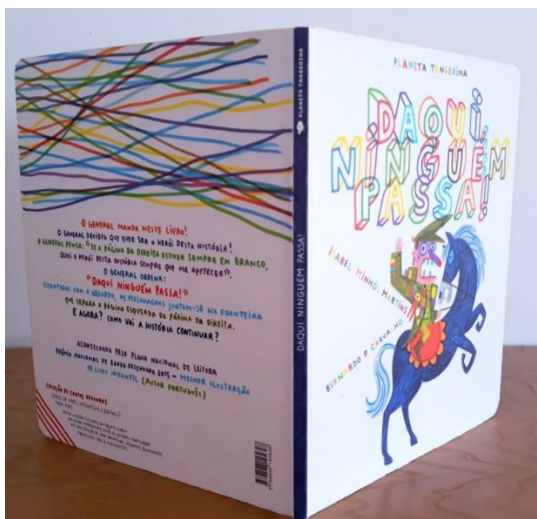


Figura 46: Lombada e contracapa de *Daqui ninguém passa!* (2014)

A relação da capa com a contracapa também oferece algumas leituras possíveis. Ao passo que o nome da editora e o título estão centralizados e escritos em linha reta, os nomes da escritora e do ilustrador mostram-se como um contraponto ao padrão estabelecido. Sua posição é inclinada e enquanto o nome de Isabel Minhós Martins é escrito de forma descendente, Bernardo Carvalho está grafado de maneira ascendente, criando uma semelhança com o símbolo “maior que” (>) empregado na Matemática. A localização da autoria está próxima ao lado esquerdo, o mesmo em que as personagens são obrigadas a permanecer dentro do miolo do livro. A composição dos elementos indica que a população, representada na capa pelos nomes dos autores, é maior e mais forte que o ditador, agora já percebido não mais em uma posição tão autoritária, mas acuado pelo povo. Assim, o título que antes era notado como uma fronteira quase intransponível torna-se a única e falível medida que o ditador faz uso para tentar prevalecer sua vontade, totalmente fracassada no decorrer da história.

Entendendo a lombada como recurso narrativo no álbum, ela marca a divisão entre duas esferas opostas. Se do lado direito está o general com seu cavalo e sua ordem rígida, do lado esquerdo (contracapa) está a população que fica impedida de ir para a página da direita. Separando os dois lados, há a lombada que, numa cor diferente da capa e da contracapa (azul), representaria o ponto de contato - e de tensão - entre os cidadãos e o general. A lombada também pode ser entendida como o pequeno espaço que liga as duas pontas da ampulheta; pode tanto “parar” o correr do tempo (ordem do general) quanto deixá-lo fluir (personagens atravessarem a página proibida). Na parte superior da contracapa há um emaranhado de linhas coloridas que metaforicamente relaciona-se com os percursos dos indivíduos representados no livro, cada um singularizado em um traço colorido. Isso reafirma que o tempo caminha de diferentes maneiras, sendo vivenciado de forma única por cada pessoa.

Ratificando a ideia acima, ao abrir o livro, as guardas apresentam as personagens da história, indicando seus nomes. O público passa a conhecer o General Alcazar, o cavalo Relincha-foguete, o Sr. Guarda, o cão Vivi, o astronauta Nelo, o Simão e o Cristiano (garotos que com o jogo de bola cruzam a fronteira da página à direita), dentre outros (Fig. 47).



Figura 47: Guarda inicial e final, respectivamente, de *Daqui ninguém passa!* (2014)

A intenção de listar as personagens e nomeá-las nas guardas caminha no sentido de individualizar cada um desses rostos que irão aparecer nas páginas posteriores. As funções das guardas iniciais e finais são distintas. Na primeira guarda as personagens estão com expressões faciais mais estáticas, e na guarda final a maioria está se movimentando ou interagindo com as outras ilustrações, inclusive mostrando o general no chão (canto inferior esquerdo). É de se pensar que a mudança dos estados de espírito e das feições avalie que a liberdade de expressão não significa passividade, e sim o direito à troca de ideias e o respeito às diferenças.

A valorização das diferenças, seja de pensamento ou de formas de se relacionar com o tempo, ressoa na tipografia. O recurso no álbum evoca meios contemporâneos da cultura leitora das crianças (e de adultos), tais como banda desenhada, o que reforça o diálogo da obra com várias formas de arte. Há por toda a narrativa balões de fala coloridos e com a fonte

desenhada na cor preta. A multidão sempre está dizendo algo, seja uma onomatopeia, (“Auf”, “Iéé”, “Glups”) (Martins e Carvalho, 2014: 26-27), chamamentos (“Sr. Guarda”) (*ibidem*: 24) ou frases completas “Tenho falta de ar” (*ibidem*: 18). A apropriação desses recursos em *Daqui ninguém passa!* garante ritmo e efeitos sonoros à leitura, visto que forma um mosaico diverso de expressões, como se os fragmentos de gritos vindos da multidão fossem ouvidos. Em relação aos balões de fala, a maior parte é de tamanho médio ou pequeno e somente em momentos de maior tensão a dimensão do grafismo aumenta, como pode ser visto no grito que o Sr. Guarda profere ao cidadão que tencionava cruzar a página (10)<sup>66</sup> (Fig. 48).

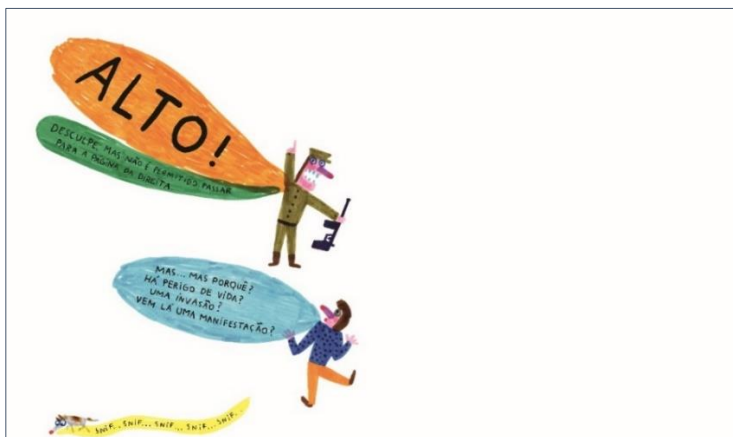


Figura 48: Balões de fala em *Daqui ninguém passa!* (2014)

O balão de fala ocupa quase um terço da mancha gráfica e está escrito em negrito, para transmitir a gravidade da ordem. Outro momento em que a tipografia aparece com tamanho maior é quando o general Alcazar manda prender o Sr. Guarda e encontra resistência da multidão, como será analisado em breve.

Do ponto de vista da materialidade no livro, a técnica de ilustração usada é a caneta de feltro (caneta hidrocor no Brasil), bastante ligada ao universo infantil. A escolha pode fortalecer o diálogo com as crianças, buscando com isso um princípio de identificação ao apresentar o tema histórico de forma mais amistosa. O outro motivo aparente, que parece mais rico, é exprimir certa ironia em relação ao general e seus desmandos, usando uma técnica corriqueira no tratamento caricatural das personagens. Se os acontecimentos históricos só são possíveis de apreender na e pela linguagem, conforme defende o historiador Reinhart Koselleck (2006), o álbum aborda a transição do totalitarismo para a democracia, oferecendo assim aos pequenos leitores referências de valores, modos de viver e ideologias de grupos diferentes. A concretude da obra, passando pela predileção da caneta de feltro, demonstra a importância de se discutir como a História pode ser pensada.

---

<sup>66</sup> “Alto! Desculpe, mas não é permitido passar para a página da direita. Mas... Mas porquê? Há um perigo de vida? Uma invasão? Vem lá uma manifestação?” (Martins e Carvalho, 2014: 10-11).

Dentre os aspectos materiais do álbum, o que merece mais relevo é a mancha gráfica. Sabe-se que na editoração ocidental a página direita é tida pelos tipógrafos como a “página nobre”, porque é nela que os olhos se fixam na hora da leitura. Dessa forma, a mancha gráfica mostra-se primordial na narrativa e é explorada materialmente de forma intensa na divisão das páginas. A primeira página dupla situa o leitor para a utilização do espaço gráfico, com a ilustração de um cachorro entrando no canto superior da página esquerda e o guarda na divisória do livro, tendo o lado direito totalmente branco e vazio. O cachorro cheira a arma do guarda e uma personagem tenta atravessar para a página da direita, no entanto é impedida (10-11). O guarda diz que ele não tem o direito de cruzar a folha, ao passo que o homem questiona o porquê da atitude. A próxima página dupla mostra mais personagens chegando à página esquerda, bem como a indignação do homem ao saber o real motivo da proibição (12-13)<sup>67</sup> (Fig. 49).

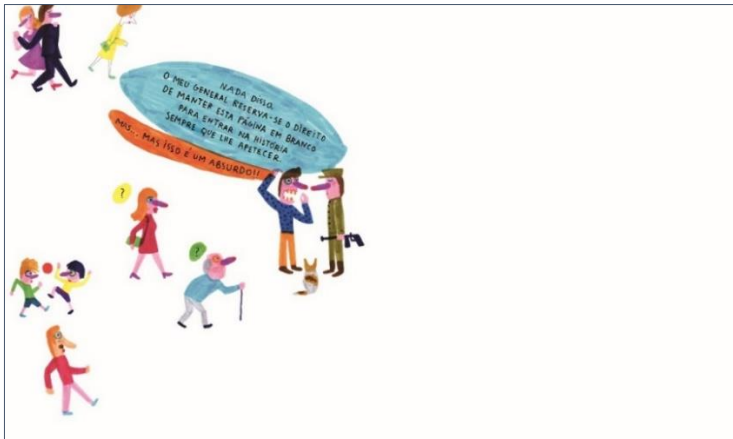


Figura 49: Início da tensão na mancha gráfica em *Daqui ninguém passa!* (2014)

As personagens vão ocupando a mancha gráfica da página esquerda, sem entender a razão de estarem impossibilitadas de ir para a outra folha. A variação da mancha gráfica acompanha o ritmo da história, numa condição *sine qua non* da trama. As figuras vão se aglomerando na página e uma tensão é criada, chegando ao seu ápice nas páginas 18-19. Enquanto o lado esquerdo vai ficando muito povoado, o lado direito está imaculado. É como se o espaço que separa (e une) os dois lados da ampulheta fosse fechado (como dito anteriormente, papel desempenhado pela lombada: o tempo, com toda sua diversidade de vozes e rostos, estaria todo contido apenas de um lado) (Fig. 50).

<sup>67</sup> “Nada disse. O meu general reserva-se o direito de manter esta página em branco para entrar na história sempre que lhe apetecer. Mas... Mas isso é um absurdo!” (Martins e Carvalho, 2014: 12-13).



Figura 50: Tensão máxima na mancha gráfica em *Daqui ninguém passa!* (2014)

A mudança na narrativa acontece quando a bola das crianças ultrapassa o limite da página esquerda em direção à direita (20-21) (Fig. 51).



Figura 51: Bola das crianças vai para página da direita em *Daqui ninguém passa!* (2014)

Ainda hesitantes, sem saber se podem ir para o outro lado pegar o objeto, os meninos e todas as outras personagens das páginas seguintes (22-23) ficam num estado de apreensão, atentos ao que irá se passar. O tempo parece estar congelado, à espera de que algo aconteça (Fig. 52).





Figura 52: Aprecensão máxima das personagens em *Daqui ninguém passa!* (2014)

As crianças, por meio da brincadeira, fizeram a ruptura na ordem do general, o que se releva interessante. Com sua ingenuidade frente à situação, criaram o acaso necessário para mudar os rumos do álbum e afirmaram seu lugar como protagonistas da narrativa, protagonistas da História, ainda que seja numa ficção. Novamente o jogo consegue instaurar um tempo diferente na narrativa. Por consequência, a brincadeira subverte a ordem do tempo tolhido por regras fixas, pelo autoritarismo do relógio, e abre fendas na imobilidade temporal. A bola, representada pelo diminuto ponto vermelho, revela-se como o instante fecundo da história proposto por Bachelard (2007), visto que “[p]or pequeno que fosse o fragmento considerado, um exame microscópico bastava para ler nele uma multiplicidade de acontecimentos” (37). É no instante em que bola vermelha ultrapassa a fronteira entre as páginas da obra que acontece a quebra da expectativa na narrativa. Se antes o álbum estava marcado pela divisão entre página da esquerda e da direita, a partir desse momento o guarda libera a passagem das crianças para a folha proibida. O lado direito começa a ser preenchido gradualmente pelas personagens, alegres em poder usufruir de um direito retirado (26-27). O tempo represado arbitrariamente do lado esquerdo começa a ser escoado para a página da direita e cada integrante usufrui de maneira particular: alguns caminham, outros correm, alguns se deitam no chão e outros brincam (Fig. 53).

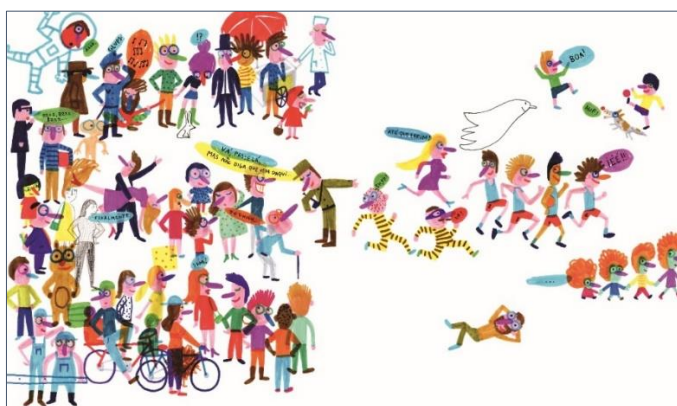


Figura 53: Preenchimento da página da direita em *Daqui ninguém passa!* (2014)

O corpo do guarda ilustra o momento em que ele permite a ultrapassagem, abrindo com os braços a passagem, mostrando que algo, desde um pequeno (bola que cruza a fronteira) a um grande gesto (desobediência ao general), poderá mudar o estado das coisas. A página pode ser lida como um marco do tempo móvel e heterogêneo, uma vez que a miscelânea das personagens representa a subjetividade temporal que cada uma carrega. E, mais do que a multiplicidade, há histórias paralelas dentro da narrativa, o que faz com que o álbum seja categorizado como siléptico (Nikolajeva e Scott, 2011) e revelador (Linden, 2011). Um exemplo divertido é o da dupla de presidiários Salgado e Isidoro (Martins e Carvalho, 2014: 16). Por estarem vestidos com roupas que lembram os uniformes antigos de prisões (roupas listradas), pode-se inferir que acabaram de fugir da cadeia. Uma vez que a história possui semelhanças com a Revolução dos Cravos de Portugal, a presença de Salgado e Isidoro pode aludir à libertação dos presos políticos da ditadura no país. Quando percebem que estão em meio à multidão e muito próximos de um policial, também tentam fugir (18-19). Conforme o clima de suspense aumenta com a passagem da bola para a página da direita, eles esperam o desenrolar da trama e finalmente saem correndo livres quando todos ultrapassam a barreira física da obra (26-27). E ainda há um toque humorístico na frase dita por Salgado, que fica indignado com a prisão do Sr. Guarda e grita: “Bandido!” (*ibidem*: 30). A frase faz pensar em qual é o verdadeiro crime na história: se o cometido por Salgado e seu comparsa Isidoro, ou pelo militar, ao privar os cidadãos de liberdade. Nessa perspectiva, as histórias paralelas refletem a multiplicidade do tempo, pois cada manifestação pautada por uma experiência própria.

Logo após a travessia das personagens para a página da direita, o general Alcazar surge com mais militares e manda prender o guarda que liberou a passagem de todos (30-31). E mais uma vez o álbum traz ecos da Revolução dos Cravos. A desobediência do Sr. Guarda à ordem do general remete para a insurgência do capitão Salgueiro Maia, responsável por encabeçar o movimento revolucionário que culmina no dia 25 de abril 1974, data da queda da ditadura em Portugal. Ambos os militares, o fictício e o verídico, tomam decisões democráticas. No álbum do PT, as personagens podem seguir para a página da direita e continuar na narrativa; no segundo caso, é posto fim ao regime ditatorial salazarista. Em face dessas aproximações entre ficção e realidade na obra, é de se considerar como esse importante momento histórico português ainda permanece vivo em representações artísticas no país, pois como diz a professora Ana Maria Machado (2020a), a Revolução dos Cravos e sua simbologia continuam a alimentar o imaginário de Portugal. Retornando ao álbum ilustrado, as personagens, cientes da importância do gesto do Sr. Guarda, não permitem sua prisão pretendida pelo general Alcazar (Fig. 54).





Figura 54: Personagens contra a prisão do guarda em *Daqui ninguém passa!* (2014)

O final da obra retrata as personagens indo contra o general e afirmando que a história não é só dele, numa estratégia metaficcional, uma vez que reforçam os mecanismos de produção da própria narrativa. Já ocupando as duas páginas do livro, elas se mobilizam e assumem uma postura ativa, investindo contra a ditadura militar e o tempo imposto, já que agora podem vivenciá-lo da forma que quiserem. A tipografia acompanha a mudança de atitude das personagens. O balão de fala escrito “Nem pensar!” (Martins e Carvalho, 2014: 30) possui dimensão maior do que as palavras ditas pelo general, em que a voz da maioria resiste ao regime ditatorial. Para mostrar como o autoritarismo foi derrotado pela democracia, o general Alcazar cai do cavalo (literalmente), que por sua vez foge com os outros gozando de sua liberdade. Vale lembrar que o ditador António Salazar também caiu de uma cadeira que lhe deixou com muitas limitações de saúde, tirando-o do poder. Mais uma vez notam-se pontos de encontro entre história (ficcional) e História (ciência), consolidando a discussão do tempo histórico na obra. A respeito dessa categoria temporal, Benjamin (1994) comenta que cada época precisa vencer o conformismo e valorizar os “despojos”, ruínas e vestígios da História, como o discurso dos indivíduos que não figuram como vencedores numa perspectiva historiográfica mais circunscrita. E o mote do álbum do PT caminha nessa direção, pois ilustra o momento em que as personagens oprimidas pela ordem do general conseguem ganhar a liberdade. Os protagonistas da narrativa não são os que estão no poder, representados por Alcazar e seu exército. São justamente os que sofrem com os desmandos do general e o militar que desobedece à ordem recebida por seu superior que ganham importância na trama. O cruzamento do discurso entre vencedores e vencidos apontado por Benjamin não submete a história ficcional nem a oficial a um discurso único; várias vozes, olhares e ações permeiam as mais variadas narrativas.

As duas páginas duplas finais mostram o ditador sozinho na folha da esquerda (ele desiste de ocupar a página da direita) e os objetos largados pela multidão no caminho de uma página para outra (34-35). O livro é encerrado pela fala do general derrotado que mantém sua

postura arrogante. Ele lança uma pergunta para o público: “Abandono esta história, está decidido. Afinal quem é que quer ser herói de uma história para crianças?” (*ibidem*: 36). Numa estratégia metaficcional, a frase do militar externaliza recalque com a história, já que depois de ser desobedecido ele argumenta que não queria ser o protagonista. E, de forma cômica, sua fala transmitiria sua prepotência com as personagens e o público preferencial do álbum, que são as crianças. O tom divertido e metaficcional da questão é aumentado pela fala do coelho localizado na mesma posição que o general na página da direita e que responde a Alcazar: “Eu?” (*ibidem*: 37). O humor da cena diminuiria a tragicidade da ditadura, discutindo com mais leveza o assunto, além de expor o lado caricatural da figura do ditador.

Concluir o texto com a pergunta do coelhinho deixa em aberto a narrativa, repleta de possibilidades a serem criadas pelo leitor. O uso da interrogativa para “encerrar” o álbum mostra que a história ainda está por ser escrita e não termina com o fim da obra. O fim do livro, não totalizante de sentidos e capaz de acolher mais de um tipo de leitura, reflete um dos traços marcantes das obras pós-modernas. Conforme explicita Hutcheon (1991), algumas das condições intrínsecas das obras desse período são a fragmentação, a indeterminação e o relativismo. São também esses aspectos e as ambiguidades narrativas que recebem a atenção de Machado (2020a), uma vez que a autora afirma que a história pós-moderna oferece ao leitor “fragmentos de um episódio histórico inacabado que apenas se pode apreender através de sucessivas versões e de múltiplas perspectivas” (135). Nesse sentido, o álbum ilustrado apresenta um final lacunar e instável, na medida em que pode ter várias interpretações; sua fruição intercala elementos metaficcionais e históricos, e o tempo histórico passa a ser reavaliado e recontado na obra, sobretudo nas páginas finais.

Em consonância com o relativismo e a multiplicidade de perspectivas que o tempo histórico no livro traz, a atitude autoritária do militar de manter para si a página da direita não obtém sucesso. A história deixa de ser posse de apenas uma figura e ganha novas direções, sendo de todas as personagens. O tempo da história para o general Alcazar se aproxima da ideia de tempo linear monológico e autoritário, que nega rupturas, contradições, conflitos, diálogos, como se a história apenas pudesse acontecer em uma via de mão única. Entretanto, pelas subversões da brincadeira das crianças e pelo gesto do guarda, o tempo – e a página da direita – consegue ganhar liberdade de expressão. A materialidade do livro, como a caneta de feltro, as ilustrações da capa e contracapa, as histórias paralelas e o jogo entre as folhas, além do humor, oferecem ao leitor uma proveitosa base de significados do tempo histórico, sempre passível de ser modificado e sempre em construção. A pluralidade de olhares e o questionamento tanto da narrativa ficcional quanto da factual insinuam a coexistência de histórias e temporalidades diversas no momento da leitura, em que o processo de interpretação da obra trilha muitas possibilidades de sentido.

## 2.4 Tempo físico: crescimento e transformação em *Enquanto meu cabelo crescia*



Figura 55: Capa de *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

O livro *Enquanto meu cabelo crescia* (2010), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Madalena Matoso, conta a história de Vera, uma menina que vai todos os sábados ao salão de beleza com sua avó Ju. Em uma dessas idas ao estabelecimento, a cabeleireira Mila escuta mal as instruções para cortar o cabelo da garota e faz um corte bastante curto, que não agrada à Vera. A partir desse momento, a criança, enquanto espera seu cabelo voltar ao tamanho anterior, acompanha as mudanças que acontecem em vários clientes - e nela própria - durante alguns meses no salão.

Na sua construção, a narrativa tem o cabelo como metáfora para o transcorrer do tempo, a começar pela capa. O álbum é o único dos livros selecionados que possui sobrecapa (cobertura de papel opcional ao livro) como acabamento (Fig. 56).



Figura 56: Sobrecapa e capa, respectivamente, de *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

A opção editorial, nesse caso, faz uma brincadeira com o título, porque enquanto na sobrecapa a garota possui o cabelo longo, na capa está de cabelos curtos. Como visto em *Depressa, devagar* (2009), nas duas versões explora-se a tipografia, principalmente na primeira, pois as letras estão mescladas aos cabelos da menina, como se saíssem de seus fios. A capa também utiliza o potencial semântico da fonte usada para escrever o título, em letras que possuem tamanhos diferentes, mas agora não mais entremeadas nos cabelos de Vera, já que estão curtos. As diferentes tipografias podem marcar uma diferença de percepção da menina a respeito do tempo. Se na sobrecapa o leitor é encarado pela menina, na capa não é possível ver o rosto da protagonista, impedindo que se saiba para onde ela olha, como se fosse uma ampliação de sua mirada. Segundo Heise, a tipografia possui papel relevante na temporalidade fragmentada dos livros pós-modernos: “[the typography] contributes to the fracturing of narrative time into alternative temporal universes” (1997: 63), demonstrando que um novo ponto de vista passa a ser adotado por Vera ao ter seu cabelo cortado. Outro aspecto que se destaca na sobrecapa e na capa é o nome do PT escrito, respectivamente, em um pente na parte superior direita da página e no canto superior esquerdo. A presença do nome da editora no objeto, aproveitando todos os elementos materiais da folha, colocaria o PT como condutor da história, responsável por acompanhar o desenlace da trama, ou melhor, dos possíveis nós que possam aparecer nos fios do cabelo-tempo de Vera.

A guarda inicial e final trazem dois momentos distintos, tais como os vistos na capa e na sobrecapa, e que também retratam a ideia de passagem do tempo na obra (Fig. 57)



Figura 57: Guarda inicial e final, respectivamente, em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

Enquanto a primeira mostra o cabelo ainda grande, prestes a ser cortado, a segunda ilustra os fios que caíram no chão. Se lidas em conjunto, fica-se com a impressão de que os fios da guarda final são os remanescentes dos que foram cortados na guarda inicial, o que denota o correr do tempo cronológico na história. No entanto, ao considerar-se que a temporalidade só ganha significação a partir de seus aspectos subjetivos, de acordo com os

professores Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001), as duas imagens podem demonstrar muito mais do que apenas o movimento dos ponteiros do relógio.

Novamente a vertente tipográfica do título do álbum ganha ênfase na folha de rosto da obra (Fig. 58):

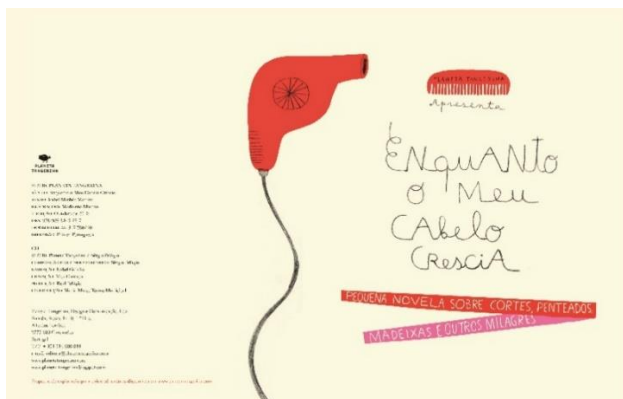


Figura 58: Uso de tipografia em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

Agora a tipografia utilizada faz lembrar a caligrafia manual infantil, tomando como base as letras em tamanhos diferentes e a mistura de tipos de fonte (cursiva e de forma). O mecanismo marca que aquela história será contada pela criança que a vivenciou, ou seja, evidencia que a perspectiva da narração é a da menina que teve o cabelo cortado. A escolha de colocar Vera como narradora afirma a importância do olhar infantil a respeito de como sente as mudanças e as permanências do tempo visto pela criança. O leitor passa a conhecer as memórias da menina a respeito dos fatos. A narradora usa predominantemente verbos no pretérito perfeito (“varreu”, “entrou”, “anunciou”, “perguntou”) e imperfeito (“costumava”, “havia”, “achava”, “crescia”) do indicativo. O seguinte excerto serve como exemplo do primeiro caso: “em menos de três segundos, o meu cabelo *ficou* curto, curtinho. Igualzinho ao de qualquer rapaz. *Chorei*, claro. Quando a Mila *cortou* o meu cabelo para uma pá, e mais tarde, já em casa, horas e horas em frente ao espelho” (Martins e Matoso, 2010: 14, grifos nossos). O pretérito perfeito indica ações concluídas no passado, como o cabelo da menina que foi cortado. Já o pretérito imperfeito pode ser visto neste trecho: “No Salão nunca nos aborrecíamos. *Havia* as revistas... [...]. *Havia* o carrinho dos vernizes [...]. E *havia* as conversas, em voz altíssima, porque os secadores não *deixavam* ouvir quase nada [...]” (*ibidem*: 11, grifos nossos). O emprego desse tempo verbal pode estabelecer o passado como não encerrado, ainda vivo nas lembranças da menina, que se recorda com ternura dos momentos compartilhados com sua avó no salão de beleza, talvez simbolizando certa nostalgia da narradora.



O uso das duas formas verbais traz implicações ao texto, já que “o estudo dos tempos verbais não pode romper seus vínculos com a experiência do tempo e suas denominações usuais, do mesmo modo que a ficção não pode romper suas amarras com o mundo prático de onde ela procede e para onde retorna” (Ricoeur, 1995: 131). Nesse sentido, a mescla de pretéritos perfeito e imperfeito parece refletir a memória de Vera, que oscila entre o que aconteceu e não se repete mais (cabelo cortado naquele dia) e o que ainda ecoa da experiência (lembranças afetuosas do salão). As recordações fragmentadas da menina têm correspondência nas ilustrações de Madalena Matoso, que possuem partes coloridas e outras em preto e branco. As partes mais coloridas representariam a parte mais viva da memória (pretérito imperfeito), e as em preto e branco, os fatos que não regressam mais (pretérito perfeito).

As modificações inesperadas que acontecem no dia a dia e seus possíveis resultados se apresentam como o mote do álbum. O livro começa com fatos que se repetem: “A minha avó Ju não falhava um Sábado. [...] E *todos* os sábados, depois do bolo de arroz, seguíamos as duas, eu e a minha avó, ligeirinhas pela calçada abaixo” (Martins e Matoso, 2010: 8, grifo nosso). A força do hábito também pode ser vista em outra passagem: “De vez em quando, quando a avó achava a minha franja comprida, dizia à Mila: ‘Hoje a Vera também corta’. E a Mila cortava, *sempre igual*” (*ibidem*: 13, grifo nosso). A rotina da menina sugere um tempo contínuo, que apenas se repete e não se transforma, visto nas expressões “*todos os sábados*” e “*sempre igual*”. A ruptura se dá quando a cabeleireira se engana – “Até àquela tarde fatídica (em que uma tragédia aconteceu)” (*ibidem*: 13) – e faz um corte diferente por engano na garota. Esse seria o estopim para a abertura do tempo, que passa a ser lacunar, ganhando densidade e dinamismo. O corte feito por Mila encontra ressonância no instante a que se refere Bachelard (2007), pois faz com que o tempo seja renovado e visto de maneira individualizada. A página (14-15) que traz o novo corte de Vera merece ser vista com mais atenção (Fig. 59).



Figura 59: Novo corte de cabelo em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

A imagem da vassoura com a pá e os cabelos no chão se assemelha à da presente na guarda final do livro (Fig. 57), atuando como um símbolo de mudanças. Em um primeiro momento, a menina fica triste; na ilustração acima, é possível ver traços no rosto da protagonista, como se fossem lágrimas nos olhos. Porém, é somente porque houve esse corte na repetição dos momentos que ela poderá atentar para as qualidades do salão da Mila que antes não via: “E foi assim, calada a um canto, que me apercebi das transformações mirabolantes (eu diria até milabolantes) que aconteciam no Salão” (Martins e Matoso, 2010: 16-17). As modificações percebidas pela protagonista serão em vários âmbitos, como se nota no desenrolar da narrativa. O corte de cabelo mostra-se como o ponto de virada nos horizontes de Vera, visto que causa uma ruptura no tempo uniforme e repetitivo. Ao analisar a troca estabelecida entre as imagens com o texto escrito, pode-se pensar que a relação entre as linguagens é expansiva (Nikolajeva e Scott, 2011) em função da ampliação de significados que uma provoca no outra. Já a função entre os dois códigos artísticos seria completiva (Linden, 2011), em que a expressão verbal complementa a expressão visual e vice e versa no sentido global da página.

Da página 18 em diante são mostradas várias modificações nos clientes que passam pelo salão de Mila. Ratificando a metáfora dos cabelos para as transformações temporais, o leitor vê como os novos visuais feitos pela cabelereira trazem à tona aspectos psicológicos mais profundos, noção já comentada pela avó da protagonista no começo do livro: “A Mila é especialista. Arranja-nos a cabeça por fora, mas também chega lá dentro” (*ibidem*: 8). Numa analogia, o exterior das pessoas corresponderia ao tempo cronológico (que passa para todos) e o interior estaria próximo a uma temporalidade percebida de maneira subjetiva. Essa ideia é fortalecida quando se analisa a personagem D. Luísa Margarida<sup>68</sup> (19) (Fig. 60).



Figura 60: Mudanças externas e internas nas personagens em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

<sup>68</sup> “Como a Berta, amiga da minha avó, que sempre quis ser cantora... E que saiu uma verdadeira estrela, depois de passar pelas mãos da Mila. Ou como a D. Luísa Margarida, a vida inteira escondida atrás da franja... E que nessa tarde aprendeu a encarar todos de frente.” (Martins e Matoso, 2010: 18-19).

O texto verbal traz dois instantes da personagem, como um “antes e depois” da personalidade. A imagem mostra a alteração acontecida em Luísa: se num primeiro momento (página 18) possui um semblante sério e o leitor fica sabendo que a personagem passou a vida inteira escondida atrás da franja (sinais de possível timidez ou insegurança), após cortar o cabelo ela “[...] aprende a encarar todos de frente” (*ibidem*: 19) e é vista sorrindo e com os braços para cima, como se fosse cumprimentar alguém de maneira efusiva. O novo corte de cabelo representa uma mudança intensa para a mulher, como as vantagens que alterações e desvios no tempo podem trazer. Na página seguinte as transformações continuam<sup>69</sup> (Fig. 61).



Figura 61: Mais mudanças em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

A diferença no visual de Catarina fica patente, visto que a personagem - estava “cansada de carregar um fardo às costas... E que saiu do Salão consideravelmente mais leve” (*ibidem*: 21). Assim como D. Luísa Margarida, a personagem apresentava um semblante tristonho antes de entrar no salão, aspecto que se modifica após visitar o estabelecimento, o que gera uma reflexão. O corte no cabelo pode ser um corte para velhas atitudes, uma interrupção de antigos comportamentos? Parece que sim. Há uma fissura na homogeneidade temporal das personagens analisadas, as quais ganham outra percepção da realidade ao modificarem o cabelo. As tesouras de Mila simbolizam uma abertura ao novo e ao que não era planejado, como no caso da protagonista. A imagem acima mostra uma cabeça de cabelo curto no primeiro plano, semelhante à da capa (Fig. 61). Ela indica ser da menina Vera que, sentada em algum lugar do salão, acompanha as alterações que se passam com as pessoas. O ângulo em que ela está ilustrada (foco interno) pode transmitir ao leitor o mundo interno da personagem (Nikolajeva e Scott, 2011), e por apresentar o mesmo ângulo que ele (o leitor) possui da cena, ao ser colocado dentro do estabelecimento, cria mais proximidade entre o destinatário e a obra.

<sup>69</sup> “Ou como a Catarina, cansada de carregar um fardo às costas... E que saiu do Salão consideravelmente mais leve. Ou a Leonor, que se dizia rainha numa outra vida. E talvez tivesse razão.” (*ibidem*: 20-21).



Ao observar o desdobramento dos fatos no salão, o leitor acompanha também as mudanças nas convenções sociais debatidas na contemporaneidade. Ao final da narrativa, Vera faz um novo amigo: “No princípio do Verão, a Berta trouxe o neto, um rapaz mais ou menos da minha idade. Chamava-se Alex e tinha o cabelo pelos ombros, igual ao meu cabelo antigo. O Alex não era igual aos rapazes da minha escola. E não era só por ter o cabelo comprido. O Alex era muito, mesmo muito divertido” (Martins e Matoso, 2010: 26-27) (Fig. 62).



Figura 62: Novo amigo de Vera em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

O livro fomenta uma discussão a respeito dos padrões estéticos para homens e mulheres de maneira natural e sem ser panfletária. Na imagem vê-se pela janela do salão as duas crianças correndo, com feições e roupas bastante parecidas. A única diferença é o tamanho do cabelo de ambas. Enquanto Vera possui cabelos curtos como o de um rapaz, Alex tem os cabelos grandes, costumeiramente relacionado às características femininas, o que coloca em xeque quais seriam os atributos de um e de outro gênero. Como consta na apresentação do álbum presente no site do PT, o livro é “sobre penteados, mudanças e preconceitos cortados à tesoura”<sup>70</sup>, mostrando que o tempo, fruto de uma construção social, precisa acompanhar as modificações da sociedade. Diante do exposto, a história não parece ser resultado do tempo homogêneo e vazio, mas de um cruzamento de atualizações (Benjamin, 1994a). O salão de Mila mostra-se como um lugar para se aprender a respeito da diversidade e das possibilidades que as pessoas têm de estar no mundo, seja usando cabelos longos ou curtos, apanhados ou soltos, sem desconsiderar a condição de uma temporalidade que prefigura a existência humana. A percepção de que o estabelecimento era rico em experiências apenas se deu quando Vera teve seu cabelo cortado sem querer. Talvez ciente

<sup>70</sup> <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/enquanto-o-meu-cabelo-crescia/>. Acedido em 04 de julho de 2020

de que algumas mudanças não esperadas podem ser bem-vindas, a menina surpreende na última página do miolo do livro (28-29)<sup>71</sup> (Fig. 63).



Figura 63: Quebra de expectativa em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

É mostrada a criança novamente na cadeira da cabeleireira: “Entretanto, o meu cabelo curto já estava comprido. Eu diria que até comprido demais, por isso pedi à Mila: ‘E se o cortássemos outra vez?’ ‘Certinho ou curtinho?’, perguntou a Mila muito irónica” (Martins e Matoso, 2010: 29). Primeiro percebe-se a passagem do tempo cronológico, uma vez que o cabelo da menina já estava grande como antes. Depois, ao ver seu rosto feliz e fios de cabelo no chão, pode-se inferir que o cabelo foi cortado novamente bem curto, quebrando as expectativas de que ela manteria o tamanho grande: “Mas eu aí surpreendi-a... Para verem o que se cresce, enquanto o cabelo vai de curto a comprido” (*ibidem*: 29). A última frase do excerto realça o tempo psicológico de Vera, pois não é apenas seu cabelo que cresce, e sim também sua maturidade. Se antes, quando a criança fazia sempre os mesmos gestos e olhava para a realidade sem notar suas nuances, o cabelo curto significava inicialmente uma grande tristeza, após passar pela experiência, a garota se dá conta dos benefícios da mudança e de que o primeiro passo para essa transformação pode estar nos cabelos.

O tempo no álbum desdobra-se na diversidade de sensações em que o não esperado indica estar vinculado às singularidades da vida humana. Em outros termos, parece ser possível pensar o tempo como concatenador de percepções, numa matriz que abraça complexas apreensões temporais. O cabelo de Vera e suas memórias dão a prova material das modificações envolvidas no processo de crescimento, suscitadas por um corte de cabelo – a fronteira entre um antes e um depois, multiplicada na representação de outras personagens. É somente quando acontece uma ruptura no tempo do relógio – corte errado de cabelo – que a menina para e ganha uma percepção subjetiva da temporalidade. Por meio da aplicação de

---

<sup>71</sup> “Entretanto, o meu cabelo curto já estava comprido. Eu diria que até comprido demais, por isso pedi à Mila: ‘E se o cortássemos outra vez?’ ‘Certinho ou curtinho?’, perguntou a Mila muito irônica. Mas aí eu surpreendi-a... Para verem o que se cresce, enquanto o cabelo vai de curto a comprido.” (Martins e Matoso, 2010: 28-29).

diferentes estratégias visuais nas ilustrações (uso de imagens coloridas versus imagens em preto e branco) e na tipografia, além do emprego de duas formas verbais predominantes (pretérito perfeito e imperfeito do indicativo), o leitor acompanha as diversas alterações que acontecem no salão de Mila e na menina Vera, bem como a percepção psicológica do tempo relacionada com a autoimagem da protagonista. Nesse sentido, os cabelos assumem-se como a metáfora da transformação, em que o tempo deixa de ser apenas físico para se mostrar mais humanizado.

## 2.5 Tempo memorialístico: construção de temporalidades moventes em *A manta*

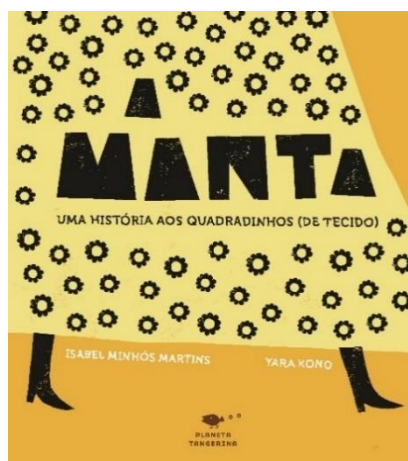


Figura 64: Capa de *A manta* (2010)

O álbum *A manta* (2010), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Yara Kono, apresenta a história de uma manta de retalhos, feita pela avó da protagonista, que passa a ser disputada pela família após o falecimento da idosa. A neta então volta-se para a colcha e relembra as histórias dos retalhos contadas pela avó. O emprego da memória na obra produz movimentos cujo funcionamento estabelece discordâncias com a noção de tempo cronológico, uma vez que o ato de narrar, sobretudo o passado, não caminha em linha reta.

A obra expressa vários tipos de memória, ou melhor dizendo, memórias. *A manta* inicia-se com a protagonista situada no tempo presente relembando sua avó que, por sua vez, contava as lembranças de cada um dos retalhos de tecido que formam a importante

manta da família. O tempo da diegese não é totalmente demarcado e não é possível saber quantas horas, dias ou semanas estão compreendidos no enunciado. Porém, existem alusões que denotam o transcorrer temporal, tais como “quando a minha avó morreu” (Martins e Kono, 2010: 6; 24), “há muitos anos” (*ibidem*: 9), “há pouco tempo” (*ibidem*: 27) ou “já agora” (*ibidem*:28). Os marcadores dão indícios de que a narrativa guiada pela menina parte de um acontecimento passado (morte da avó), atravessa as memórias da idosa (“há muitos anos”) e se aproxima do presente do discurso, visto nas duas últimas expressões citadas acima. O texto é construído sobre um território movente que concatena memórias, projeções e pensamentos, numa tessitura dinâmica movida por diferentes forças de direção, abrindo-se em distintas temporalidades.

O ato de narrar cria uma discordância com o direcionamento linear, alterando e transpondo a ordem dos fatores. O discurso passa a ser pensado como um mosaico temporal composto por diferentes peças, sem perder o eixo de sentido para a compreensão da narrativa, resultando nos jogos com o tempo (Ricoeur, 1995). Nesses jogos com o tempo, o autor faz uma distinção entre tempo do contar (enunciação), que traz o discurso do narrador, tempo contado (enunciado), que remete ao tempo da história narrada ou diegese, e experiência fictícia do tempo (mundo do texto). A distinção entre os níveis é importante no âmbito operatório e facilita o enfoque metodológico na análise temporal da obra. A partir dessa discussão, o tempo da enunciação no álbum é entrecortado pelas recordações da avó, dando ritmo ao tempo da narrativa, com suas falas apresentadas no discurso direto: “- Este [retalho] dos elefantes veio de uma loja da Baixa, que entretanto fechou” (Martins e Kono, 2010: 23). Os níveis temporais (enunciação e enunciado) são imbricados numa composição que articula diferentes pontos de vista. Para a análise, serão estudadas as singularidades do tempo expressas no discurso do narrador, uma vez que o livro é de cunho memorialístico.

Ao passo que há na própria construção do texto as indicações para a mudança e o entrelaçamento de tempos (a fala da avó é marcada pelo uso de travessões para se diferenciar da fala da narradora criança), as ilustrações caminham por outra vereda. Se, de acordo com Lewis (2001), o álbum ilustrado é um ecossistema em que palavras, imagens e elementos gráficos possuem uma relação de interdependência, influenciam e são influenciados uns pelos outros constantemente, como fazer para que as ilustrações também quebrem a cronologia? Algumas apostas feitas por Kono podem enfatizar tal efeito. A primeira delas, e que chama atenção, refere-se às estampas que saem dos tecidos (12-13) e se espalham na folha (20-21), chegando ao ponto de extrapolarem o enquadramento das páginas (Fig. 65)<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> “A manta era enorme, feita de centenas de pequenos retalhos. Cada retalho, uma história. Quando apontávamos um retalho, a avó dizia sempre: - Ah, esse não tem nada para contar... Mas depois começava. E a viagem era sempre emocionante.” (Martins e Kono, 2010: 12-13). “Depois a minha vó já ia lançada... - Este das flores era de uma saia, da maluca da tia Bárbara. Vestia essa saia como quem leva uma bandeira... Foi presa e tudo, nem queiras saber. Quando a saia se rompeu, fez fitas para o cabelo e um candeeiro que temos ali na sala de jantar. - O de xadrez era de uns calções do Filipe. Ficou em farrapos no dia em que



Figura 65: Imagens que extrapolam o limite físico da página em *A manta* (2010)

Quando os padrões (flores cerejas, bolinhas, elefantes) não se limitam apenas à peça de roupa correspondente e flutuam pelas páginas, a ilustradora sugere que as histórias de cada estampa continuam em outro tempo, em outra dimensão. Há algo de etéreo e eterno nas estampas voadoras que migram do local de origem para ocupar outros espaços, como o da memória. A mancha gráfica fica tomada pelos padrões (20-21), como se saíssem do tecido, envolvendo o leitor em uma outra temporalidade.

A memória que se espalha nas ilustrações revelaria os vários sentidos contidos na lembrança, que traz implícita a ideia de passado. Mas não um passado estático: ele está em permanente construção e renovação dos fatos acontecidos, como um organismo vivo. Assim, a rememoração na obra é fluida. A respeito da rememoração dinâmica, ela é vista como aberta à dialética da lembrança e do esquecimento e em permanente evolução, conforme diz o historiador francês Pierre Nora (1993). As imagens de Kono aliam-se ao texto, mostrando a avó no papel de portadora de histórias de um outro tempo, uma “avó-bauú” que sempre mantinha o passado atualizado no presente. “Quando apontávamos um retalho, a avó dizia sempre: ‘ Ah, esse não tem nada para contar...’ Mas depois começava. E a viagem era sempre emocionante”(Martins e Kono, 2010: 13). A conjugação passado-presente é colocada sempre

---

ele caiu de bicicleta e partiu um braço, coitadinho. Tinha a mania de fechar os olhos quando andava de bicicleta. E isso já dizia tanto dele...” (ibidem: 20-21).

em contato na narrativa, pois a memória da “avó-baú” permite o não esquecimento do passado, reavivando episódios já ocorridos ou até mesmo os reinventando.

A memória em movimento é apresentada por todo o livro, em que vários acontecimentos familiares são desvelados pela avó: “- O salpicado de cerejas era do meu saco de praia de há muitos anos. Tantos que já não sei... Olha como está comido pelo sol” (*ibidem*: 23). Ela carrega consigo e também na manta a lembrança de sua sacola de ir à praia que a acompanhou por muitos verões. Parece haver mais do que um resgate e uma dinamização do passado ao apresentar à neta um elemento que foi testemunha de momentos de lazer; parece haver uma tentativa de realocar o presente como um tempo que se encontra entrelaçado com o passado e com o futuro simultaneamente. A luta contra o esquecimento faz com que a avó acione a lembrança por meio dos pequenos retalhos de tecido presentes na manta, o que remete ao pensamento de Ricoeur (2007): “Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo [...]; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar” (48). É por meio desse artefato que a matriarca da família resgata e reconta aos mais novos a história deles, sendo a manta uma espécie de prova viva - na medida em que ainda é utilizada - de fatos importantes e corriqueiros daquele núcleo familiar, assumindo a função de não deixar esses acontecimentos serem esquecidos.

O movimento temporal sugerido em *A manta* também pode ser notado na mistura de técnicas para a elaboração das imagens. Além da ilustração, são utilizadas colagens em quatro páginas duplas (6-7, 14-15, 18-19 e 22-23), o que evidencia a recorrência de técnicas mistas, uma das marcas da categoria do álbum ilustrado (Linden, 2011). A imagem das páginas 18-19 será analisada em seguida<sup>73</sup> (Fig. 66).



Figura 66: Técnica mista de ilustração em *A manta* (2010)

<sup>73</sup> “- E este, avó? - Ah, esse não tem nada para contar... Era de um avental, da tua bisavó. Olha, por acaso, o avental que trazia no dia em que o carteiro lhe entregou a primeira carta do tio Luís, a dizer que estava bem. Andou com a carta no avental mais de um mês. Até chegar a outra carta. E suspirava”. (Martins e Kono, 2010: 18-19)



A cena é a da avó lembrando o caso de sua mãe, bisavó da menina, que guardou por mais de um mês no avental a carta de um filho dizendo que estava bem. A imagem mescla a ilustração da saia da bisavó e de seu avental com a colagem de cartas reais para representar o postal recebido, sobrepondo temporalidades. Mais do que uma relação de complementaridade, a presença da colagem produz o efeito de misturar ficção e realidade, deixando pistas de como as recordações podem ser constituídas.

Outro recurso visual que reforçaria a permanência e a evolução da memória é a escolha estética da representação do tempo da neta e do tempo da avó. Não há diferenças no traço, cores ou mancha gráfica para separar épocas distintas; tanto o passado mais distante (lembranças da avó) quanto o passado mais recente (lembranças da neta), e até mesmo o presente, são ilustrados no mesmo estilo, como nas lembranças da menina (10-11)<sup>74</sup> (Fig. 67).



Figura 67: Padrão estético das imagens em *A manta* (2010)

Todas as imagens possuem cores mais pálidas, predominando o verde fosco, o marrom, o bege e o amarelo no tom de um papel gasto. Uma vez que a história é feita a partir das memórias da avó, a escolha de cores menos vibrantes para as ilustrações cria uma força icônica para a narrativa, porque os tons escolhidos remetem à cor sépia, presentes no amarelado das fotos antigas. Nesse sentido, nota-se que, no conjunto da proposta editorial, o passado é revisitado tanto nos relatos da idosa como na composição visual.

As imagens das personagens sempre são recortadas, seja na cabeça ou no tronco. A intencionalidade do gesto relaciona-se com as fronteiras esmaecidas das temporalidades e com o novelo do tempo da vida, uma vez que as personagens, assim como as estampas, transitam entre tempos, podendo habitar passado e presente. A cena final do livro é um bom exemplo dessa característica<sup>75</sup> (Fig. 68).

<sup>74</sup> “A princípio, estranhávamos o colchão duro e os cobertores pesados, mas, passados alguns minutos, não havia no mundo melhor lugar para adormecer. A minha avó aquecia-nos os pés e contava-nos histórias antigas até o sono nos vencer. Não contava histórias de um livro porque não precisava. Tínhamos a manta.” (Martins e Kono, 2010: 10-11).

<sup>75</sup> “(Já agora: o quadradinho do meu pijama também tem uma história. Foi a minha tia que me ofereceu há uns anos porque o achou parecido com um pijama antigo da minha avó.) Procurei-o na manta e ele lá estava. Realmente é quase igual ao meu. Eu e a minha avó, as duas dormindo lado a lado, até os tecidos se gastarem e novas histórias chegarem a esta manta” (*ibidem*: 28-29).



Figura 68: Cena final de *A manta* (2010)

Enquanto o texto escrito mostra que a continuação da colcha reside no retalho do pijama da menina, a ilustração traz a imagem da neta com a avó, estando as duas abraçadas e cobertas pela manta (que ocupa grande parte da página). O desenho da menina que repousa a cabeça no colo da avó possui dimensão maior do que o da idosa, que traz o enquadramento apenas do tronco e de um pequeno pedaço do rosto. A relação entre as linguagens do livro pode ser considerada como expansiva (Nikolajeva e Scott, 2011) e a função das palavras com a imagem como completiva (Linden, 2011), uma vez que a imagem da avó e neta cobertas pela manta oferece mais camadas para o sentido global do álbum – a ligação entre as duas permanece forte apesar da morte da idosa.

A cena acima deixaria entrever a dinâmica da memória, sempre aberta para receber outras interferências, como o novo retalho costurado na manta. A peça conta com retalhos de roupas de quatro gerações, indo desde retalhos do avental da bisavó da menina até pedaços de seu próprio pijama. A manta configura-se como um lugar de memória não apenas simbólico, mas também físico. Sua materialidade é formada por muitos pedaços de tecido, sendo alguns citados na história: fragmentos de vestido, toalha de mesa, avental, saia, almofadas, saco de praia, cortinado e pijama da neta. Os retalhos encontram semelhanças com a ideia de ruína, pois como propõe o professor Carlos Henrique Falci (2019), esta última significa algo que foi impedido de continuar a existir e “marca a si mesma como um ato inaugural no presente, como uma apresentação de outras possibilidades de existência. A ruína, mais do que falar de um passado, inaugura sua própria temporalidade” (616). O sentido de ruína se assemelha, no álbum, ao sentido de rastro, este definido por Ricoeur (1997) como fragmentos que se configuram como uma maneira de contar o tempo. E aqui o verbo “contar” assume dupla valência: o de fazer o cálculo do tempo (fatos passados) e o de narrar histórias, já que cada retalho presentifica o passado no presente e oferece testemunho da concretude das distintas memórias de integrantes da família, renovadas a cada narração.

A manta, elemento fulcral e estopim necessário para que as recordações venham à tona, apresenta-se como o fragmento de uma grande história – a história familiar da menina e de



sua avó. “Quando a minha avó morreu, todas as minhas tias queriam a manta, mais valiosa que tudo o resto. Amuaram durante uns dias, mas depois lá se entenderam porque sempre foram amigas. Desde então, ficou combinado que a manta fica um mês em casa de cada uma” (Martins e Kono, 2010: 24)<sup>76</sup> (Fig. 69).



Figura 69: Tessitura de tempos em *A manta* (2010)

Como num quebra-cabeça, o gesto de narrar traz para as páginas do livro o reencontro de tempos vivenciados pela avó, que se atualizam no momento presente ao narrar o passado para a neta. Nessa perspectiva, a manta parece assumir os três sentidos do termo “lugar de memória” que Nora (1993) apresenta, a saber, material, simbólico e funcional, e adquire o caráter de manta-testamento. Ao criar uma metáfora visual para a sucessão da manta, pois agora a neta começa a contar histórias, a ilustração reforça a missão da menina de lembrar e refazer a história de sua família - e de si própria.

O fio do tempo presente na coberta enovela várias gerações, indo desde a protagonista da narrativa (neta) até sua bisavó, como no excerto em que a menina pede para escutar a história de um dos retalhos. Para discutir esse aspecto, será analisada novamente a imagem da página 18: “- E este, avó?’ - Ah, esse não tem nada para contar... Era de um avental, da tua bisavó’. Olha, por acaso, o avental que trazia no dia em que o carteiro lhe entregou a primeira carta do tio Luís, a dizer que estava bem. Andou com a carta no avental mais de um mês. Até chegar a outra carta...” (Martins e Kono, 2010: 18, grifo nosso) (Fig. 66). Vale destacar que a imagem da mulher de saia é retomada na capa do álbum (Fig.64). Vê-se desenhada a imagem da parte inferior do vestido de uma mulher que, pela posição dos sapatos, indica movimento, como se a mulher estivesse caminhando, figura bastante semelhante à que é mostrada na abertura de *A manta*.

<sup>76</sup> “Quando a minha avó morreu, todas as minhas tias queriam a manta, mais valiosa que tudo o resto. Amuaram durante uns dias, mas depois lá se entenderam porque sempre foram amigas. Desde então, ficou combinado que a manta fica um mês em casa de cada uma. Nos meses em que cá está, vem cobrir a minha cama, e é como se voltasse a estar com a minha avó e com todas as suas histórias.” (Martins e Kono, 2010: 24-25).

A bisavó é a personagem mais velha da obra. Ela é a antecessora da neta, mãe e avó no tecer da trama da família, uma das primeiras a estar presente naquela manta e a que passou o fio para as gerações seguintes. Seu pioneirismo na narrativa familiar encontra ainda outras alusões. Ao abrir o livro todo e unir capa e contracapa, é possível ver que o desenho da saia passa pela lombada e chega na quarta capa, ampliando sua extensão no suporte bibliográfico<sup>77</sup> (Fig. 70).

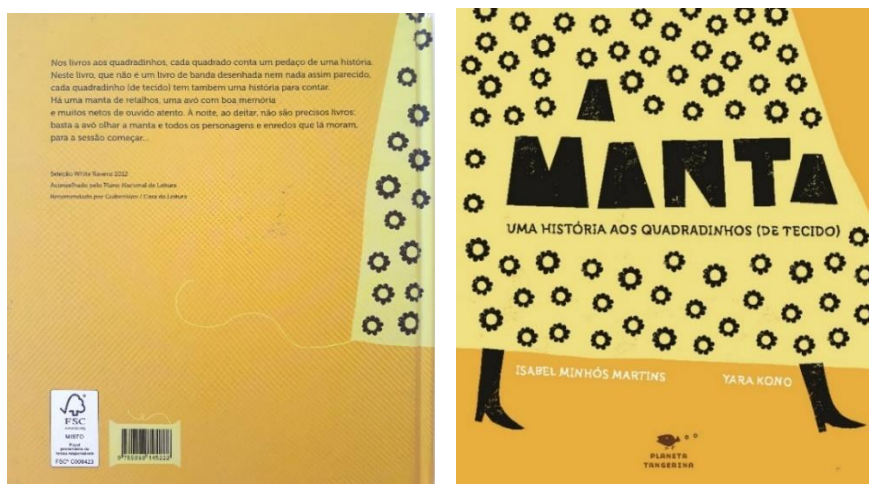


Figura 70: Contracapa e capa, respectivamente, de *A manta* (2010)

De maneira discreta vê-se um fio de linha saindo da saia (contracapa), como uma metáfora do fio da memória: basta ser puxado para trazer histórias à tona. O detalhe do fio de linha preso e solto ao mesmo tempo (é ligado à roupa, entretanto estaria à espera de ser encontrado para ser cosido) indica revelar a transformação da história familiar e da memória, sempre prontas para novos começos e recomeços. O fio também ganha outras leituras, podendo representar o fio do tempo e o fio da história, uma vez que a narrativa, assim como a manta, é uma trama. O fio de linha solto na capa funcionaria como uma isca ao leitor, que é instigado a pensar no motivo do fio em seu primeiro contato com o livro. E o fio também traça o caminho que o leitor irá percorrer para mergulhar na história: de palavra em palavra, fio a fio, ele costura imagens e textos escritos e envolve-se na manta de memórias. A ilustração passa a sensação de que a história pode ainda ser tecida e aumentada, introduzindo o leitor num universo imaginativo e móvel, sugerindo que ele também pode puxar aquele fio para construir a (sua) história.

O fio aparece mais uma vez na contracapa na forma de um carretel de linha que contorna o código de barras do livro (Fig. 70), o que reafirma a condição do tempo como um fazer contínuo. O PT regularmente cria jogos de linguagem com o código de barras, incorporando-o à ilustração da contracapa ou recriando-o visualmente, como se nota nos

<sup>77</sup> “Nos livros aos quadradinhos, cada quadrado conta um pedaço de uma história. Neste livro, que não é um livro de banda desenhada nem nada assim parecido, cada quadradinho (de tecido) tem também uma história para contar. Há uma manta de retalhos, uma avó com boa memória e muitos netos de ouvido atento. À noite, ao deitar, não são precisos livros: basta a avó olhar a manta e todos os personagens e enredos que lá moram, para a sessão começar...” (Martins e Kono, 2010: 32).

outros livros escolhidos para a pesquisa. As manipulações desse elemento pelo grupo editorial variam nas obras, atestando seu cuidado com o livro como um todo (Ramos, 2017). Em *A manta*, o código de barras integra um carretel de linha que também possui um fio solto. A brincadeira criativa com o elemento amplia o leque de interpretações e torna-se significativo para exibir a importância do *design* gráfico na elaboração do livro. Os elementos peritextuais (Genette, 2009), entendidos como aspectos que circundam o texto como títulos, subtítulos que dão continuidade ao posicionamento discursivo da obra e que prolongam seu sentido, são artifícios, a meu ver, que sustentam o raciocínio do tempo enquanto movimento e invenção, visto que o carretel metaforiza o fio da vida, sempre cheio de possibilidades e capaz de se transformar em múltiplas tramas, incluindo a confecção da manta.

A trama da manta mescla diferentes tipos de memória, mas que indicam possuir um ponto em comum: o afeto. As lembranças da avó e da neta são íntimas, oriundas de experiências no ambiente familiar. “- O de xadrez (retalho) era de uns calções do Filipe. Ficou em farrapos no dia em que ele caiu da bicicleta e partiu um braço, coitadinho. Tinha a mania de fechar os olhos quando andava de bicicleta. E isso já dizia tanto dele...” (Martins e Kono, 2010: 21). No trecho, a avó rememora um fato passado com seu familiar (filho, sobrinho) quando era criança e percebe como aquele comportamento diz respeito à personalidade apresentada pela pessoa nos dias atuais. E a neta também acessa sua lembrança por meio dos mesmos sentimentos, como narra as recordações da manta: “A minha avó aquecia-nos os pés e contava-nos histórias antigas até o sono nos vencer. Não contava histórias de um livro porque não precisava. Tínhamos a manta” (*ibidem*: 10). Assim, as duas ordens de memória são ativadas em torno da manta-testamento afetivo, exibindo a multiplicidade semântica da peça.

O gesto de contar da avó, via lembranças performadas em histórias orais, parece minimizar a efemeridade da memória, misturando fios do presente e do passado no livro. Como dobras que se desdobram, *A manta* traz em suas páginas a oralidade da fala da avó, em que a imersão no universo ficcional também se dá pela articulação de letra e voz. “Quando apontávamos um retalho, a avó dizia sempre: ‘- Ah, mas esse não tem nada para contar...’ Mas depois começava. E a viagem era sempre emocionante” (*ibidem*: 13). A manta é utilizada como ponto de partida para a performance oral da avó, num cenário propício para que o intérprete direcione sua fala, adicionando novos atributos cada vez que as histórias são (re)contadas. Conforme comenta o crítico literário Paul Zumthor (2010), a oralidade interioriza a memória ao mesmo tempo em que a espacializa; tempo e espaço são elementos fundantes da tradição. O ato de narrar, nessa perspectiva, funciona como um ritual de “presentificação” do passado e de manutenção de costumes, valores, cultura. A avó como contadora das histórias estabelece contato com o narrador benjaminiano (Benjamin, 1980), ou seja, a guardiã da memória que tem como função recontar as experiências aos mais novos. O narrador

benjaminiano é o narrador da oralidade, aquele que possui a arte de tecer histórias e, ao tecê-las, acaba passando ensinamentos. No álbum ilustrado, as lições da avó podem ser a valorização da história de sua família, pois ao atrelar oralidade às lembranças, a idosa parece tentar evitar o desaparecimento do elo familiar.

Em *A manta* (2010) são costurados fios da memória - fios de tempo - em que coexistem lembranças mais recentes (neta) com lembranças mais remotas (bisavó): muitas tramas e camadas temporais cabem na superfície da manta e do texto. Nota-se que, por meio das técnicas de ilustração empregadas (cores sépia, imagens recortadas, uso de estampas que se espalham pela página) e pela mistura de recordações e tempos de discurso (passado, presente), além da indicação da continuidade da manta, o álbum em questão propõe fissuras na linearidade temporal, tornando a pluralidade dos passados plasmados na manta um tempo único que se oferece ao presente no pijama da protagonista, mas que também o reconfigura em futuro. O tempo futuro é tecido na continuidade dos fios da memória da família, sempre em constituição por meio dos novos retalhos e lembranças que são absorvidos pela manta.

Retornando ao conceito de lugar de memória que só existiria enquanto pudesse se metamorfosear e se transformar em outras dimensões, sempre originando novos significados (Nora, 1993), a manta, além de bloquear o esquecimento, talvez immortalize a finitude e materialize o tempo abstrato. O objeto (lugar de memória) corporifica um duplo pertencimento, sendo passado e futuro ao mesmo tempo, na medida em que está em constante elaboração. O passado no álbum, simbolizado pela memória, não parece se configurar como algo estacionário, e sim como um fluxo que se atualiza no presente e tangencia o futuro, representado no livro (e em seus leitores) pelos novos retalhos do pijama da menina.

## 2.6 Tempo paralelo: fruição e simultaneidade em *As duas estradas*



Figura 71: As duas capas de *As duas estradas* (2009)

O livro *As duas estradas* (2009), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Bernardo Carvalho, apresenta duas narrativas que se cruzam, sendo uma delas a viagem realizada na autoestrada (A1) e a outra pela fictícia estrada nacional (N126). Ambas são feitas por membros da mesma família, que irão se reunir na casa de outro integrante do grupo na cidade Alcobia do Tejo (também fictícia). Porém, em vez de usar formas convencionais para narrar as duas tramas, como intercalando os relatos de cada uma no texto verbal e visual, os autores encontraram uma maneira criativa para entrelaçar narrativas e tempos. Os dois trajetos dividem a página e há um jogo criado com o suporte: é possível ler o livro em duas direções, a depender de por qual extremidade da obra se inicia a leitura. As duas capas convidam para a leitura das diferentes narrativas, o que faz com que não haja contracapa no álbum ilustrado (Fig. 71).

A brincadeira feita com o suporte para a representação do tempo dá indícios de que o importante no álbum não é apenas considerar a duração e a continuidade das imagens, mas também mostrar de que maneira ilustrações e palavras se combinam e estabelecem relações com o dispositivo físico (Linden, 2011). A primeira distinção clara entre as duas viagens é o uso da cor. É sabido que a cor vermelha possui maior comprimento de onda visível, o que a torna mais intensa. Ainda que não seja criado nenhum juízo de valor de qual seria a viagem melhor aproveitada, a rota do trajeto vermelho, feita pela mãe e um casal de filhos, se destaca; da mesma maneira que a cor vermelha é mais quente que a azul, o ritmo da viagem na estrada nacional pulsa com vivacidade. Como numa ampulheta, ao acabar de ler uma das narrativas (e conseqüentemente sua duração), vira-se o livro e inicia-se a outra. Parece relevante relacionar esse aspecto ao sentido da obra, em que há sempre recomeços e possibilidades de ler - leitura num sentido mais alargado, como percepção de mundo - o caminho por

diferentes óticas. As duas maneiras de fruir a obra evidenciam uma das marcas dos álbuns pós-modernos, a saber, de reconceitualizar, redefinir e manipular a leitura da página, como argumenta a professora Bette Goldstone (2008), tornando-a um exercício bastante versátil.

O código bibliográfico é percorrido por duas histórias, o que produz visualmente um efeito que se assemelha ao espelhamento, mas não como um reflexo idêntico; os trajetos guardam em si diferenças e, por isso, a viagem azul parece ser uma espécie de imagem “negativa” da viagem em vermelho e vice-versa. O entrelaçamento acontece pelos dois percursos, ratificado pela própria estrutura física do suporte, pois uma narrativa localiza-se na parte superior da página e a outra na inferior do lado oposto<sup>78</sup> (Fig. 72).



Figura 72: Cruzamento das viagens em *As duas estradas* (2009)

Dois tempos correm paralelos no álbum, dividindo o espaço gráfico da página, em que as ilustrações se cruzam de maneira direta no suporte. Em relação ao tempo cronológico gasto para realizar cada uma das viagens, a azul é feita de maneira mais rápida e parece ter sido feita em apenas algumas horas: “Saímos quase sempre tarde, quando vamos pela auto-estrada (*sic*). [...] Porque ‘num tirinho estamos lá’, não vale a pena grande pressa” (Martins e Carvalho, 2009: 4). Já o percurso vermelho estendeu-se por todo o dia, visto que o carro só chega ao destino à noite: “Chegamos. Já passa da hora do jantar” (*ibidem*: 28). A mistura de tempos, cores e percepções das viagens propicia a construção de duplos que dialogam por todo o livro, tais como chegada/partida, estrada nova/estrada velha, rápido/devagar, campo/cidade, narrador1/narrador2. Entretanto o duplo mais importante para o estudo centra-se no tempo-espaço construído pela obra, pautado na simultaneidade das ações, em que o espaço influencia direta e mutuamente o tempo. Em outras palavras, em *As duas estradas* o espaço parece ganhar grande importância no ritmo da narrativa.

<sup>78</sup> Texto verbal viagem vermelha: “Para sair da cidade, passamos por fábricas, armazéns abandonados, quintais com limoeiros e carros ferrugentos onde se aninham famílias de gatos”. Texto verbal viagem azul: “Saímos na estrada seguinte. Pagamos a portagem conformados porque ‘tempo também é dinheiro’ como lembra a minha avó. Andamos cinquenta quilómetros para trás numa estrada esburacada” (Martins e Carvalho, 2009: 6-7).

A viagem feita pela autoestrada, representada na cor azul, possui em sua folha de rosto (2-3) a imagem de uma estrada retilínea, com faixas mais largas e quase monótonas<sup>79</sup> (Fig. 73).

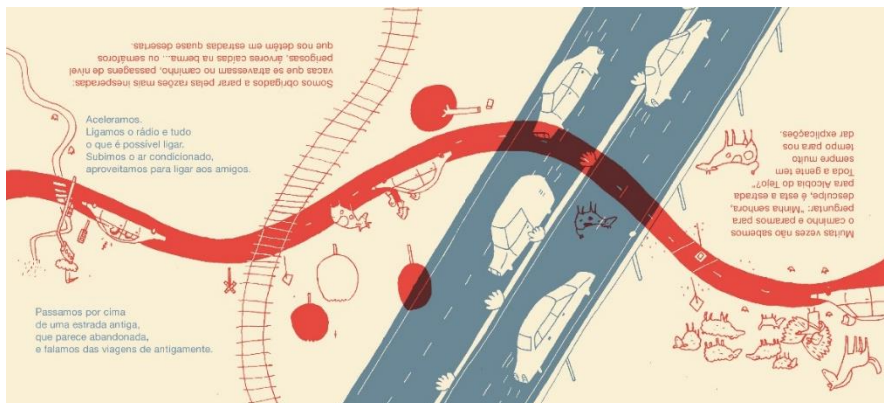


Figura 73: Estrada azul mais retilínea em *As duas estradas* (2009)

A ilustração apresenta um trecho do trajeto, realizado por pai, filho e avó, em que o caminho parece não apresentar grandes variações de paisagem, como é reforçado no texto: "Aceleramos. Não há cruzamentos, não há curvas, quase não há subidas nem descidas. O conta-quilômetros vai contando, contando... sempre a grande velocidade. Olhamos pela janela e vemos campos a perder de vista. Tudo passa tão depressa que as imagens são apenas riscos e num instante ficam para trás" (*ibidem*: 15). O caráter mais linear da viagem pode ser atribuído à representação do espaço narrativo, porque as imagens de boa parte da narrativa azul são focalizadas na estrada em si e nos carros que se cruzam com o automóvel.

A relação espaço-tempo na obra é trabalhada de maneira intensa, já que a simultaneidade das histórias não foi construída de maneira usual, como seria se colocassem as duas sequenciadas ou dividindo a página do livro no mesmo ponto de vista. Um exemplo da expansão de sentidos por meio do suporte pode ser visto na página inicial da narrativa azul (4-5)<sup>80</sup> (Fig. 74).

<sup>79</sup> "Aceleramos. Ligamos o rádio e tudo o que é possível ligar. Subimos o ar condicionado, aproveitamos para ligar aos amigos. Passamos por cima de uma estrada antiga, que parece abandonada, e falamos das viagens de antigamente." (Martins e Carvalho, 2009: 22-23).

<sup>80</sup> "Saímos quase sempre tarde, quando vamos pela auto-estrada. Temos tempo para dormir, para sornar... para um grande pequeno-almoço. Porque 'num tirinho estamos lá', não vale a pena grande pressa." (*ibidem*: 4-5).





Figura 74: Trajetórias espelhadas em *As duas estradas* (2009)

A viagem da família que irá pela autoestrada está prestes a começar, ao passo que a da narrativa vermelha termina. Enquanto na narrativa azul o carro está parado e o pai coloca as malas no bagageiro, há a imagem do carro vermelho iluminando a senhora que está no carro azul, fazendo com que os dois carros se fundam. A presença de duplos desdobra-se, como noite/dia, azul/vermelho, curvas/retas. A respeito da brincadeira feita com o espaço da página, capaz de abrigar duas narrativas ao mesmo tempo quando se inverte a direção da leitura, parece ser uma das marcas que singularizam a produção de álbuns ilustrados pós-modernos, pois, conforme comenta Goldstone (2008), nesses livros a página torna-se dinâmica, interativa e sugere movimento.

A imagem do carro azul ocupa quase todo o espaço da página, sendo uma das poucas vezes em que o automóvel ganha uma focalização mais direta. O texto que acompanha a ilustração (Fig. 74) situa o leitor no tipo de passeio a ser feito, um trajeto feito de forma veloz. A fala do narrador externaliza que o principal propósito é alcançar a meta (local de chegada), já que ao entrarem na autoestrada não terão tempo para descansar. A objetividade percebida na viagem sugere semelhanças com o próprio conceito da autoestrada, uma vez que é construída para andar em alta velocidade, ou seja, gastar menos tempo de deslocamento.

A atmosfera mais rápida da viagem azul apresenta-se não apenas nas ilustrações do livro, mas também nas impressões das personagens: “Olhamos pela janela e vemos campos a perder de vista. Tudo passa tão depressa que as imagens são apenas riscos e num instante ficam para trás” (*ibidem*: 15). O espaço retilíneo, representado pela autoestrada, dialoga com um tempo constante e sem grandes alterações. A ilustração que acompanha o texto mostra uma estrada tracejada, sem nenhum outro atrativo visual, em que não há elementos externos a ela ou carros ao redor, pois tudo passa rapidamente e a velocidade ofusca as paisagens (Fig. 75).





Figura 75: Estrada azul em *As duas estradas* (2009)

A imagem utilizada colabora na construção do clima de urgência, em que pouca coisa ou quase nada acontece de diferente, dando a entender que a viagem feita não é focada nas modificações da paisagem, e sim no desejo ou no objetivo de chegar logo. A função desempenhada pela ilustração na obra seria a de revelação (Linden, 2011), já que a presença das duas ilustrações na mesma página aumenta o sentido das duas viagens, sempre vistas uma em relação à outra. Nesse sentido, a materialidade do álbum traz à tona os tempos paralelos da história.

A pressa demonstrada nas falas - "Ultrapassamos e somos ultrapassados. Quando julgávamos que até íamos depressa, um carro passa na faixa de lá a uma velocidade inimaginável" (Martins e Carvalho, 2009: 21) - parece caracterizar com assiduidade uma cultura urbana, sempre atarefada e sem tanto tempo livre. A questão é trabalhada de maneira enfática na narrativa que transcorre na A1. Há uma passagem em especial do livro que merece uma leitura mais apurada: "Olhamos para lá da janela e não nos sentimos nada bem-vindos. Uma muralha de metal colorida impede-nos de ver o lado de lá. Quem mora aqui não gosta de nos ver. Quem mora aqui não gosta de nos ouvir" (*ibidem*: 11) (Fig. 76).

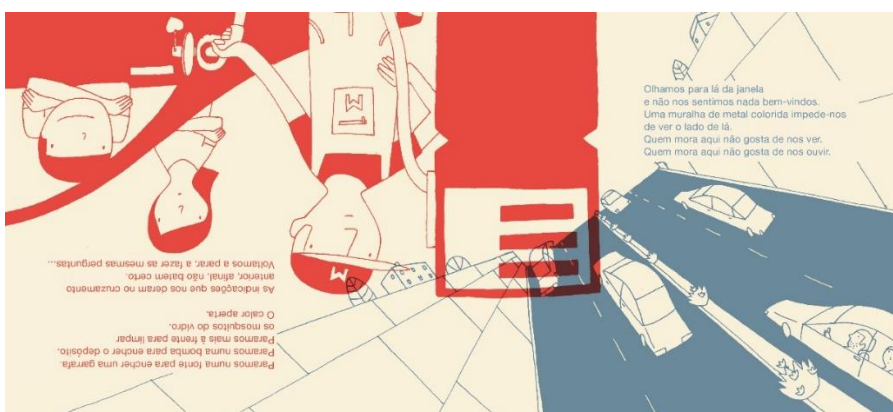


Figura 76: Relação com a cidade (viagem azul) em *As duas estradas* (2009)

Nesse momento da narrativa, tempo e espaço se juntam. Além da velocidade que não “dá tempo” para que as paisagens sejam apreciadas, ainda existem os tapumes impedindo a visibilidade. O filósofo e crítico literário Mikhail Bakhtin traz em seu livro *Questões de estética e de literatura* (1998)<sup>81</sup> o conceito denominado “cronotopo”, definido como a fusão do espaço e do tempo como dimensão formal constitutiva das narrativas. Nessa perspectiva, a estrada torna-se o palco adequado para que duas narrativas distintas se desenrolem. A respeito do cronotopo da estrada, Bakhtin comenta:

[...] é o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico” e etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo. (Bakhtin, 1998: 350)

O enlace propiciado pela estrada aponta para uma interação comunicativa e semântica entre tempo e o espaço, numa articulação em que o tempo modifica o espaço e vice-versa. Como numa via de mão dupla, a metáfora da estrada ainda acolhe um lugar de passagem, um meio que atravessa o tempo e onde as ações se desenrolam (viagens, encontros). É por ela que diferentes direções e percepções espaço-temporais se cruzam e caminhos se abrem. Em *As duas estradas*, o caráter metafórico proporcionado pelo espaço interfere na percepção do tempo, balizado pelas linguagens visual e escrita. A imagem exibe um muro que separa a rodovia das casas escondidas. Na visão do narrador, eles são indesejados. Os moradores do local não querem vê-los e não gostam do barulho da estrada. O muro da cidade deixa entrever somente uma edificação e um pedaço de árvore. As personagens estão com expressões faciais mais sérias dentro do carro azul. Todos os outros automóveis são ilustrados de forma quase idêntica tanto em sua forma como na escolha de não mostrar os passageiros. Isso auxilia na construção de uma cena impessoal, sobretudo pelo ângulo utilizado por Bernardo Carvalho, visto que há um afunilamento ao final da página, aludindo à perspectiva tanto espacial como narrativa. O espaço da imagem, visto no tracejado da estrada, não cria um simples paralelismo com o texto, mas encontra o tempo da narrativa, permitindo comentários a respeito da observação do narrador. A caracterização mais pragmática da viagem azul faz com que a percepção das personagens a respeito do tempo se altere. A rapidez com que a avó comenta - “num tirinho estamos lá” - estaria de acordo com a ilustração do trajeto, contudo o tempo narrado permite detalhes.

O papel desempenhado pela avó do carro azul merece relevo. Ela representa o antigo e o novo cruzando o caminho na mesma estrada, como a colcha no álbum analisado anteriormente. “Aproveitamos para pensar no passado. Aproveitamos para sonhar com o

---

<sup>81</sup> O conceito será discutido em profundidade no próximo capítulo.

futuro. Tentamos imaginar o que nos espera ao fim da estrada. Não tarda, chegaremos... Quem estará à nossa espera?" (*ibidem*: 16) (Fig. 77).



Figura 77: Tempos e espaços cruzados em *As duas estradas* (2009)

O excerto evidencia que a personagem comporta passado, presente e futuro. Se “cada experiência fictícia desdobra seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável e único” (Ricoeur, 1997: 219), a idosa pode reafirmar a multiplicidade temporal discutida no álbum, pois ela entretém a família com suas recordações. O tempo e o espaço (mais rápido e levemente impessoal) na viagem azul permitem o encontro de memórias e projeções, em que outras vozes ecoam simultaneamente, produzindo ruídos e rugas no tempo não homogêneo. A noção de diferentes ordens de tempo em contato levantada pela obra pode ser vista como uma simbologia do tempo humano, em que passado (campo da experiência) e futuro (campo da expectativa) convivem lado a lado, numa vinculação dinâmica (Koselleck, 2006). Nesse sentido, o tempo/espço da experiência cruza-se com o tempo/espço da expectativa. A ilustração acima (Fig. 77) traz um *close* nos carros das famílias e, de forma espelhada, aproxima o momento íntimo em que as famílias recordam suas histórias e planejam cenas futuras.

O cronotopo da estrada cria aproximações entre o percurso e a vida, já que os momentos das viagens também são oportunidades de refletir sobre a jornada pessoal. No espelhamento, os tetos dos dois automóveis se tocam (Fig. 77). A confluência entre as imagens sugere que as duas famílias estão passando pelo mesmo ponto por diferentes estradas, numa metáfora do tempo/espço da recordação, da projeção e das temporalidades e subjetividades construídas. O efeito causado pela ilustração indica pontos de convergência entre as viagens: o ponto de chegada e o tempo/espço de construção de novas histórias.

Deslocando o ponto de vista para a narrativa na estrada nacional (N126), a capa (Fig. 71) mostra a família sorridente dentro do carro, focalizados em *close up*, ao passo que a viagem azul foi representada na primeira página do livro em um ângulo aberto. A escolha do enquadramento mais fechado aproxima o leitor das personagens, trazendo uma noção de intimidade (Kress e van Leeuwen, 2001). A ideia de familiaridade apresentada na capa se transfere para os contatos feitos com pessoas e lugares que estão em seu caminho. A

contracapa traz uma estrada sinuosa, como uma cobra que serpenteia a paisagem, sugerindo a ideia de dinamicidade e de um tempo que é trespassado - e moldado - pelo espaço (Fig. 78).

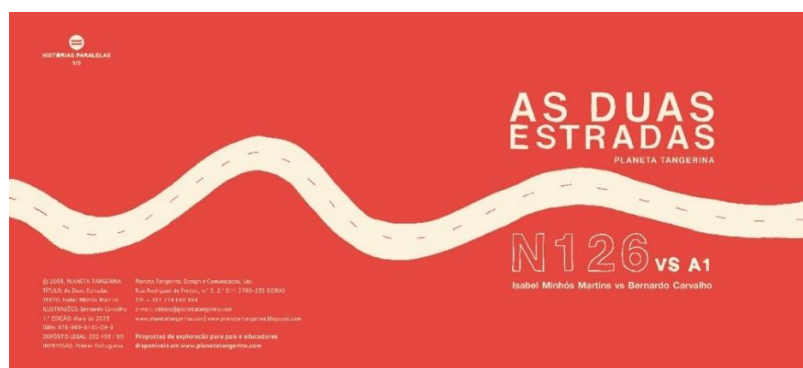
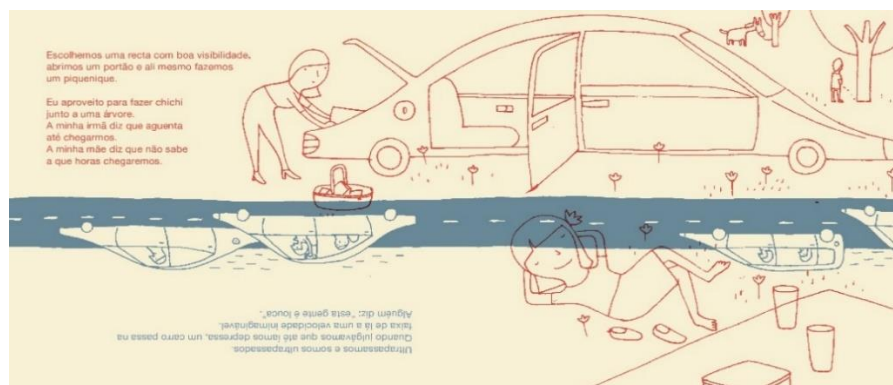


Figura 78: Contracapa (viagem vermelha) em *As duas estradas* (2009)

O tempo da narrativa vermelha constrói-se perfazendo o trajeto. Além do tempo cronológico se prolongar nas horas do relógio, a narrativa vermelha parece desfrutar de um tempo expandido, em que a fruição do caminho é o principal objetivo da viagem, e não somente alcançar o ponto de chegada, como indicado na viagem azul. A sensação do tempo que corre mais devagar acontece em função das várias ações que as personagens fazem, provocadas pelo espaço externo: “Escolhemos uma recta com boa visibilidade, abrimos um portão e ali mesmo fazemos um piquenique” (Martins e Carvalho, 2010: 12)<sup>82</sup>. As interrupções na viagem - “somos obrigados a parar pelas razões mais inesperadas” (*ibidem*: 11)<sup>83</sup> - fazem com que as paradas se tornem momentos de lazer, como visto nas imagens a seguir (Fig. 79).



<sup>82</sup> “Escolhemos uma recta com boa visibilidade, abrimos um portão e ali mesmo fazemos um piquenique. Eu aproveito para fazer chichi junto a uma árvore. A minha irmã diz que aguenta até chegarmos. A minha mãe diz que não sabe a que horas chegaremos...” (Martins e Carvalho, 2009: 12-13).

<sup>83</sup> “Muitas vezes não sabemos o caminho e paramos para perguntar: ‘Minha senhora, desculpe, é esta a estrada para Alcobia do Tejo?’ Toda a gente tem sempre muito tempo para nos dar explicações. Somos obrigados a parar pelas razões mais inesperadas: vacas que se atravessam no caminho, passagens de nível perigosas, árvores caídas na berma... ou semáforos que nos detêm em estradas quase desertas.” (*ibidem*: 10-11).

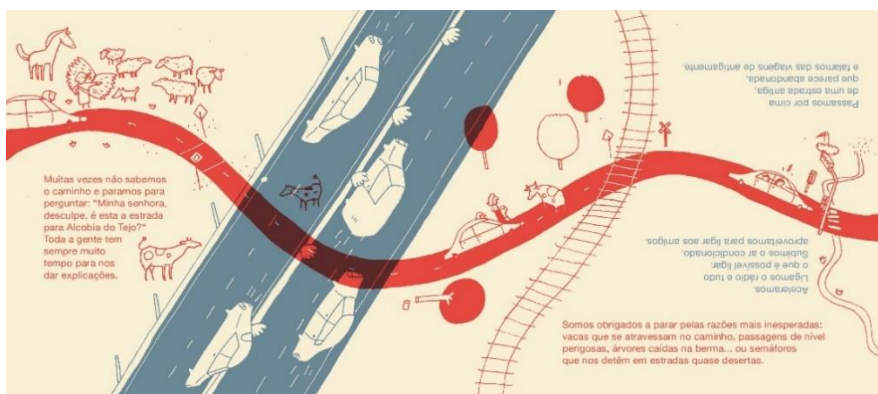


Figura 79: Interrupções na viagem vermelha em *As duas estradas* (2009)

O carro estacionado com a mãe retirando a cesta do lanche, a filha deitada perto da toalha estendida no campo e o menino ao fundo fazendo xixi na árvore aludem ao desfrute da viagem sem pressa. O tempo-espaço percorrido na estrada nacional pode estar em consonância com a experiência temporal daquela família, denotando que a viagem para eles incorpora eventos não programados. O ritmo de desenvolvimento do carro vermelho indica paralelos com o ato de conduzir em uma antiga estrada: é preciso pausar, frear, prestar atenção nos detalhes, acelerar quando for oportuno, tal qual a viagem de construção literária e de fruição do leitor, que também requer diferentes velocidades, uma vez que a literatura propõe outra duração de temporalidade, como salienta o professor Lutz Koepnick (2013):

It is often said that proper reading relies on the art of taking a pause: on our ability to suspend the pressing rhythms of the everyday and allow ourselves to absorb, and be absorbed by, alternative structures of temporality. The clock of imagination do not run at the same speeds as the timetables of the real; to read is to inhabit the present at one's own pace and in the light of a multitude of unknown pasts and possible futures. (232)

Nesse sentido, a construção da narrativa vermelha possui mais detalhes a serem vistos, o que pode propiciar uma leitura mais lenta e com divagações no percurso. A leitura instaura uma experiência subjetiva do tempo, não definida pela marcação urgente dos relógios. Esse procedimento analítico parte, como propõe o escritor Italo Calvino (2010), da economia do tempo, pressuposto que considera o tempo economizado na leitura (lentidão) como mais tempo para ser aproveitado nas páginas de um livro. O ritmo diferente que a leitura do carro vermelho comporta pode influenciar na maneira de fruir da história, construindo uma nova percepção tanto do tempo como do espaço percorrido pela família na estrada nacional.

A relação que o carro vermelho possui com o espaço e o tempo denota um caráter mais lento que permite a observação e a atenção voltadas para a paisagem vista da janela do automóvel. Os recursos metafóricos para a representação do tempo na estrada nacional indicam a percepção alargada da temporalidade, aberta aos encontros. O ar mais descontraído dos tripulantes e a maneira como transcorre a viagem - vale lembrar que a

própria escolha por guiar por um caminho longo para chegar ao destino final expressa uma maior abertura às particularidades do caminho – seria propenso às surpresas que a viagem guarda, como pode ser visto no seguinte trecho: “A tarde começa a cair. Atravessamos uma ponte antiga. Lá em baixo (*sic*), um ribeiro onde uns miúdos tomam banho. ‘Podemos parar só um bocadinho? Vá lá...’ Regressamos ao carro. Enchemos o pé de lama e sujamos os tapetes” (Martins e Carvalho, 2010: 25). A passagem mostra como os desejos das crianças são atendidos, privilegiando as aventuras da viagem, a interação com as cidades por onde passam e a interação com as pessoas durante o trajeto<sup>84</sup> (Fig. 80).

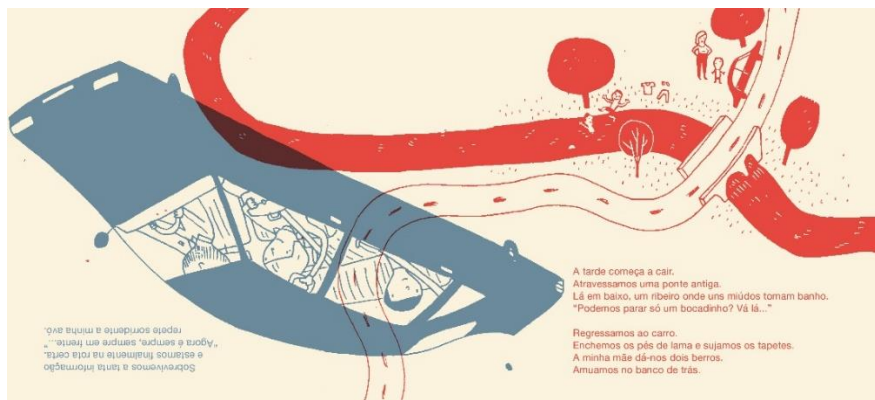


Figura 80: Percepção do tempo da viagem vermelha em *As duas estradas* (2009)

Ainda que a estrada antiga seja inventada, a similaridade com outras estradas nacionais portuguesas é bastante clara, pois a N126 passa por dentro de pequenas cidades. O carro vermelho desfruta do próprio deslocamento por dentro dessas localidades, disposto a alterar o curso ou a duração do trajeto conforme o desejo das pessoas que seguem em viagem. A diferença entre os percursos da viagem pela autoestrada e pela estrada nacional frisa duas experiências de tempo e espaço diferentes, denotando que a urgência da chegada é diferente para cada família. A chegada do carro vermelho à casa se dá depois do jantar, ao passo que o veículo azul chega bem mais cedo, a ponto de ainda aproveitar parte do dia antes do encontro com todo o grupo.

A representação gráfica da estrada vermelha marca mais uma diferença com a viagem azul. A página dupla 20-21 não possui texto, apenas a ilustração das duas estradas que se tocam em cinco momentos, evidenciando como a estrada vermelha é mais fina que a azul (além de sinuosa como já foi mencionado) (Fig. 81).

<sup>84</sup> “A tarde começa a cair. Atravessamos uma ponte antiga. Lá em baixo (*sic*), um ribeiro onde uns miúdos tomam banho. ‘Podemos parar só um bocadinho? Vá lá...’ Regressamos ao carro. Enchemos os pés de lama e sujamos os tapetes. A minha mãe dá-nos dois berros. Amuamos no banco de trás.” (Martins e Carvalho, 2009: 24-25).





Figura 81: Diferenças entre as viagens em *As duas estradas* (2009)

O desenho vermelho estreito pretende reforçar, em relação ao discurso imagético e espacial, a valorização de pessoas e lugares que são encontrados pelo caminho. Ela ganharia menos importância, ao passo que o entorno se destaca. Pode-se dizer que a estrada na viagem azul se comporta como uma passagem, enquanto a viagem vermelha consolidaria a estrada como paisagem. Nesse sentido, o foco da N126 parece mais voltado para as relações e menos para a chegada ao destino, como acontece na narrativa azul, especialmente em função do enquadramento adotado por Carvalho. O leitor pode, então, adentrar no ritmo proposto pelas páginas em uma viagem que indica manipular o tempo de maneira mais subjetiva.

A materialidade em *As duas estradas* é responsável por apontar caminhos de leitura, mostrando como o espaço e o tempo podem se articular de distintas formas. Por meio da inovação gráfica, vista no imbricamento das ilustrações, há o questionamento do tempo/espaço linear em que a dimensão temporal e espacial elaborada não parece funcionar como um organizador de temporalidades. Ao colocar cada carro com sua percepção única do tempo e do espaço, indica tornar o trajeto do livro maleável, onde se pode parar, continuar, refazer o caminho. A importância da percepção do tempo pelo leitor ganha relevância, já que cabe a ele elaborar a continuidade na obra, encadeando elipses, pausas e analisando em conjunto as duas narrativas imbricadas. O álbum dispõe, de maneira indireta, de práticas de leitura partilhadas entre adultos e crianças, aspecto que favorece a quebra de barreiras de níveis de idades, porque permite mais de uma possibilidade de trilhar o mesmo objeto, em que o próprio ato de ler passa a ser uma viagem. A fruição pode ser rápida e objetiva (narrativa azul) ou lenta e observadora (narrativa vermelha), conduzida por um leitor iniciante ou por um mais experiente.

## 2.7

### Tempo imagético: estratégias visuais e materiais em *Um dia na praia* e *Praia-mar*



Figura 82: Capa de *Um dia na praia* (2008)



Figura 83: Capa de *Praia-mar* (2014)

Os álbuns ilustrados imagéticos *Um dia na praia* (2008) e *Praia-mar* (2011), ambos de Bernardo Carvalho, foram colocados em uma categoria específica para singularizar a quebra da temporalidade linear em obras que não contam com palavras. Em relação ao tempo, os livros apresentam ordenação linear da diegese, compreendendo o período de algumas horas do dia. Além de ambos serem só de imagens (excetuando-se os títulos verbais das obras), possuem a mesma temática: o mar. A respeito do tema escolhido, este parece ser caro a Bernardo Carvalho<sup>85</sup> e se constitui como um mote incontornável da literatura e da identidade portuguesa, podendo inclusive ser relacionado com a inexorabilidade do tempo vista no correr das águas (Ramos e Silva, 2017). Em perspectivas diferentes, o elemento é explorado nas duas obras por meio de recursos gráficos e visuais para a representação das fissuras da sucessão cronológica.

Os títulos dos livros (*Praia-mar* e *Um dia na praia*) estão na forma verbal e, para o segundo álbum, pode ser visto como uma chave de leitura ao leitor, instigando o destinatário a buscar uma ligação com as imagens. A pergunta formulada por Munari (2011) soa pertinente: como é possível se comunicar visual e taticilmente pelos meios editoriais de produção do livro impresso? Pensando em um diálogo entre os pontos levantados pelo autor e as obras selecionadas, quais são os caminhos seguidos pelos dois álbuns de imagens na

---

<sup>85</sup> O ilustrador conta também com a obra *Verdade?!* (2015), que trabalha com a temática e é editada pela Pato Lógico.



representação de um tempo fraturado? Como se daria a relação entre suporte físico e ilustrações nessas obras?

Por não apresentarem palavras, os álbuns de imagem podem sugerir um pacto mais forte com o leitor para construir o desenvolvimento da história. Para alguns estudiosos como Ramos (2011), a relação estabelecida entre leitor e obra imagética chega mesmo a ser de coautoria, já que a interação do público com essa categoria de livros parece ser mais necessária do que em qualquer outro livro para elaborar a narrativa, sobretudo para a noção da passagem do tempo da história em suas alternâncias e modulações. O álbum de imagens pede ao leitor um exercício mais sutil de inferência para que aconteça a apreensão do tempo na narrativa. A respeito da associação entre leitor e instância temporal nas imagens, o escritor Alberto Manguel (2001) diz:

Quando lemos imagens - de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias [...] conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (27)

A percepção temporal aludida na imagem está sob a batuta do ilustrador/*designer* e do roteiro da história criado por ele(s), em que há o planejamento do ritmo e do desenvolvimento da narrativa. As funções desempenhadas por esses profissionais fazem das ilustrações uma linguagem viva e sofisticada, uma vez que, como chama a atenção Santos e Oliveira (2001), “ler a imagem é também uma operação de associação dos vários elementos que a compõe - associação que ocorre através de uma sucessão de momentos perceptivos” (47). A combinação entre elementos gráficos e imagéticos, explorados em cores, formas, jogo com a materialidade do álbum, indica ser cruzada com a questão temporal nos dois álbuns escolhidos.

Começando por *Um dia na praia* (2008), a obra conta a história de um homem que vai à costa marítima para um dia de lazer, entretanto tem seu descanso alterado ao notar algo de estranho na água. Há uma economia visual no álbum, composto por poucos elementos, sendo eles o guarda-sol, a toalha, o homem, o mar e os materiais encontrados na água. A capa do livro é bastante singular (Fig. 82).

Toda a mancha gráfica é preenchida pela ilustração do homem mirando o oceano, numa postura contemplativa, sem indicação de movimento. São os elementos complementares (guarda-sol e toalha) que permitem ao leitor interpretar o cenário onde o homem se localiza. Não há nenhuma linguagem verbal, como título, autor ou editora na folha, e somente na lombada e na contracapa do livro aparecem a ficha técnica. A total ausência de palavras da capa pode ser interpretada de duas formas conjuntas. A primeira coloca o leitor numa posição privilegiada, como a de um observador que vê a cena sem interferências,

sugerindo uma proximidade com a narrativa. Consequentemente, a aproximação criada, além de despertar interesse e curiosidade, pode causar uma imersão mais profunda na imagem, apontando para um outro ritmo de leitura que ratifica o tempo lento na história e uma maior liberdade para a produção de sentidos feita pelo receptor.

Há uma progressão nas ilustrações do livro, dispostas de maneira contínua e que fazem com que a narrativa apresente uma ordem cronológica. Como exemplo disso, as guardas inicial e final criam um interessante jogo temporal, trazendo pistas do desenvolvimento do livro e da sucessão temporal na obra. A guarda inicial, que também não apresenta nenhum texto, mostra a página quase toda preenchida pela cor azul e somente uma faixa bege estreita na parte superior (Fig. 84).



Figura 84: Guarda inicial de *Um dia na praia* (2008)

É possível inferir que se trata da representação do mar e da perspectiva visual que o protagonista possui, ambientando o leitor no universo da personagem. Já a guarda final traz o mesmo cenário da inicial, mas com um pequeno barco na página direita do livro, como se em breve fosse sair dos limites da folha, ultrapassando-a (Fig. 85).



Figura 85: Guarda final de *Um dia na praia* (2008)

A imagem sugere evolução temporal, visto que há um discurso implícito nas ilustrações. A presença do barco indica deslocamento nas águas do mar, ação que demanda tempo. A relação entre as duas ilustrações faz com que elas possam ser consideradas em sucessão simultânea, técnica que implica uma sequência de imagens, em que a mudança entre elas denota o que Nikolajeva e Scott (2011) denominam “um fluxo de tempo”. Nessa perspectiva,

para compreender a temporalidade no álbum é preciso articular as estratégias empregadas pelo ilustrador/*designer* nas imagens e nos aspectos materiais do objeto. As ilustrações apresentam variados recursos expressivos que dinamizam a narrativa como um todo. A respeito do assunto, Ramos e Rodrigues ressaltam:

As imagens, através de diferentes técnicas e recursos, resultam em estimulantes composições, onde a posição, a postura e a expressividade das personagens, os cenários, os jogos e as alternâncias de cores e formas, os planos e os enquadramentos, os contrastes de luzes e sombras, e a profundidade mantêm fortes significações na angulação narrativa, contribuindo para a sua progressão e imprimindo-lhe movimento e dinamismo (2018: 49).

As componentes gráficas e físicas do álbum, como o papel escolhido, o formato e o enquadramento, dentre outros mecanismos plásticos e materiais, que surgem como possibilidade semânticas na narrativa, influenciam as práticas leitoras, além de passarem uma noção temporal. A repetição de elementos é outro recurso utilizado para denotar sucessão cronológica, como pode ser visto com o guarda-sol vermelho fechado e depois aberto (Fig. 86).

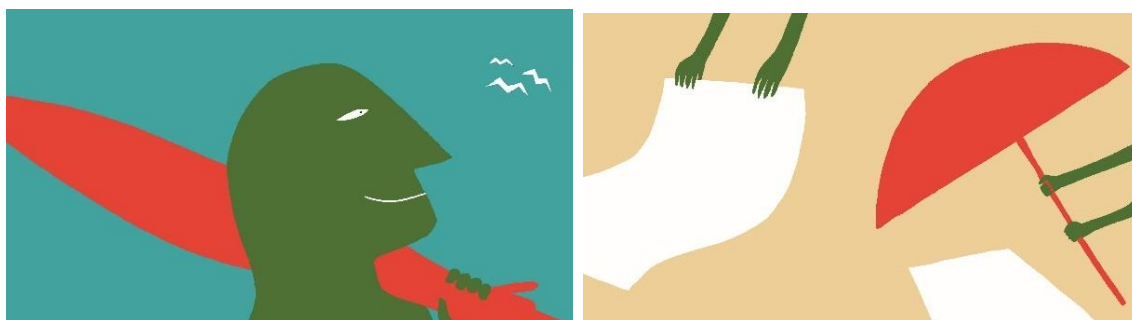


Figura 86: Repetição de elementos em *Um dia na praia* (2008)

Por meio dessa estratégia, pode-se inferir que o homem chegou à praia (imagem à esquerda) e, posteriormente, na página seguinte, abriu o guarda-sol e está colocando-o na areia. A repetição dos objetos situa o leitor no desenrolar narrativo, sinalizando passagem do tempo nas ações da personagem. Para Linden (2011), quando “duas imagens se relacionam, surge a possibilidade de expressar uma progressão. Ao ligar, por meio da leitura, uma imagem à seguinte, o leitor as inscreve dentro de uma continuidade. Mais do que isso, imaginando o que ocorre entre as duas, ele preenche o lapso temporal” (107). A noção de temporalidade da cena ainda deriva da banda desenhada, pois os movimentos feitos pelo protagonista, página a página, podem ser considerados como uma transição ação-para-ação, como salienta o ilustrador e teórico de banda desenhada Scott McCloud (1995).

A ideia de sucessão temporal na obra também é evidenciada a partir do próprio código bibliográfico, como no gesto físico de passar as folhas do livro. Ao virar a folha, o leitor avança ou recua no tempo, jogando com o ritmo da história, artifício comum aos álbuns ilustrados.

Em relação ao uso do recurso do suporte na sugestão temporal, Ramos e Rodrigues (2018) comentam que a “justaposição de imagens com variações mais ou menos significativas entre elas exprime, assim, mudanças e evolução no estado de coisas, movimento, passagem do tempo, mudanças de cenários e outros acontecimentos” (48). As múltiplas valências da linguagem imagética em conjunto com o dispositivo bibliográfico do livro criam uma relação de cumplicidade discursiva e assim atuam no desenvolvimento temporal e espacial da narrativa.

A mudança de cenário no livro é percebida quando o protagonista avista algo boiando na água, numa quebra de expectativas que altera o clima de fruição da praia (10-11) (Fig. 87).

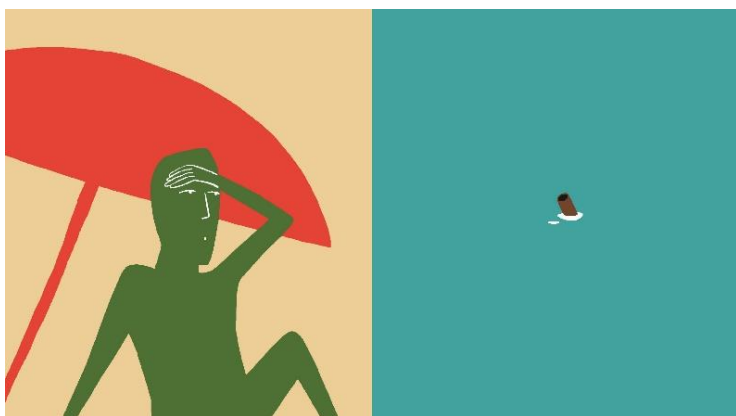


Figura 87: Objeto estranho no cenário em *Um dia na praia* (2008)

A primeira modificação na página se dá na focalização utilizada, totalmente de frente (nas páginas anteriores a personagem era vista de perfil), o que indica uma participação mais ativa do leitor na cena. A propósito do papel desempenhado pelo leitor no livro de imagens, o ilustrador Rui de Oliveira (2008) comenta que “[a] seleção do modo de ver a cena cria uma intimidade com o leitor, com o tipo de visão que ele está usufruindo, como, por exemplo, se está olhando tranquilamente a cena, participando dela ou se portando como observador furtivo dos fatos que estão sendo narrados” (54). A imagem do homem mirando o mar, juntamente com sua expressão facial que ilustra surpresa e curiosidade da situação que visualiza, instigam o leitor a levantar hipóteses sobre o que acontecerá. Enquanto a personagem ocupa o lado esquerdo, a mancha gráfica do lado direito é toda preenchida pela água. No meio da página há o pedaço de um tubo marrom que boia na superfície, ação indicada nas linhas de movimento ao redor do elemento. O objeto funciona como um virador de página que impulsiona o leitor a continuar a leitura (10-11), uma vez que cria a curiosidade em adivinhar o que é aquele tubo aquático: um *snorkel* de mergulho, um submarino ou simplesmente um cano? O suspense permanece na página dupla seguinte (12-13) e somente na outra página (14) é revelado ao leitor qual é o objeto – uma bota – que marca a mudança no desenrolar da narrativa (Fig. 88).



Figura 88: Mudança na direção da história em *Um dia na praia* (2008)

A cena retratada quebra a expectativa na história, uma vez que o esperado era que o objeto flutuante fosse referente ao mar e ao clima de tranquilidade presente nas imagens. A presença da bota altera a atmosfera do álbum ilustrado e provoca um rasgo no tecido homogêneo do tempo. O sapato pode ser entendido como um dos recursos para desestabilizar a linearidade temporal, porque não se encaixa no roteiro estabelecido de fruição e calma do começo da história.

Após a descoberta da bota na água, o protagonista entra no mar em meio a vários objetos, como garrafas plásticas, pneus, galhos de árvores (16-17). Se a bota não era totalmente mostrada na página anterior, agora o lixo é exibido de maneira clara. A poluição da praia fica mais evidente na página seguinte (18-19), que merece um olhar mais atento (Fig. 89).



Figura 89: Poluição na praia em *Um dia na praia* (2008)

O lixo está desenhado na areia e há uma imagem do homem sobreposta às ilustrações do lixo. Não é possível ver o protagonista, apenas seu contorno sobre as imagens dos objetos. A presença da sombra presume a ideia do movimento solar<sup>86</sup>, sinais da passagem do tempo

<sup>86</sup> A sugestão é reforçada pelas ilustrações do guarda-sol. Nas páginas iniciais, ele esteve mais inclinado para a direita (8-9, 10) e depois assumiu uma posição mais vertical (15-16).

cronológico. As cores escolhidas para representar o homem e o lixo diferem de todos os outros desenhos. A mudança aponta para uma surpresa na história a ser descoberta pelo público. Conforme diz a ilustradora Suzy Lee (2012), cabe “ao leitor levar adiante as deixas que o livro-imagem tem a oferecer. [...] Há coisas que furtivamente se revelam quando não estão sendo apontadas por palavras” (150). As pistas que o ilustrador/*designer* lança na história incorporam aspectos de transformação ao homem e ao contexto praiano. O homem não está desenhado na cor verde, que pode simbolizar a preocupação ambiental que a história levanta (Sotto Mayor, 2016), e sim na marrom. Os objetos, por sua vez, se antes eram representados na cor marrom, agora estão azuis. A inversão nas cores parece fazer uma crítica à poluição causada pelo ser humano na natureza. Ao utilizar a cor marrom na representação do homem, a mesma cor antes representada pelo lixo, ele seria visto como parte (causa) do problema.

Como as cores haviam sugerido, a narrativa de *Um dia na praia* ganha uma alteração a partir do lixo encontrado na água. O protagonista reúne os objetos e constrói um grande barco composto por cadeira, televisão, madeira, boias, plásticos (22-23), e nele se destaca o guarda-sol vermelho presente desde o começo da história (Fig. 90).



Figura 90: Quebra de expectativa em *Um dia na praia* (2008)

A cada página nota-se a evolução das ações do homem para a realização do barco: recolhe sucata, monta o barco, coloca-o na água e navega com ele. No final da obra são retomados todos os objetos pessoais do homem: quando o barco está em alto mar, vê-se o protagonista deitado sobre a toalha branca e com o guarda-sol vermelho perto da cabeça (28-29). A imagem é focalizada de cima, com o barco na página da esquerda e o mar ocupando a maior área na mancha gráfica (Fig. 91).

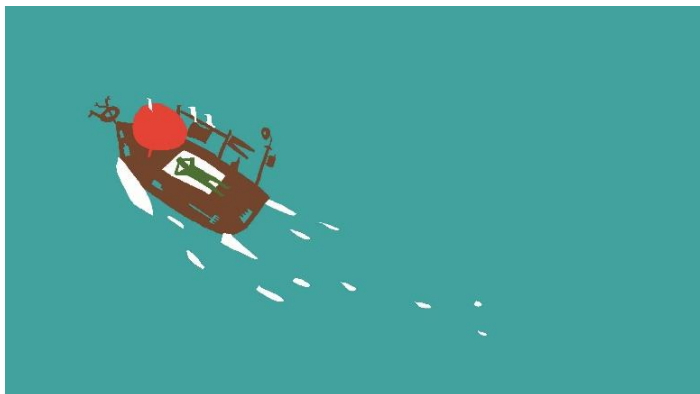


Figura 91: Desfecho de *Um dia na praia* (2008)

A personagem está numa posição de contemplação e relaxamento, modos que são transmitidos pelos braços cruzados atrás da cabeça e por seu rosto voltado para o céu. As linhas de movimento que o barco faz na água sugerem o deslocamento pelo mar, ação corroborada pelas guardas finais do livro, que mostram o barco na linha do horizonte (Fig. 85), afastando-se da praia e entrando em outra instância (que pode ser a do universo da própria leitura, assunto trabalhado no último capítulo).

A bota, elemento que desestabiliza o clima calmo e provoca um movimento ativo do protagonista, integra parte do barco que segue pelo mar. O sapato encontrado e o restante do lixo poderiam ter impedido a diversão do homem na praia, no entanto não é o que acontece. Os resíduos ganham uma leitura criativa na obra e são, conforme defende Benjamin (2002), um material que atrai as crianças para seu manuseamento; a partir desses materiais residuais, tanto o protagonista quanto as crianças, segundo a visão benjaminiana, criam seu próprio mundo. O exercício de criar um novo mundo mostrado no final do álbum sinaliza as mudanças que as pessoas podem provocar em seu entorno e, em função disso, no tempo, que pode ser aberto às experiências diversas ou, em outras palavras, à transformação. Após passar pelo processo de ressignificar os detritos, em que homem e natureza parecem ter sido modificados, o clima de tranquilidade presente no começo da obra é retomado no desfecho do livro e a personagem segue em direção a outras águas, mudanças e vivências.

As modificações no ambiente marítimo constituem o mote de *Praia-mar* (2011), pois o álbum mostra as mudanças na praia com a subida da maré<sup>87</sup>, a grande protagonista da história. Ainda que *Um dia na praia* (2008) também se passe no ambiente praiano, algumas diferenças entre as obras podem ser percebidas, começando pela dimensão dos livros. Enquanto o álbum anterior possuía 19,5 x 22 cm, *Praia-Mar* conta com 27 x 35 cm. Por ser num formato grande, sua estrutura estaria mais próxima da narrativa de um álbum fotográfico, em que as

<sup>87</sup> Segundo o IAG (O Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da USP), o intervalo de tempo entre maré baixa e maré alta é de cerca de 12h25m.  
<https://www.iag.usp.br/siae98/fenomastro/mares.htm>. Acedido em 21 de março de 2020

cenar são bastante plásticas, privilegiando uma visão ampliada das imagens. De acordo com a subida da maré, revelam-se as alterações na praia, de maneira sutil. O título na capa (Fig.83), escrito em um azul que remete ao mar, assemelha-se também a um desenho, uma vez que algumas personagens estão dentro das letras-líquidas, como se as letras fossem grandes poças d'água.

Além do azul, a obra é feita com apenas outras três cores: rosa, branco e preto (sobre o fundo de cor areia), numa cartela cromática bastante enxuta, assim como no outro álbum analisado. A escolha por poucas cores mostra-se relacionada à assinatura gráfica do ilustrador, reconhecida pelo uso de uma paleta cromática mais escura, com imagens chapadas (planas) e não volumétricas (Sotto Mayor, 2016). As características materiais do álbum colaboram para imprimir sua marca na história, que conta com outras estratégias visuais capazes de situar o leitor no decorrer do tempo na narrativa.

A repetição de personagens pelo álbum - tal como a repetição de elementos em *Um dia na praia* (2008) - cria um fio condutor, indicando também passagem temporal. Isso pode ser observado nas representações do pescador no livro. A personagem, caracterizada com botas, boné, calção preto e camiseta branca, segurando um balde e apetrechos para a pesca, é vista quatro vezes na narrativa, desde a maré baixa até a maré alta. (Fig. 92).



Figura 92: Imagens do pescador em *Praia-mar* (2011)



O pescador, mostrado em diferentes dimensões e momentos do álbum, ambienta e propõe ao leitor um exercício de dedução na apreensão do tempo. A recorrência da personagem na obra dá pistas ao público a respeito do desenvolvimento narrativo, indicando diferentes quadros na trama.

Entretanto a maior responsável por sinalizar a passagem do tempo no álbum é a mancha gráfica. Utilizando a costura que divide o suporte, são criados dois ambientes na folha: do lado esquerdo, a areia; e do lado direito, o mar. No começo da história, vê-se mais areia que água, restrita em algumas poças formadas pela maré baixa (4-5), sendo a mancha gráfica predominantemente bege. Conforme a narrativa se desenvolve, a cor azul (representando o mar) cresce gradativamente; na metade do livro, a maré passa a ocupar 3/4 da página direita, mostrando algumas personagens dentro d'água (20-21). Até que em um dado momento a parte azul invade a página da esquerda, tomando quase toda a faixa de areia (30-31) (Fig. 93).



Figura 93: Exploração da materialidade em *Praia-mar* (2011)

A mancha gráfica mostra-se primordial na narrativa e é explorada materialmente de forma intensa na divisão das páginas. A partir da subida da maré, a cor azul domina as duas páginas, crescendo de forma horizontal e vertical pelo suporte, inundando as folhas do livro com o mar. A divisão entre praia e água é reforçada pela costura do álbum, proporcionando ritmo à história. Em relação ao ritmo que a imagem e a materialidade do suporte imprimem nas narrativas imagéticas, Oliveira (2008) comenta:

Ele [ritmo] possibilita o fluir das páginas, a sequencialidade espacial das ilustrações [...]. O livro é uma arquitetura móvel. A sucessão de elementos que o constitui poderia até ser denominada *expressão cinética* do livro. Essa sinestesia gráfica, essa inter-relação dinâmica de todas as partes, do início ao fim, é o objetivo e o significado mais amplo de ritmo na arte de ilustrar e analisar um livro. Conceber e ilustrar um livro é criar um eixo, uma linha aglutinadora entre elementos díspares. (58)

A mescla de momentos díspares citada por Oliveira (2008) repercute na dinâmica estabelecida entre a subida da maré (tempo cronológico) e a fruição das personagens na praia (tempo subjetivo). Os movimentos temporais, ou os momentos aos quais a dinâmica temporal é construída na obra, podem ser apreendidos pelo leitor; o tempo das marés e o tempo subjetivo indicam seguir imbricados. *Praia-mar* sugere um tempo mais lento, construído numa gradual mudança no cenário que convida para uma leitura igualmente mais demorada das ilustrações. O mar e sua alteração diária relacionam-se com as modificações no ambiente praiano, em que as pessoas acompanham o fluxo da natureza e desfrutam de diferentes maneiras a duração de um dia. As atividades dos banhistas nas primeiras páginas do álbum (Fig. 93), como tomar sol e caminhar na areia, são substituídas por brincadeiras na água, como nadar. Fica-se com a impressão de que a maré proporciona uma viragem tanto no aspecto visual das páginas, quanto na alteração no comportamento das pessoas. No entanto, em todos os momentos, a sensação transmitida pelas ilustrações aproxima-se dos instantes fecundos pensados por Bachelard (2007), uma vez que o tempo no álbum não se afigura uniforme, mas se renova a cada movimento da maré.

Quando a maré sobe e preenche toda a mancha gráfica com a cor azul (a partir da página 38), as partes submersas das personagens tornam-se uma mancha num tom mais escuro que o do mar, o que pode representar o movimento do corpo na água. A focalização sugerida pelo ilustrador se modifica, aspecto que sinaliza a passagem do tempo na narrativa (Oliveira, 2008), como pode ser vista na seguinte imagem (Fig. 94):



Figura 94: Tempo de fruição em *Praia-mar* (2011)

Apenas a cabeça e partes dos membros do homem são visíveis; o restante do corpo é formado por sombras onduladas, numa representação pictórica fluida. A personagem é atravessada pelas imagens como se houvesse linhas porosas nas ilustrações, fundindo-se com o mar. A cena plástica evidencia como o álbum imagético teria a capacidade de expandir e disseminar cada momento em sua dimensão temporal (Lee, 2012). Nessa perspectiva, a imagem sugere uma atmosfera contemplativa, criando uma fissura no desenrolar ininterrupto do tempo; o homem passa a vivenciar um tempo mais subjetivo ao fruir da água.

A ideia do mergulho como modificação para outro tempo/espço ganha destaque a partir da página 44-45 e vai até o final do livro. Primeiro é mostrada a imagem de três pessoas na água com apenas cabeças e mãos para fora do mar (44-45). Em seguida aparecem manchas azul escuro sobre a água (46-47), o que cria uma ambiguidade: seriam várias pessoas mergulhando? (Fig. 95)



Figura 95: Corpos e manchas no mar em *Praia-mar* (2010)

Cabe ao leitor usar a imaginação e responder à brincadeira visual criada, imaginando o que seriam as manchas. O mistério é desvendado - ou criado - quando as sombras assumem a forma de golfinhos num cardume, reconhecidos pelas barbatanas e pelo bico (48-49), até apresentarem contornos mais disformes na água e desaparecem na próxima página (50-51) (Fig. 96).

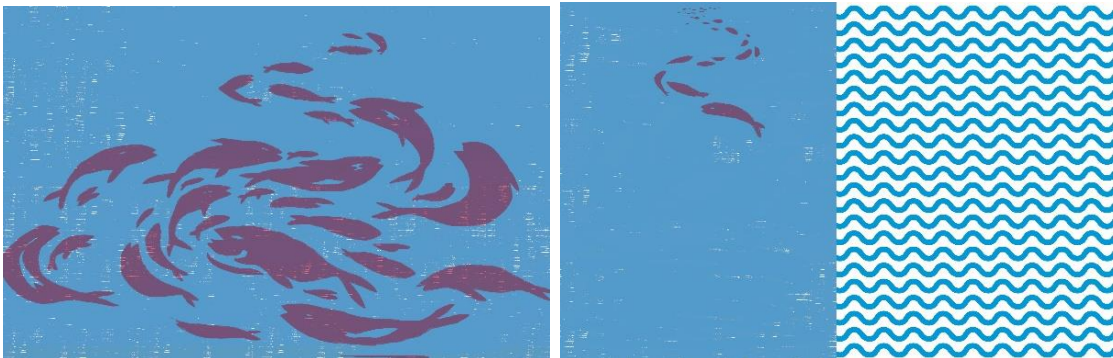


Figura 96: Mistério das manchas no mar em *Praia-mar* (2011)

Em variados tamanhos, os cetáceos seguem pelo mar, conotando movimento. A passagem do cardume até o fim da folha brinca com a continuidade da narrativa além das páginas, seguindo pelo universo da leitura e da imaginação. A presença dos animais pode iniciar uma nova narrativa, pautada na viagem dos golfinhos no oceano. A polissemia da cena salienta a capacidade do álbum ilustrado imagético de oferecer ao leitor a experiência de criar sua própria história a partir da montagem de componentes visuais (Lee, 2012).

A análise dos recursos plásticos e materiais utilizados na representação do tempo, nos dois álbuns ilustrados imagéticos, mostra que, tal como nos álbuns com texto verbal, a ligação entre as partes do livro é fundamental para sugerir a duração e o fluxo do tempo. Dessa forma, a repetição de personagens e objetos (*Um dia na praia* e *Praia-mar*) e a quebra de expectativa (*Um dia na praia*) fornecem pistas de sucessão temporal ao leitor, além de demonstrar as nuances de diferentes ordens de tempo (cronológico, imaginativo e psicológico) nos dois álbuns.

De acordo com as análises mostradas nessa seção, nota-se a recorrência de alguns recursos que refletem a desestabilização do tempo linear nas obras selecionadas. A exploração criativa da materialidade do suporte, visto no aproveitamento semântico da costura do livro e da mancha gráfica (*Depressa, devagar, Daqui ninguém passa!*, *As duas estradas, Um dia na praia, Praia-mar*); a manipulação tipográfica (*Depressa, devagar, Enquanto meu cabelo crescia, A manta, Daqui ninguém passa!, Praia-mar*); a mistura de técnicas de ilustração, como colagens (*A manta*); as imagens sobrepostas (*Depressa, devagar, As duas estradas*); a repetição de elementos e de expressões verbais (*Depressa, devagar, Um dia na praia, Praia-mar*); e a sucessão simultânea (*Um dia na praia, Praia-mar*) concorrem para provocar a colisão de diferentes ordens temporais.

Os álbuns interagem com a multiplicidade do tempo ao incorporarem elementos trazidos pelas palavras, imagens e suporte, através da modulação de ritmos (*Depressa, devagar*), da rememoração (*Enquanto meu cabelo crescia, A manta*), ou da imaginação (*Andar por aí, Praia-mar*). Os desvios na ordem cronológica também foram percebidos em textos estruturados com diferentes tempos verbais (*Enquanto meu cabelo crescia, A manta*), onomatopeias (*Daqui ninguém passa!*) e narradores infantis (todos os álbuns que contam com palavras). Dessa forma, o primeiro grupo de álbuns narrativos coloca em diálogo tempos heterogêneos, e as técnicas utilizadas, tanto em termos imagético quanto verbal, perpassam as obras e as ressignificam num fluxo de temporalidades distintas. Entretanto o PT não se circunscreve apenas a álbuns ilustrados pautados na sequencialidade das ações; por essa razão, torna-se fundamental perceber como os tempos se entrecruzam na categoria de livros mais fragmentados, os chamados álbuns poéticos e portefólio. Nesse grupo de obras, a narrativa volta-se para a sugestão de leituras mais abstratas e simbólicas do mundo, sem estarem direcionados para a causalidade e sequencialidade.

### 3

## Fendas: os ofícios do tempo não linear nos álbuns fragmentados

*Só existe um tempo: o tempo vivo*  
Bartolomeu Campos de Queirós

Os álbuns ilustrados analisados até agora foram agrupados em função de um critério geral: são livros sequenciais, isto é, em que a sucessividade das ações é visível nas narrativas. Todas as oito obras estudadas apresentaram no texto verbal, visual ou material algum mecanismo de ruptura do tempo cronológico que evidenciou as descontinuidades da cronologia, como por meio da memória ou da brincadeira.

No entanto o critério geral para a seleção enfeixada neste capítulo parte do ponto oposto da seção anterior. Os seis álbuns do PT que compõem esta recolha são pautados na fragmentação e na estruturação narrativa não baseada em princípios de causalidade ou sequenciação. Os livros *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), *Quando eu nasci* (2007), *Ir e vir* (2012), *Um livro para todos os dias* (2004), *O mundo num segundo* (2013) e *Com o tempo* (2014) não possuem um desenvolvimento cronológico com começo, meio e fim. A maleabilidade da construção dessas histórias indica vincular-se aos pressupostos pós-modernos. De acordo com Hutcheon (1991), a fragmentação afirma-se como uma das características basilares das obras pós-modernas, concebidas como um grande mosaico composto por diferentes peças. Heise (1997), por sua vez, argumenta que nas narrativas pós-modernas o tempo bifurca-se, subdivide-se e alterna-se em muitas possibilidades, o que ressalta as diferentes experiências temporais sentidas pelos indivíduos. Essa nova forma de representação temporal no pós-modernismo combina vários campos com diferentes direções e intensidades, que vão de encontro ao pensamento de um discurso único a respeito do tempo. Pensando em melhor compreender as singularidades dos jogos entre tempo e subjetividade presentes nas obras do PT que tratam a dimensão temporal como um caleidoscópio – visto que deriva da reunião de componentes diferentes que se juntam e se justapõem –, os álbuns foram divididos em dois grupos: álbuns poéticos e álbuns portfólio.

Os álbuns poéticos compreendem as obras *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), *Quando eu nasci* (2007) e *Ir e vir* (2012). Conforme Ramos (2011), os álbuns poéticos são “[...] álbuns que realizam a expressão lírica de sentimentos, emoções, estados de espírito

ou visões pessoais e subjectivas do mundo ou parte dele” (31). Para a autora, esse tipo de livro conta com uma sugestão abstrata da realidade, com reflexões mais individuais, como o livro *Para onde vamos quando desaparecemos?*, que aborda a transformação. Elaborado a partir de perguntas a respeito de elementos que desaparecem (meias, água, nuvens, barulho, etc.), há uma linha negra que perpassa todo o álbum, modificando seu formato a cada página dupla. Ela pode dividir-se e assumir a forma de uma estrada (24-25)<sup>88</sup> ou da trama do cobertor do casal que dorme (30-31)<sup>89</sup> (Fig. 97).



Figura 97: Diferentes formatos assumidos pela linha negra em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

As alterações da linha parecem simbolizar as descontinuidades do tempo, em que este se transforma e é transformado pelos lugares e pessoas com que estabelece contato, sempre num processo de alternância e heterogeneidade. Nessa perspectiva, o deslocar do tempo no álbum se materializa em quebras de linearidade, prolongando ou encurtando sentidos, voltando-se para memórias ou imaginando o futuro. As formas nas quais o tempo é expresso nos álbuns do PT, em que o deslocamento e a multiplicidade temporal estão bem incorporados nas narrativas, engendram uma experiência subjetiva da temporalidade. Nesse álbum da editora é possível ver que o traço preto presente em toda a narrativa, que caracterizaria a linha da vida (tempo), multiplica-se nas páginas finais da obra. “Cada um diz coisas diferentes sobre o sítio para onde vamos quando desaparecemos. Mas, se olharmos

<sup>88</sup> “E o Sol? O Sol não se vai embora... nós é que nos vamos. Meia volta e voltamos, despenteados e com remelas, dizendo, muito entendidos, que o Sol já nasceu. Quando nós é que nascemos todos os dias para o Sol” (Martins e Matoso, 2011: 24-25).

<sup>89</sup> “E para onde vai toda a gente quando a noite cai? Alguns vão para casa dormir. Outros saem para dançar. Outros, enquanto dormem, dão o seu pezinho de dança. Melhor do que nada...” (ibidem: 30-31).



para as coisas do mundo, ficamos com muito mais ideias” (Martins e Matoso, 2010: 38-39). O excerto comenta das várias possibilidades para se pensar no que acontece após a morte, não cabendo uma única resposta. O perspectivismo da obra estabelece um contato interessante com as reflexões de Heise (1997) a respeito das camadas sensíveis que o tempo apresenta no pós-modernismo, porque ao oferecer diferentes ângulos de um mesmo evento, as obras tangenciam a complexidade da experiência humana no tempo. As ilustrações que dialogam com o trecho do livro desenvolvem a linha em momentos distintos (alegres, tristes, rápidos, lentos), não lineares e em diversificadas direções, como se a vida e a morte fossem ressignificadas a cada passo e por cada caminhante (Fig. 98).



Figura 98: Ressignificação da linha da vida (morte) em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2010)

A capacidade de mudança que o tempo expressa, simbolizada na diversidade cromática e na fragmentação da linha, delinea o modo do sujeito de se pensar a si próprio e pensar nas modificações da vida. A carga metafórica da imagem pode fazer com que a temporalidade esteja ligada irredutivelmente à experiência humana, na medida em que é o indivíduo que lhe atribui sentido. O sujeito é estimulado a se ver como responsável por transformar um momento vazio e repetitivo em algo “fecundo”, como propõe a expressão bachelardiana (2007). Segundo o filósofo, esses momentos ricos fazem com que o tempo não seja fugaz ou repetitivo, mas se torne um tempo vivido, sentido e consciente. No rompimento da uniformidade e da sucessividade é que, de acordo com Bachelard (2007), residem os instantes densos, responsáveis por transformar o tempo em potência e descoberta. A fragmentação em texto e elementos visuais presente no álbum pode originar uma temporalidade com qualidade sensível.

O álbum *Ir e vir* (2012), também categorizado como poético, traz perguntas a respeito do encadeamento temporal sem alternâncias e do avançar do tempo desenvolvimentista da sociedade contemporânea. Há uma crítica à forma como o progresso tecnológico nos transportes torna-se predatório ao ecossistema, e é posto em dúvida o entendimento atual de desenvolvimento. “Com o entusiasmo, quisemos ser supersônicos. Com o entusiasmo, procurámos supercombustíveis. Com o entusiasmo, quase queimamos os fusíveis... (não os

nossos, mas os deste planeta)” (Martins e Carvalho, 2012: 22). Ao mostrar as formas muito mais sustentáveis que os outros animais (borboletas, andorinhas, baleias, atuns, gnus) usam em suas viagens, o livro levanta a necessidade de se rever o modelo de deslocamento usado pelo ser humano. Ou seja, a ideia de progresso e avanço é passível de questionamentos, sugerindo que o tempo não caminha apenas em linha reta, mas às vezes é necessário fazer pausas e recuos. Essa perspectiva trilha chaves de reflexão que elaboram novas maneiras de se participar no jogo do tempo, compreendendo suas múltiplas malhas e debatendo sua concepção linear e homogênea.

A crítica à continuidade histórica vazia está presente em outras passagens de *Ir e vir*, como se pode observar nas suas guardas inicial e final (Fig. 99).



Figura 99: Guarda inicial e final em *Ir e vir* (2012)

Percebe-se uma clara mudança entre elas. Se a primeira adquiriu a forma de uma linha, a segunda explode em várias direções. Uma leitura possível é a de que após a discussão entre formas de estar no mundo de homens (pouco ecológica) e de outros animais (noção global), torna-se preciso repensar os moldes vigentes. O ato de inquirir o andamento histórico linear em busca de “agoras” (Benjamin, 1994a) e de pensá-lo como um tempo que faculta a experiência cria intersecções com o instante bachelardiano, pois ambos os conceitos convergem para a busca dos estilhaços pulsantes e dinâmicos que se destacam no decorrer do cotidiano. A guarda final de *Ir e vir* lembra que o tempo pode se desdobrar em acontecimentos novos e propõe uma outra forma de pensar a sucessão temporal que não se reitera a si própria incansavelmente.

A procura pelas linhas descontínuas e subjetivas do tempo permanece na segunda categoria de livros pensada para o capítulo, os álbuns portefólio. *Um livro para todos os dias* (2004), *O mundo num segundo* (2013) e *Com o tempo* (2014) não contam com personagens que se repetem no decorrer das páginas nem conduzem o leitor de maneira explícita. Como salienta Ramos (2011), esses elementos fazem com que os livros possam ser pensados como portefólio, porque



[...] sua estruturação não assenta em pressupostos de causalidade, mas antes da enumeração (no sentido de adição) de informações. [...] Nesse sentido, seria possível, teoricamente, somar mais informações (e mais páginas), subtrair algumas delas ou mudar seu lugar no livro sem que o volume, no seu todo, sofresse perdas significativas. (31)

Os três livros a serem analisados se assemelham a um álbum fotográfico do tempo, que somam informações e sensações, como defende a autora, pois enumeram uma coleção de momentos do cotidiano, numa linguagem que revela os grãos da temporalidade escondidos na rotina diária. A leitura dos álbuns pode ser iniciada em qualquer uma das páginas, sem prejuízo de sentido. Para exemplificar, *Um livro para todos os dias* (2004) exibe uma coleção de tipos de dias (“dias para esquecer”, “dias de preguiça”, “dias para pensar no futuro”, “dias trágicos”, etc.) tanto no texto verbal como imagético (Fig. 100).



Figura 100: Diferentes sensações em *Um livro para todos os dias* (2004)

Não há um encadeamento sequencial entre as imagens, e sim as sensações e os fatos que fazem com que cada dia seja sentido de maneira diferente, o que é, por sua vez, o mote do livro. O álbum sugere que não há dias iguais aos outros; há sempre nuances ou momentos distintos dia após dia. As várias entradas de leitura que o álbum oferece favorecem um enovelamento de subjetividades, em que os diversos *flashes* pinçados da rotina contam a história de muitas expressões temporais, como uma rede móvel que prefigura, em certo sentido, novos olhares para a realidade que, até então, poderia estar velada.

Os álbuns portefólio podem fornecer as coordenadas para uma discussão a respeito do tempo e suas múltiplas manifestações ao assumir suas dimensões mais metafóricas, como nas frases “Há dias em que temos uma palavra mesmo debaixo da língua” (Martins e Carvalho, 2004: 30) ou “Há dias em que precisamos de um abraço” (*ibidem*: 46-47)<sup>90</sup> (Fig. 101).

<sup>90</sup> “Há dias em que precisamos de um café. E dias em que precisamos de um abraço.” (Martins e Carvalho, 2004: 46-47).



Figura 101: Catálogo de sensações de *Um livro para todos os dias* (2004)

O que se destaca na cena indica ser a multiplicidade de instantes retratados pelos autores na obra, num fluxo de sugestões e apreensões temporais. Ao colocar lado a lado momentos heterogêneos, em que se perde o transporte público e se faz aniversário na mesma página - momentos apenas separados pela costura do livro (18-19) -, *Um livro para todos os dias* aposta na tentativa de apreensão temporal humana, experiência que pode constituir-se também de maneira fragmentada e descontínua. De acordo com Ricoeur (1994), o tempo torna-se humano quando se configura na estrutura narrativa, e esta apenas se completa quando aborda a experiência temporal. Nesse sentido, a fragmentação nos álbuns portfólio do PT traz a discussão do que há de singular na ordem dos dias (diariamente o sol nasce e se põe, pessoas nascem, morrem, trabalham, estudam), dando enfoque para uma percepção temporal mais individualizada.

A ideia de tempo pessoal e subjetivo aponta para as diversas dimensões temporais que atravessam o tempo, como a da natureza e a dos objetos. O álbum *Com o tempo* (2014) elenca uma lista de consequências da passagem do tempo nos seres vivos e nas coisas materiais, como pneus e computadores. O livro exhibe as modificações causadas pelo tempo na paisagem e nos objetos: tudo e todos se transformam, como a cebola na panela e o corpo humano: "A cebola, na frigideira, vai ficando transparente. A pele, nas mãos, torna-se mais seca e enrugada" (8-9) (Fig. 102).



Figura 102: Modificação de pessoas e objetos em *Com o tempo* (2014)

As imagens pressupõem que as modificações nos alimentos e na pele de uma pessoa acontecem sempre, hora após hora, dia após dia, anos após anos. A página da direita traz alguém prestes a colocar a linha na agulha e costurar algo. A ilustração remete a uma questão: há um fio condutor narrativo em um álbum portfólio? Talvez o PT tenha, nesse livro, puxado o fio de um novelo composto por variadas histórias da passagem do tempo, formando uma grande e complexa malha. Os fragmentos elencados suscitam uma aproximação com o pensamento de Ricoeur (1995) quando este articula tempo e experiência na narrativa, pois as passagens cotidianas que o álbum traz favorecem a leitura das “variedades da experiência temporal que apenas a ficção pode explorar e que são oferecidas à leitura com o intuito de refigurar a temporalidade comum” (Ricoeur, 1995: 183). A característica de inventário da obra contribui para denotar a infinitude de transformações constantes a que o mundo está submetido, em diferentes intensidades e em diferentes contextos, como no ambiente doméstico e na materialidade do corpo, presentes na ilustração. São dimensões que não se excluem porque se interpenetram no desenvolvimento narrativo e nos acontecimentos diários dos quais o álbum faz um pequeno recorte.

Diante do que foi exposto, a refiguração do tempo de que fala o autor francês suscita algumas interrogações nas obras em que a descontinuidade se manifesta desde sua elaboração: como perceber as fissuras no tempo linear em álbuns que são fragmentados por natureza? Dito de outra maneira: haveria nas obras não sequenciais elementos que discutem a heterogeneidade do tempo além da própria formulação narrativa? Essas considerações prévias colocam as análises na trilha das assimetrias e indeterminações que a temporalidade nos álbuns apresenta. Talvez as marcas da não sequencialidade dos livros tornem-se um pano de fundo propício para postular processos de cisão, deslocamento e variedade de tempo, como tentarei aqui demonstrar.

### 3.1

#### Tempo reflexivo: perguntas e respostas em *Para onde vamos quando desaparecemos?*



Figura 103: Capa de *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

Começo esta seção com o estudo do álbum *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Madalena Matoso, livro que trata da ressignificação da morte. De forma poética e por meio de perguntas, a obra tenta elucidar variados tipos de “sumiço”, tais como o das pessoas, das meias, da água, do sol. Os ciclos da natureza elencados podem transmitir a intermitência e o fluxo contínuo da vida, diminuindo a dramaticidade do assunto. No *site* da editora, o livro é descrito da seguinte forma: “Para onde vamos quando desaparecemos?” aborda de forma subtil o tema da ausência e das mudanças da vida. Não trazendo respostas definitivas, abre as portas à imaginação, tornando o tema (mesmo que por breves instantes) um pouco mais leve”<sup>91</sup>. A abordagem de temas que necessitam de mediação é uma das tendências na escrita literária contemporânea para a infância (Ramos, 2012). A morte ou outra temática qualquer, não poderia, desejavelmente, ser considerada “tabu” ou tópico proibido aos leitores mais novos, porque tocam em rituais dos quais, embora ganhem um tratamento diferenciado conforme a cultura, as crianças participam. É mais acertado pensar que temas complexos, como a finitude, indicam precisar de mais cuidado para serem discutidos com as crianças, respeitando suas singularidades e permitindo que elas entrem em contacto com assuntos que fazem parte da vida humana. A introdução do assunto na infância por meio de eufemismos e metáforas é pensado por Ramos (2015b) como uma “[...] certa necessidade de dar a conhecer a complexidade e até a vulnerabilidade que caracteriza a sociedade contemporânea” (152). Ao pensar o homem

<sup>91</sup> <https://www.planetatangerina.com/pt/livros/para-onde-vamos-quando-desaparecemos>. Acedido em 10 Outubro de 2019.

como um ser vulnerável e que está em relação com os outros seres vivos, como argumenta a pesquisadora, a finitude provavelmente é, no caso do álbum do PT, uma oportunidade de trabalhar as transformações da vida.

*Para onde vamos quando desaparecemos?* metaforiza a provisoriedade e a modificação da vida na ilustração de uma linha preta que atravessa todo o álbum. O traço desponta na guarda inicial (2-3) e transmite uma sensação de aridez e de poucas perspectivas no caminho, pois o cenário não possui muitos elementos. Ao chegar à folha de rosto (4-5), a linha assume a forma retilínea (Fig. 104).

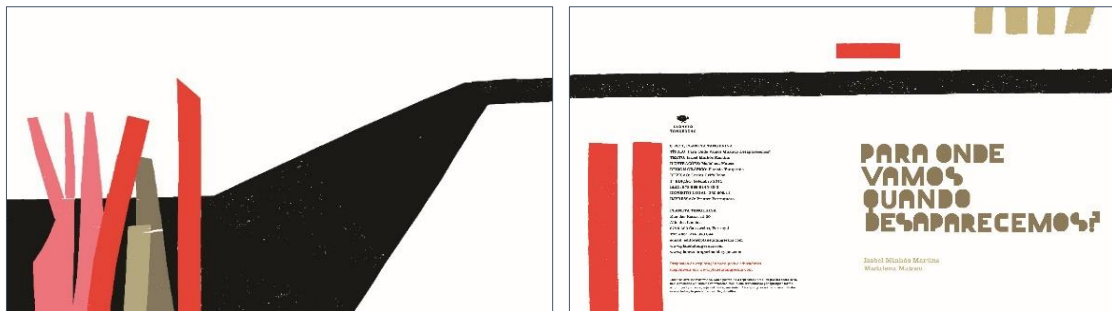


Figura 104: Linhas retas na guarda inicial e na folha de rosto em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

Se apenas as seis primeiras páginas do interior da obra fossem lidas, a reta negra sugeriria uma história cronológica, como se fosse a linha da vida ininterrupta, numa progressão contínua de eventos irrepetíveis. Entretanto, como o tempo não assume a forma linear e sim constelar (Benjamin, 1994a), na medida em que está saturado de variadas perspectivas, o risco se multiplica e se transforma, revelando as potencialidades de cada momento, como na ilustração da primeira página com texto verbal (8-9), em que a linha ganha a estrutura de uma cama<sup>92</sup> (Fig. 105).

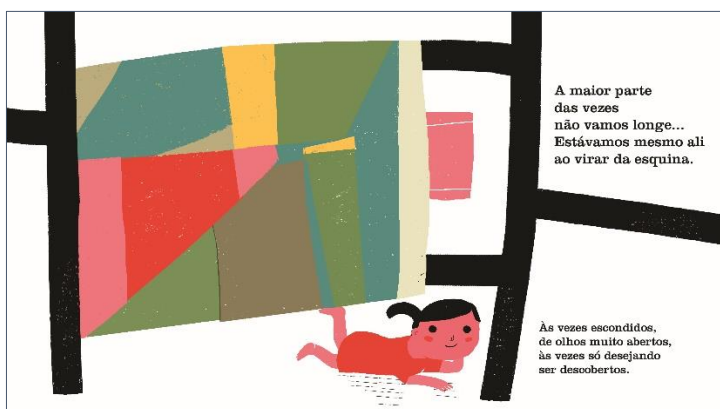


Figura 105: Transformações da linha em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

<sup>92</sup> "A maior parte das vezes não vamos longe... Estávamos mesmo ali ao virar da esquina. Às vezes escondidos, de olhos muito abertos, às vezes só desejando ser descobertos." (Martins e Matoso, 2011: 8-9).

A partir disso, a linha se modifica em todas as páginas e não regressa à forma vista no começo da obra; o traço escapa da linearidade irreversível. As alterações do risco negro aludem à riqueza da dinamicidade da vida, em que a polissemia das linguagens prefigura uma mediação simbólica da morte. A linha preta, em alguma medida, afirma que a vida pode se ramificar, ficar dividida, ser dinâmica e até quase desaparecer.

A plurivocidade da obra é conseguida por meio da criação de dois campos, sendo o primeiro de cunho realista e pessoal, e o segundo, analógico e natural. A primeira parte do livro é composta por reflexões acerca do assunto, tais como: “Acontece que as perguntas que ficam com quem fica são ainda mais difíceis do que estas... [...] Ditas em voz alta numa sala vazia ficam a fazer eco para sempre: ‘Mas para onde é que terá ido?’ ‘Será que nunca mais nos vamos ver?’” (Martins e Matoso, 2011: 15). Já o segundo momento é composto por uma série de perguntas a respeito do desaparecimento de elementos, como água, neve, sol, barulho, apresentando algumas respostas possíveis. As questões assemelham-se com as feitas por crianças, o que aponta o equilíbrio entre o adulto e a criança no tratamento do tema, indicando que não há uma supremacia da voz daquele em relação à infância.

A primeira parte compreende as páginas 1 a 15 e elenca questões de ordem mais afetiva. São construções reflexivas, guiadas por uma inquietação que ultrapassa tempos, culturas e gerações: o que acontece após a morte? O momento inicial do livro introduz o leitor em perguntas de foro íntimo, lembrando sentimentos que muitas vezes já foram compartilhados de maneira próxima por qualquer pessoa na partida de um familiar ou conhecido. Para exemplificar, uma leitura da ilustração do menino com o novelo de lã<sup>93</sup> (Fig. 106):

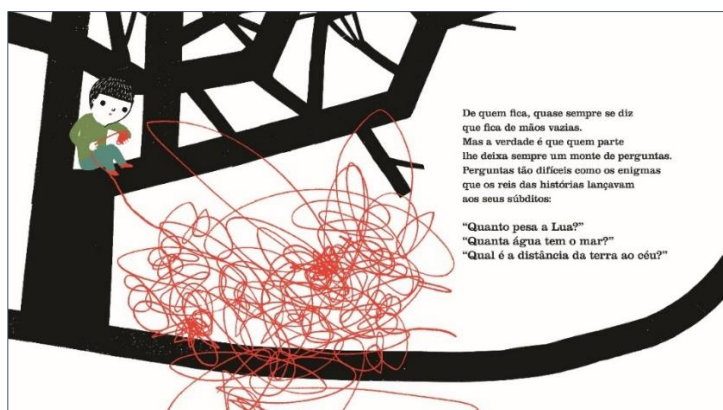


Figura 106: Reflexões sobre a morte em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

<sup>93</sup> “De quem fica, quase sempre se diz que fica de mãos vazias. Mas a verdade é que quem parte lhe deixa sempre um monte de perguntas. Perguntas tão difíceis como os enigmas que os reis das histórias lançavam aos seus súditos: ‘Quanto pesa a Lua?’ ‘Quanta água tem o mar?’ ‘Qual a distância da terra ao céu?’ (Martins e Matoso, 2011: 12-13).

O menino, de expressão facial séria, tem nas mãos um novelo de lã e está sentado no galho de uma árvore ilustrada na cor preta, tal como o traçado que se apresenta em outros objetos na sequência das páginas. Os fios embolados do novelo, às vezes com partes mais unidas (semelhante a um nó) e outras separadas, podem ser a representação visual da dificuldade em se encontrar respostas para a morte. Como desatar o nó enigmático que a finitude suscita? Coerente com a metáfora do nó, o álbum não tenta resolvê-lo; anuncia, em momentos variados, como os fios da vida e da morte estão ligados, muitas vezes puxando a linha da transformação e da surpresa que o tempo pode oferecer. O fio vermelho ainda remeteria ao fio da vida - ou fio da morte? - que não é linear ou fácil de ser acompanhado, tantas vezes torcido sobre si próprio. A ilustração potencializa o texto numa relação de expansão (Nikolajeva e Scott, 2011), pois complexifica o texto verbal e a função os dois códigos seria a de amplificação (Linden, 2011) pois não há redundância entre as ilustrações e o texto escrito; pelo contrário, as constantes modificações na linha sugerem novas interpretações à narrativa.

As ilustrações, especialmente na primeira parte do livro, são quadros metafóricos que interagem de forma simbólica com as indagações feitas. Madalena Matoso cria desenhos com personagens e situações distintas, mas todas as imagens possuem uma leitura sensível, como ao enfatizar a mulher que estaria à espera de alguém (14-15)<sup>94</sup> (Fig. 107).



Figura 107: Percepção temporal mais lenta em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

A personagem, diante da difícil ausência de uma pessoa que partiu - vista no lugar vazio na mesa de jantar - aparenta habitar um tempo suspenso. O ritmo lento indicado na cena dá a entender uma percepção temporal vagarosa, em que a subjetividade conduz a narrativa levando-a à amplificação do momento e à sua tensão emotiva. A respeito da elasticidade do tempo, Ricoeur (1995) diz:

<sup>94</sup> "Acontece que as perguntas que ficam com quem fica são ainda mais difíceis do que estas... Aliás, se pensarmos bem: entre o tempo em que estas histórias foram inventadas e o nosso, já os cientistas conseguiram responder a tudo isso. As outras perguntas, não. Ditas em voz alta numa sala vazia ficam a fazer eco para sempre: 'Mas para onde é que terá ido?' 'Será que nunca mais nos vamos ver?' (Martins e Matoso, 2011: 14-15).



Essas longas sequências de pensamentos mudos – ou, o que dá no mesmo, de discursos interiores – [...]; escavam por dentro o instante do acontecimento do pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado, de tal maneira que o intervalo total da narrativa, apesar de sua relativa brevidade, parece rico de uma imensidão implicada (186).

As ilustrações do álbum e o texto verbal procuram produzir a atmosfera reflexiva citada por Ricoeur que convida à pausa e à leitura detalhada de cada situação. São momentos que não possuem relação direta, mas que quando lidos em sequência preparam o leitor para a segunda parte, favorecendo uma observação demorada, especialmente das ilustrações.

A segunda metade da obra inicia com algumas respostas ou analogias possíveis para a morte, como se pode ver na figura abaixo (Martins e Matoso, 2011: 16-17). A estratégia leva a uma mudança na percepção do tempo conduzida pelo texto<sup>95</sup> (Fig. 108).



Figura 108: Mudança de percepção em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

O texto das páginas citadas começa por oferecer certo consolo aos leitores: “Felizmente (ou infelizmente, sei lá) não somos os únicos a desaparecer. Com todas as outras coisas do mundo acontece o mesmo” (*ibidem*: 17). O excerto fala de como os seres humanos estão submetidos à mesma regra que rege o mundo: todos acabam por morrer/terminar, sejam os animais, os homens, sejam as coisas. A imagem que interage com o texto também dá indícios de outra abordagem para a apreensão do livro. O homem está varrendo as folhas de árvores caídas no chão no meio de um bosque e, juntando essa ação à roupa de frio que a personagem usa, pode-se pensar que a situação se passa no inverno, ou seja, há uma indicação da passagem das estações do ano. A representação das estações é uma das maneiras mais explícitas de se transmitir o desenvolvimento do tempo no álbum ilustrado (Linden, 2011). O livro, ao reproduzir o inverno, faz uma sugestão do aspecto simbólico a que essa estação do ano remete: o adormecimento ou morte momentânea da natureza nos países do hemisfério Norte. Entretanto, meses depois, na primavera, a vida retorna com pujança às

<sup>95</sup> “Felizmente (ou infelizmente, sei lá) não somos os únicos a desaparecer. Com todas as outras coisas do mundo acontece o mesmo. O Sol, as nuvens, as folhas e até as férias estão sempre a começar e a acabar, a aparecer e a desaparecer.” (Martins e Matoso, 2011: 16-17).



árvores. As metáforas da ilustração tecem um diálogo intenso entre marcação do tempo físico e outro subjetivo, notado nas reflexões verbais e visuais.

A configuração assumida pelas questões e respostas que em um primeiro momento eram caracterizadas por aspectos mais existencialistas, altera-se na segunda parte da obra em possíveis explicações para o sumiço das coisas e das pessoas, sem escamotear que algumas perguntas podem ter múltiplas respostas. Após o momento de viragem no álbum, os ciclos naturais foram usados como analogias para a transformação, como explorado no ciclo da água (20-21). A cena abaixo retrata pessoas caminhando sobre a chuva, que cai em traços verdes azulados relativamente grandes, diferindo de grande parte das ilustrações do álbum que mostra as gotas da chuva como pequenos pontos<sup>96</sup> (Fig. 109).



Figura 109: Ciclo da água em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

Em destaque nas páginas acima aparecem duas crianças que se cumprimentam e uma mulher que caminha cabisbaixa, numa feição entristecida. Enquanto as crianças estão contentes, a mulher ganha destaque não apenas por seu semblante pensativo, mas em função dos pingos de água da chuva que estão bem próximos a ela. Ao contrário de todas as outras gotas d'água que caem verticalmente pelas páginas, há algumas que aparentam sair da personagem em direção a uma poça no chão, como se a água acumulada na rua viesse da tristeza da mulher, como se fosse feita de lágrimas. Mas talvez seja uma tristeza que em breve pode se transmutar em outro sentimento, pois o texto, ao perguntar o que acontece às poças de água, recebe a seguinte resposta: "Transformadas em nuvens, todas as poças vão para o céu. Mesmo as que foram más poças, daquelas que nos dão grandes molhas nos passeios, têm no céu um lugar garantido" (Martins e Matoso, 2011: 21). A qualquer momento, a chuva e o aparente estado de espírito da mulher podem alterar-se.

<sup>96</sup> "E as poças de água? Transformadas em nuvens, todas as poças vão para o céu. Mesmo as que foram más poças, daquelas que nos dão grandes molhas nos passeios, têm no céu um lugar garantido." (Martins e Matoso, 2011: 20-21).

O excerto denota também uma brincadeira entre o céu atmosférico e o céu no sentido metafórico da religião cristã ("têm no céu um lugar garantido"), porque esta acredita que as pessoas que tiveram um bom comportamento enquanto vivas irão para o paraíso após a morte. A próxima pergunta é para onde vão as nuvens: "As nuvens, *mais cedo ou mais tarde*, voltam a cair no chão. Mas enquanto voltam e não voltam, sentimos a sua presença em forma de sombra..." (*ibidem*: 22) (grifos nossos). A resposta faz uma conexão direta com as poças de água da página anterior, ao comentar que as nuvens sempre caem no chão em forma de chuva. Há ainda o uso de advérbios temporais "mais cedo" e "mais tarde", que transmitem não apenas a noção de passagem temporal, mas sobretudo a ideia de regresso, como nos variados estados da água.

As poças de água e as nuvens fazem parte do mesmo ciclo, o da água. E há ainda mais uma etapa desse processo, presente na pergunta sobre a neve: "E a neve? A neve, ainda mal chegou, começa logo a chorar com pena de desaparecer. 'Que pena, que pena, que pena...' e nisto, horas a fio, se repete. Sem se aperceber, coitada: quanto mais chora, mais derrete" (*ibidem*: 27). Por meio desses pequenos ciclos a obra discute como a morte é, ao mesmo tempo, o fim e o princípio de um novo período. Ou ainda: a morte não consiste, aqui, no fim irremediável, mas em possibilidade de renovação. Nesse sentido, o álbum está estruturado de maneira em que o desaparecimento é cíclico, já que é seguido do surgimento de um outro evento. Em relação às transformações temporais e seu caráter intermitente, o filósofo Mircea Eliade (1981) comenta:

Nenhum acontecimento é irreversível, nenhuma transformação é definitiva. De certo modo, podemos até afirmar que no mundo não se produz nada de novo, pois tudo consiste na repetição [...]. O tempo apenas possibilita o aparecimento e a existência das coisas; não tem qualquer influência decisiva sobre essa existência - dado que ele próprio se regenera constantemente. (104)

Ainda que o tempo admita essa característica cíclica, em que algumas ações se repetem, a obra trabalha com as mudanças dessa reincidência. Nada é definitivo, de acordo com a citação acima; tudo está prestes a se alterar e o tempo fragmentado do álbum acena ser o local ideal para visualizar como a reversibilidade da vida se concretiza. Nessa temporalidade que é força de regeneração, as metamorfoses são bem-vindas e fazem com que a existência seja uma jornada de oportunidades. Por meio dos ciclos da natureza, *Para onde vamos quando desaparecemos?* enfatiza o caráter mutável do tempo e do mundo. Numa relação dinâmica, a água vira vapor para depois regressar à forma líquida, evidenciando que a finitude aponta apenas para uma etapa de algo muito maior.

Entre as transformações pelas quais a linha preta passa, a página em que se questiona para onde vai o som quando some merece relevo (28-29)<sup>97</sup> (Fig. 110).

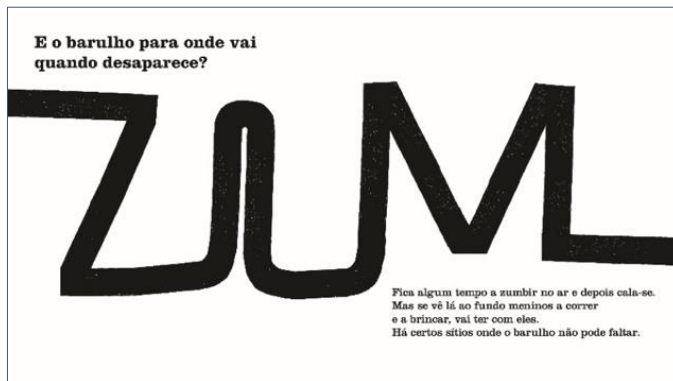


Figura 110: Exploração da tipografia em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

A imagem é a linha preta transformada na palavra “zum” (onomatopeia para barulho e que simboliza rapidez no movimento), que se espalha e ecoa por toda a folha. Há tanto a exploração espacial da palavra, em que a materialidade da letra privilegia seu caráter imagético, como também sua exploração sonora ao colocar a grafia do som na página. A palavra “zum” está escrita em tamanho tão sugestivo que é possível pensar que sua leitura deva ser feita em voz mais alta que o tom utilizado em outras partes da obra, prolongando o seu sentido. O uso da fonte em tamanho maior também se deve ao desejo de mostrar metalinguisticamente que qualquer som, mesmo um grande, é sucedido pelo silêncio em algum momento, reforçando a reflexão sobre a brevidade da vida e a importância de se aproveitar os bons momentos, visto que o excerto na página da direita aconselha as crianças a desfrutarem dos locais onde há o “barulho” das brincadeiras.

Em mais uma forma que a linha da vida pode oferecer, a parte final da obra é voltada para as possibilidades. O livro começa a arrematar seu fechamento (ou abertura) a respeito do assunto com a diversidade de destinos possíveis para o fim das coisas (38-39)<sup>98</sup> (Fig. 111).

<sup>97</sup> “E o barulho para onde vai quando desaparece? Fica algum tempo a zumbir no ar e depois cala-se. Mas se vê lá ao fundo meninos a correr e a brincar, vai ter com eles. Há certos sítios onde o barulho não pode faltar.” (Martins e Matoso, 2011: 28-29).

<sup>98</sup> “Cada um diz coisas diferentes sobre o sítio para onde vamos quando desaparecemos. Mas, se olharmos para as coisas do mundo, ficamos com muito mais ideias.” (*ibidem*: 38-39).



Figura 111: Possibilidades finais em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

Os vários caminhos que o texto escrito conclama para responder à questão da morte relacionam-se de maneira fluida com o cenário apresentado. A linha preta aparece na página em diferentes tons e direções; as cores rosa, cinza, preta, vermelha, verde e amarela também são sinalizadas na estrada. A diferença de cores, direções e formatos atuam como metáfora visual para as possibilidades que a vida e o tempo podem conceder.

As probabilidades vistas na obra são retomadas em síntese nas páginas 42-43, nas quais são respondidas as perguntas que foram lançadas no decorrer do livro<sup>99</sup> (Fig. 112).



Figura 112: Síntese da história em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

“Podemos ir parar a sítios incríveis (como as meias). Podemos subir até o céu (como as poças de água). Podemos formar praias (como as areias). Podemos voltar outra vez (como as nuvens). Podemos não ir a lado nenhum e ficar sempre aqui (como o Sol). Podemos ir dormir ou dançar [...]” (*ibidem*: 42-43). O uso do verbo “poder” visto na passagem parece acertado para o argumento defendido no álbum. Se tantas coisas podem acontecer, talvez seja mais válido desfrutar da vida do que se preocupar com a morte, pois é possível ser transformado

<sup>99</sup> “Podemos ir parar a sítios incríveis (como as meias). Podemos subir até o céu (como as poças de água). Podemos formar praias (como as areias). Podemos voltar outra vez (como as nuvens). Podemos não ir a lado nenhum e ficar sempre aqui (como o Sol). Podemos ir dormir ou dançar. Ou dançar enquanto dormimos.” (Martins e Matoso, 2011: 42-43).

em outra matéria, como em areia, ou regressar à Terra, como as nuvens. As ilustrações acolhem mais interpretações da finitude, como o veículo que segue por uma paisagem constituída por pedaços coloridos e que pode ser lida como os diversos rumos que aquela estrada adquire. Quem sabe a presença do carro na ilustração também defenda a ideia da vida como uma grande viagem, feita de momentos e pessoas diferentes, num deslocamento que descortina sempre uma variedade de cenários.

A última página dupla do livro (44-45) é a de encerramento da história, que é pensado de maneira não usual. “Melhor do que nada... O nada é um sítio demasiado vazio para alguém estar. E se formos todos lá parar, deixará de ser o nada em menos de nada. (Não lhe podemos fazer isso)” (*ibidem*: 45) (Fig. 113).

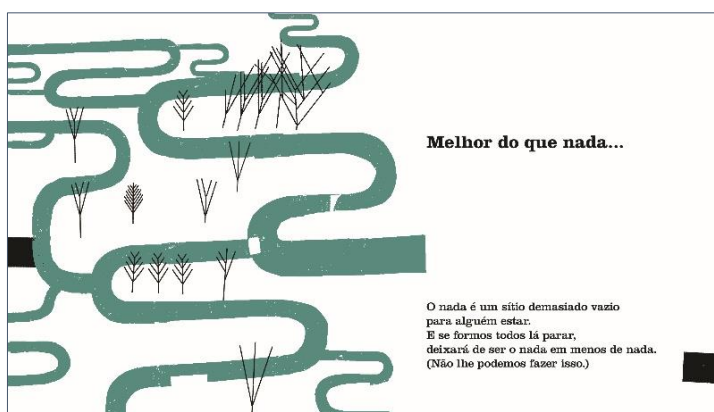


Figura 113: Guarda final em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

O primeiro ponto a ser destacado é o uso das reticências na frase, o que denota continuidade. Em sete momentos do livro essa pontuação é usada, começando pelo primeiro texto: “A maior parte das vezes não vamos longe...” (*ibidem*: 9). As reticências desempenham tanto uma função de tempo mais expandido como uma função de hesitação, em que nada é dado como definitivo. Isso está sinalizado na expressão “melhor do que nada” da figura acima, que tem uma dupla valência. Em uma primeira leitura, a frase soa como uma espécie de prêmio de consolação, pois qualquer uma das possibilidades (“ir para o céu”, “voltar com as nuvens”, “formar praias”, etc.) possivelmente é melhor do que ficar sem nenhuma explicação a respeito do tema. Entretanto, ao ler novamente o excerto dentro do contexto da página, nota-se a brincadeira com a palavra “nada”. Se a palavra é usada com frequência para designar um não-lugar, sinônimo de ausência, não pode ser o destino das pessoas após a morte, porque contradiz sua própria definição de vazio. Por meio do humor, o álbum sinaliza que não há um fim conclusivo ou o abismo do nada. Haveria a alternância e até mesmo a permanência de alguns seres e fenômenos naturais, como o sol.

Em relação à ilustração, a estrada não ocupa as duas folhas; ultrapassa um pequeno pedaço da costura da obra, mas sem avançar para a página seguinte, como se não pudesse

mais continuar. Porém, numa leitura das entrelinhas, as autoras dão uma piscadela de olho ao leitor. No centro da primeira folha a linha preta está em tamanho diminuto, quase imperceptível, que sofre um corte ao encontrar a estrada verde. Ela apenas retorna, em dimensão pequena, no canto inferior direito da página direita, como a dizer que a estrada sempre é reconstruída e reiniciada. Isso remete ao que o filósofo e crítico literário Maurice Blanchot (2011) escreve sobre a morte: “[a] morte ao nosso alcance, dócil e segura, torna a vida possível, pois ela é justamente o que propicia ar, espaço, movimento alegre e ligeiro: ela é a *possibilidade*” (101) (grifo nosso). Ao refletir sobre a finitude e, assim, aproximá-la dos indivíduos, como apregoa Blanchot, o nada afigura-se como permanência, no sentido de que se modifica para continuar. O nada sinônimo de ausência é contraposto com a ideia de *continuum*, na medida em que a linha negra, antes interrompida, volta a prosseguir em direção à próxima folha.

Em *Para onde vamos quando desaparecemos?*, o tempo se dinamiza em cores, formas e em perguntas reflexivas e relativas às coisas naturais. O ciclo da água e do sol, por exemplo, são mobilizados metaforicamente para se discutir a respeito da transitoriedade da vida, sempre reiniciada de diferentes maneiras. Assim como o ciclo da água recomeça, o portfólio de perguntas e sugestões que o álbum exprime implica em mais questões e ideias, numa lógica de continuação. Uma pergunta pode suscitar outras e ter novos desdobramentos, da mesma forma que a linha que atravessa toda a obra se altera no decorrer do caminho. Um fio que puxa outros fios, em tons e formatos distintos, mas que não solucionam o grande nó da morte. Entretanto, como foi notado, o interesse da história reside na catalogação de algumas das infinitas respostas para o fim, sugerindo que o mistério da vida acaba por ser uma das maneiras de refletir sobre si mesmo e sobre o mundo. Colocada a questão nesses termos, a obra faz a sugestão de que a morte causa contínuas mudanças nas pessoas e no espaço. De acordo com as possibilidades narrativas vistas em imagens e no texto verbal no álbum, o leitor é levado a presumir que a morte desempenha um papel dinâmico na narrativa. A partir disso, a finitude não é sinônimo de fim, e sim da permanência das grandes questões que podem ser apresentadas às crianças de forma simbólica e naturalizada, uma vez que a morte no álbum remete a uma força dinâmica que confere mais importância à percepção temporal, valorizando as transformações inerentes à vida.

### 3.2

#### Tempo exploratório: travessia e descobrimento em *Quando eu nasci* e *Ir e vir*

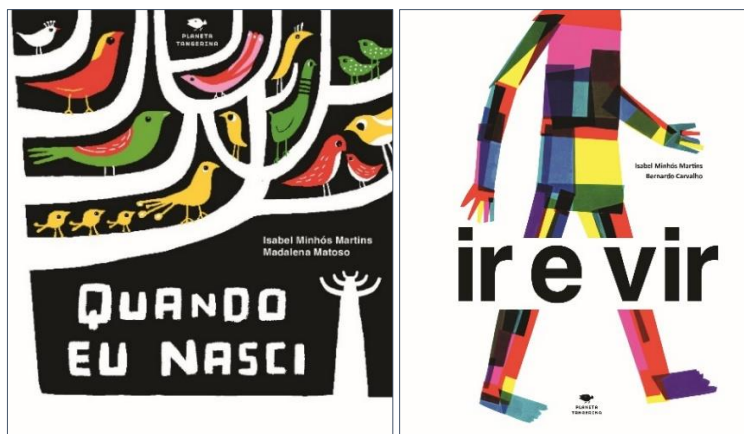


Figura 114: Capas de *Quando eu nasci* (2007) e *Ir e vir* (2012)

Os álbuns poéticos do PT englobam mais dois livros selecionados. *Quando eu nasci* (2007) e *Ir e vir* (2012) apontam para a jornada, no sentido de trajetória e caminho. A jornada pressupõe a exploração do mundo e acaba por acarretar a ampliação de limites. No entanto o movimento, que demonstra ser guiado pelo condão do futuro, guarda outras temporalidades. Conhecer algo novo não necessariamente é um caminho em linha reta; um passo dado significa que outros já foram dados anteriormente, reconhecendo o que já foi feito para se seguir adiante. O primeiro álbum a ser analisado, *Quando eu nasci*, parte da curiosidade de um menino pela vida, aumentada em função de seu crescimento. Os dois elementos (curiosidade e crescimento) transmitem a ideia de velocidade na busca pessoal do protagonista, sempre disposto a conhecer mais e mais. Já *Ir e vir* conta com a sugestão da necessidade de uma pausa na caminhada, pois o livro convida o leitor a repensar a forma como os humanos têm se deslocado nos últimos séculos.

*Quando eu nasci* (2007), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Madalena Matoso, assemelha-se a um compilado de reflexões a respeito de objetos e seres vivos que o protagonista encontra no seu crescimento. Como uma homenagem às belezas da descoberta, o álbum comenta acerca das sensações de uma criança a respeito de um mundo que ela não conhecia antes e que passa a conhecer a cada dia. O livro aborda suas primeiras apreensões do universo, das cores, sabores ou sons.

As imagens da capa e da contracapa afiguram-se como uma metáfora das ordens temporais em diálogo na obra. As ilustrações são de uma árvore com seus galhos brancos sobre um fundo preto (cor predominante no livro). Os galhos estão cheios de pássaros diferentes e coloridos e é possível ver o tronco que sustenta o vegetal. As guardas inicial e



final são ilustrações espelhadas e retomam a imagem da árvore, mas com algumas pequenas diferenças em relação à capa. Seguem as imagens da capa, contracapa e guardas (Fig. 115).



Figura 115: Capa, contracapa e guardas inicial e final de *Quando eu nasci* (2007)

A ideia de espelhamento, vista nas ilustrações, se destaca. Como um negativo da imagem da capa, a árvore das guardas inicial e final possui os galhos pretos por cima do fundo branco. Não há pássaros pousados, mas folhas verdes e frutos vermelhos. A árvore, palavra que significa estrutura, suporte e alicerce, passa a ser pensada como uma árvore genealógica, construída com várias gerações diferentes. Ela materializa o tempo, espacializando a linhagem e a memória da família. Nesse sentido, a árvore nas guardas parece manifestar o duplo do menino protagonista: ele é ele e também é os outros, ou seja, ele é parte integrante de uma vasta rede e guarda consigo memórias e características de familiares anteriores. A aprendizagem talvez dinamize os instantes passados, fazendo com que o “ontem” (ensinamentos) esteja refletido de alguma maneira no “hoje”. O passado deixa rastros no presente e no futuro, colaborando para a noção de reconhecimento no protagonista.

A árvore da guarda inicial se aproxima de algo que antecede a experiência do menino, como sua raiz genealógica. “Quando eu nasci nunca tinha visto nada. Só um escuro, muito escuro, na barriga da minha mãe” (Martins e Matoso, 2007: 7). A passagem traz as lembranças da fase fetal da criança, do tempo em que ela ainda não tinha conhecido o mundo exterior. Estabelecendo relação direta com essa memória gestacional, a página é toda na cor preta, sem ilustrações, com o texto escrito em branco. A cor preta se relacionaria com o escuro do



útero materno, mencionado de forma explícita no texto verbal. O protagonista guarda alguma lembrança desse período, como um cordão umbilical que liga a criança à vida externa. O pensamento ganha força quando se percebe que o preto está presente em todo o livro em maior ou menor grau, como se todas as ações subsequentes do protagonista carregassem memórias desse momento.

A ligação entre tempos presente nas memórias uterinas do protagonista realça novamente a noção de espelho, vista na página seguinte (8-9) (Fig. 116).



Figura 116: Imagens espelhadas em *Quando eu nasci* (2007)

As imagens são especulares, separadas pela divisória do suporte. O menino aponta para seu reflexo, gesto comum quando as crianças pequenas se miram no objeto; nesse encontro com sua imagem, o menino se depara com parte de sua árvore genealógica, formada pelas fotos dos seus familiares. O texto diz: “Quando eu nasci nunca tinha visto o sol, nem uma flor, nem uma cara. Eu não conhecia ninguém, nem ninguém me conhecia a mim” (*ibidem*: 8-9). Tanto nas ilustrações das árvores como nas imagens duplas do menino o espelho pode atuar como um mediador entre diversos tempos e atores, num movimento de autoconsciência da criança, gerando sempre a noção de eu/outro. Isto é, as ilustrações sugerem uma imagem polifônica, conceito de Bakhtin (1981) que aborda as múltiplas vozes e ideias que constituem um texto: “[ao] lado da consciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, só outro campo de visão; ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo [...]” (42). *Quando eu nasci*, seguindo a interpretação de polifonia bakhtiana, constrói um circuito de discursos impregnado de várias vozes (perspectivas, olhares, gerações), sempre em movimento. A amplitude do cruzamento entre tempos e espaços no álbum se inclina para o caráter inquietante da temporalidade, que deixa entrever muitas vozes anteriores ao protagonista e que compõem a sua vivência.

Nesse sentido, o reflexo da criança não exhibe apenas ela, mas todos os seus parentes, entre vivos e mortos, crianças e velhos. A multiplicidade temporal que o espelho reflete funciona como um princípio norteador da obra. A imagem e o texto levantam a concepção de que a história da criança é feita pela história de várias pessoas que a antecederam. Os saberes e as vivências dos antepassados repercutem nos comportamentos dos indivíduos através dos tempos. A respeito das vozes que tecem e ecoam de uma geração para outra, Koselleck (2006) argumenta: “[...] na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias” (309). Se a história de cada indivíduo é sempre formada pelas experiências dos outros, cada um dos porta-retratos na ilustração do álbum ganha a interpretação de elos da cadeia biológica e temporal que a criança integra.

Seguindo no jardim relacional que o livro aborda, o protagonista continua elencando coisas, seres e lugares que ele ainda não conhecia quando nasceu, de um tempo passado. “Quando eu nasci nunca tinha visto um passarinho, nem sabia que havia animais com penas, outros com escamas e outros com pelo, como o meu cão” (Martins e Matoso, 2007: 12-13) (grifos nossos). Nota-se o uso de advérbios de negação (“nem”, “nunca”), dizendo o que o garoto ainda não sabia quando veio ao mundo. A negação da frase está presente também no excerto anterior (8-9) e é reiterada em outras páginas (até as 14-15). Como o livro é iniciado pelas memórias do menino, o uso dos advérbios não denuncia falta, mas se desloca para a afirmação de possibilidades, revelando as várias coisas que ele, após certo tempo, conheceu. Um “ainda não” que, de alguma maneira, contém no seu reflexo um “sim” que irá se desenvolver em momentos futuros, como no excerto: “Quando eu nasci era tudo novo. Tudo por estrear” (*ibidem*: 15). Esse é o fim da primeira parte do livro, dedicada a revelar que tudo se move para a descoberta de novas coisas, em perspectiva com um tempo anterior.

Se antes as imagens espelhadas salientavam a constituição do indivíduo numa lógica de fluxo entre passado (árvore genealógica) e presente (o eu), o segundo momento do álbum evidencia como o protagonista irá explorar o mundo com base na sua experiência corpórea. O paladar é o segundo sentido a ser trabalhado na obra e que, juntamente com os outros quatro, desempenha a função de construir o mundo do menino (18-19)<sup>100</sup> (117):

---

<sup>100</sup> “A minha boca ficou espantada quando descobriu do que era capaz: De chorar muito alto. De rir com vontade. De chamar as coisas pelo seu nome. De dizer palavras feias e bonitas. De dar beijinhos e deitar a língua de fora. De provar leite, sopa, iogurtes e frutas. De saborear todos os sabores.” (Martins e Matoso, 2007: 18-19).



Figura 117: Segunda parte de *Quando eu nasci* (2007)

A descoberta dos sabores nomeados torna-se uma aventura. O colorido se destaca e os objetos citados no texto, como as frutas, são retomados na imagem. A criança se surpreende com diferentes funções que sua boca pode assumir, como os sons emitidos (choro, risada), a nomeação das coisas, as variadas palavras que podem ser ditas e os tantos sabores de comidas (leite, sopa, iogurte, frutas) que pode provar. O fechamento do texto verbal “de saborear todos os sabores” afigura-se como a multiplicidade de atributos que a voz e o paladar podem ter. A ilustração retrata um feirante cercado de frutas do lado esquerdo da página e um menino com uma mulher, provavelmente sua mãe, do lado direito. Cada um degusta seu alimento e, ao desfrutarem juntos do momento, é possível pensar que o sorvete da criança e o café da mãe ganham outro sabor, em que a companhia um do outro deixa a comida mais prazerosa. Nesse sentido, as ilustrações e o texto verbal relacionam-se de forma completiva (Nikolajeva e Scott, 2011), porque ainda que a imagem retome um elemento citado no texto escrito (frutas), as palavras deixam pistas para serem preenchidas pela linguagem imagética, ampliando o sentido da página. A função da imagem é seletiva (Linden, 2011), já que faz um recorte de um aspecto do código verbal, elegendo uma das chaves de interpretação da passagem.

A apreensão da realidade da criança é feita por meio dos receptores sensoriais. No livro, os cinco sentidos são iniciados com o espanto da descoberta e em forma de listas, como o olfato: “O meu nariz também ficou surpreendido... Logo no dia em que eu nasci, espantou-se com a força com que puxava o ar para dentro do meu corpo” (Martins e Matoso, 2007: 20-21)<sup>101</sup> (Fig. 118).

<sup>101</sup> “O meu nariz também ficou surpreendido... Logo no primeiro dia em que eu nasci, espantou-se com a força com que puxava o ar para dentro do meu corpo. A partir de então, nunca mais parou. A toda hora, a todo o segundo, traz-me ar fresquinho e cheiros novos. Há uns que eu gosto muito: O cheiro do colo da minha avó. O cheiro das papas de manhã. O cheiro das tintas da minha escola. O cheiro do meu champô. O cheiro das férias, quando chega o verão.” (Martins e Matoso, 2007: 20-21).



Figura 118: Materialidade do corpo em *Quando eu nasci* (2007)

A relação do menino com o mundo é feita pelo corpo e o conhecimento é conquistado de maneira quase instintiva. Ele entra em contacto com variados aromas, indo desde os mais concretos como a papa no café da manhã e as tintas da escola até os mais subjetivos, como o cheiro das férias e o cheiro do colo da avó, o que invoca memórias e afetividades. A realidade está ao alcance e é tangível para o corpo da criança. Nessa engrenagem de estruturação, o álbum oferece uma abordagem material das coisas em que se pode identificar a noção de presença do teórico da literatura Hans Gumbrecht (2010), pois, segundo o autor “[...] a ‘produção de presença’ aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (13). Os cinco sentidos tornam-se origem e veículo de uma leitura mais corpórea com o tempo e o espaço habitados, tendo impacto imediato na maneira como o protagonista se relaciona com o entorno. “Quando eu nasci as minhas mãos começaram logo a perguntar: o que é isto? Quem és tu? (...) Com elas aprendi que há coisas macias e outras que picam. Que há coisas quentes e outras frias” (Martins e Matoso, 2007: 24-25). O excerto denota como a presença, percebida nas mãos inquietas e curiosas do protagonista, faz referência ao próprio desvelar do mundo e à imediaticidade dos fenômenos, numa relação sensorial.

Os cinco sentidos buscam transformar o tempo do menino em conhecimento e diversão, já que as novidades são constantes, assim como o encantamento com o mundo. “Com as minhas mãos chego a todos os lugares e, quando não consigo lá chegar, ponho-me em biquinhos dos pés. Porque os meus pés, quando eu nasci, ainda não sabiam andar. Mas aprenderam depressa e desde então levam-me a toda a parte, fazem-me correr e dançar e dar saltos no colchão” (*ibidem*: 26-27) (Fig. 119).



Figura 119: Tempo de descobertas em *Quando eu nasci* (2007)

O vínculo estabelecido entre a presença das coisas e o menino desvela uma temporalidade que rejeita a concepção linear e homogênea. Ainda que o crescimento do protagonista seja abordado numa modalidade de tempo cronológico, as sensações que a criança compartilha sugerem que a sua experiência temporal ganha densidade. A materialidade do corpo propicia que o tempo seja apreensível, e cada gesto, ou cada instante, potente em aprendizagens e entusiasmo. O tempo então se fragmenta, revelando a sua potência e a recusa em apenas repetir-se; e segundo Bachelard (2007), é na totalidade “[...] que se obteria o verdadeiro desdobramento do tempo descontínuo” (49). Esses instantes intensos podem ser considerados como expressões da bagagem sensorial e material que o menino ganha ao usar seus cinco sentidos, fazendo com que seu tempo ganhe pluralidade, sempre impulsionado a conhecer mais elementos do mundo.

As ilimitadas perspectivas de futuro irrompem ao final do álbum: “Quando eu nasci não sabia quase nada. Agora, pelo menos, uma coisa já aprendi. Ainda há um mundo inteiro por conhecer, milhões e milhões de coisas e lugares onde as minhas mãos nunca chegaram [...]” (Martins e Matoso, 2007: 28-29)<sup>102</sup> (Fig. 120).

<sup>102</sup> “Quando eu nasci não sabia de quase nada. Agora, pelo menos, uma coisa já aprendi. Ainda há um mundo inteiro por conhecer, milhões e milhões de coisas e lugares onde as minhas mãos nunca chegaram. Milhões e milhões de respostas escondidas, milhões e milhões de cores que eu nunca vi. E de cheiros e de sons e de sabores. Mas uma coisa também é certa. Todos os dias descubro sempre mais um bocadinho. E isso é a coisa mais fantástica que há!” (Martins e Matoso, 2007: 28-29).



Figura 120: Mundo em expansão sensorial em *Quando eu nasci* (2007)

Os lugares onde as mãos do protagonista nunca chegaram sinalizam os novos horizontes que ele provavelmente irá conhecer e explorar. As experiências que a criança teve, as descobertas que os sentidos aguçaram para o conhecimento do mundo se reúnem e colaboram para sua nova jornada, mas sem determinar como ela será. O compartilhamento de valores e histórias dos antepassados talvez opere como uma noção que dá contorno ao sujeito no tempo presente, em seu cotidiano. Por sua vez, esse presente que tem implícito a ideia de passado também oferece indícios para o futuro, conforme defende Koselleck (2006):

[...] o ganho da experiência ultrapassa então a limitação do futuro possível, tal como pressuposta pela experiência anterior. Assim, a superação temporal das expectativas organiza nossas duas dimensões de uma maneira nova [...]: é a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções [...]. (313)

Nesse tensionamento entre tempos é que reside, de acordo com Koselleck, o impulso que faz com que a experiência surja de maneira nova e criativa, como se pudesse ser refeita pelas pessoas, cada uma a sua maneira. Cabe à individualidade do garoto, com suas tentativas, explorar o que ainda não sabe, usando para isso a materialidade do corpo, como visto no excerto “Milhões e milhões de respostas escondidas, milhões e milhões de cores que eu nunca vi. E de cheiros e de sons e de sabores” (Martins e Matoso, 2007: 28-29). O universo dele será ampliado por meio dos seus cinco sentidos, sempre dispostos a oferecer uma jornada prazerosa. O protagonista segue sua caminhada acompanhado de um adulto, seu pai ou tio, provavelmente. Estão de mãos dadas, o que remete para a continuidade das gerações, em que o passado se imbrica no presente. E ainda há a noção de futuro, pois o menino vê com entusiasmo o que ainda irá conhecer. A experiência singular de tempo instaurada em *Quando eu nasci* faz uma alusão ao enredamento temporal a que a criança está sujeita, cruzando seus pensamentos, descobertas e sensações, e que sugere ser capaz de colocar em contato o presente (menino), o passado (árvore genealógica) e o futuro (aprendizagem pelos cinco sentidos).

Se a obra acima faz um elogio à exploração de horizontes, sempre em direção ao que ainda não foi conhecido, o álbum *Ir e vir* (2012) requer um movimento de contenção a respeito da jornada do homem no mundo. Escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Bernardo Carvalho, o álbum pede uma reflexão do modo que os humanos fazem suas viagens, seja de barco, carro ou avião. Ao comparar o deslocamento dos seres humanos com o deslocamento de outros animais, como baleias e borboletas, o livro provoca alguns questionamentos da travessia humana na Terra.

A crítica se inicia na relação entre as imagens da capa e a guarda inicial. A capa traz apenas a ilustração do corpo de um homem caminhando, indicado pelas pernas entreabertas e os braços em movimento (Fig. 121).

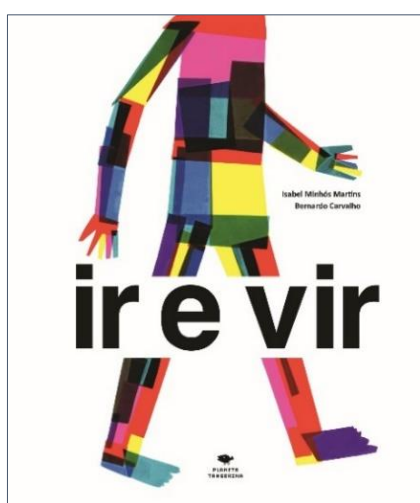


Figura 121: Capa de *Ir e vir* (2012)

O fundo é branco, em contraste com o colorido de seu corpo, feito pela colagem de variados pedaços de papel transparente. Um corpo que anda sem a cabeça, como se estivesse caminhando sem refletir a respeito de sua jornada, locomovendo-se de maneira automatizada. Ele se locomove sem estar com os pés na estrada; é um corpo que parece procurar um caminho para trilhar. O título do livro, escrito na cor preta, está em letras minúsculas e se localiza no meio das pernas do indivíduo, sinalizando metalinguisticamente seu deslocamento apressado. A posição do nome do álbum na capa faz a seguinte pergunta: a pessoa seguirá em sua rotina ou é chegado o momento de refazer a rota e repensar a travessia? Entretanto, a palavra travessia solicita uma estrada/caminho e não há nada desenhado. Apenas na guarda inicial (2-3) o trajeto que o homem poderia traçar é exibido (Fig. 122).

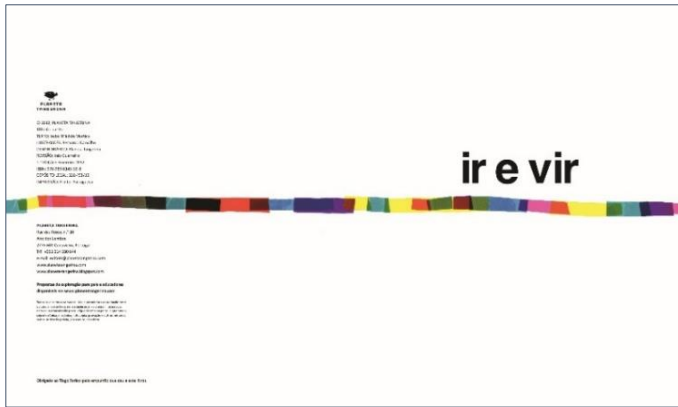


Figura 122: Guarda inicial de *Ir e vir* (2012)

A linha pode dar a impressão de ser uma trajetória homogênea, esvaziada de sentido. Entretanto, quando sua composição é percebida, nota-se que é também constituída de fragmentos, assim como as colagens que formam o homem na capa. O mosaico formado pelas cores implica em diversidade de trajetos. A reta ininterrupta que cruza as duas folhas do livro de ponta a ponta trilha o caminho da personagem que poderá ser constituído de diferentes ritmos e supressões na ordem do tempo linear.

A vereda a ser aberta na obra começa com uma afirmação que será retomada no final. “Diz-se da cabeça que não é só para usar chapéu. Das pernas e dos pés dizemos nós também que não são só para usar sapatos. Com as pernas e os pés andamos, corremos... vamos. Como a Terra: movemo-nos” (Martins e Carvalho, 2012: 4-5) (Fig. 123).



Figura 123: Começo de *Ir e vir* (2012)

As páginas acima apresentam um homem no meio da floresta, numa posição análoga à silhueta da capa. Por ter apenas uma folha para cobrir os genitais, fica-se com a ideia de que se trata de um homem dos primórdios, da Idade da Pedra. Ele caminha tranquilamente pela mata, repleta de árvores e plantas, em que há borboletas e pássaros voando. O cenário merece relevo na obra. Uma vez que é contada a história do deslocamento humano e dos



outros animais ao longo do tempo, a ambientação ganha importância, já que são sugeridas mudanças no espaço onde as ações ocorrem. A ilustração, bastante plástica, expressa certa harmonia entre humano-natureza; o homem aparenta um movimento lento (caminhando e não correndo) e a floresta não possui alterações como vento nas folhas ou animais. A ambientação feita no princípio do álbum contextualiza o leitor na narrativa e dá sinais do progresso da história. Nikolaveja e Scott (2011) ampliam a discussão a respeito:

A ambientação de um livro ilustrado estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história. Ao grau mais simples, ela comunica um sentido de tempo e lugar para as ações retratadas, mas pode ir muito além disso: de acordo com as expectativas que definem o gênero [...]; na construção de um clima afetivo geral que influencia em como o leitor reage emocionalmente a determinado episódio [...]; no incentivo ao desenvolvimento do enredo por meio de contraste ou mudança drástica nas situações [...]; e no comentário sobre o personagem. [...] Em um livro ilustrado, a ambientação pode ser transmitida por palavras, por ilustrações ou por ambas. (85)

Como visto na citação, a ilustração no livro não se comporta como mero pano de fundo para a história, pois contribui na elaboração do enredo, inclusive pode servir de contraposição entre cenas. A imagem do homem convivendo com a floresta de maneira pacífica nas primeiras páginas do álbum será utilizada para sinalizar a grande diferença de ambiente mostrada na obra. Duas páginas à frente, o clima muda e o leitor é introduzido no desenvolvimento dos meios de transporte por meio de uma ilustração representativa. Vê-se a silhueta de um homem montado a cavalo, animal que por sua vez está a galope, considerando a posição das patas e da cauda (8-9)<sup>103</sup> (Fig. 124).



Figura 124: Linhas de velocidade em *Ir e vir* (2012)

A imagem carrega o signo da velocidade não somente por ter a representação de um animal em movimento, mas principalmente em função dos vários feixes coloridos que estão dispostos na folha. São fragmentos, como se indicassem que aquele tempo visto

<sup>103</sup> “Depois montámos a cavalo, inventámos rodas e carroças, carros, comboios e barcos, aviões e foguetões. Muito importante, sentámo-nos ao volante e passámos a percorrer todo o espaço num curtíssimo espaço de tempo.” (Martins e Carvalho, 2012: 8-9).

anteriormente foi estilhaçado e que fosse possível ver os vetores de velocidade. O texto corrobora a mudança: “Muito importantes, sentámo-nos ao volante e passámos a percorrer todo o espaço num curtíssimo espaço de tempo” (Martins e Carvalho, 2012: 8). Citando a evolução dos transportes (cavalo, rodas, carroça, carros, comboios, barcos, aviões e foguetes), o livro expressa como o homem tem feito sua jornada pelo espaço terrestre. A presença dos traços se assemelha visualmente também com o próprio correr do tempo, dinâmico e com camadas sobrepostas, tais como no livro *As duas estradas* (2009). A justaposição dos fragmentos coloridos seria uma proposta estética editorial que se desdobra nos vários tipos de meio de locomoção encontrados. Nesse mesmo raciocínio, o cruzamento dos feixes sugere uma prova material da desorganização causada pelo deslocamento humano, como outras ilustrações indicam.

Num estágio posterior do desenvolvimento dos transportes, há vários carros e ônibus em movimento (12-13), e algo que salta à vista são os traços de fumaça saindo dos carros. Um grande rastro de poluição é deixado, como ondas negras num mar colorido de automóveis. Os traços escuros desvelam vestígios. A poluição deixada pelo excesso de automóveis é ela própria um traço-rastro do caos que o crescimento desenfreado causa ao planeta, dando a sensação de embaralhamento. Uma ilustração que transmite a desordem no atual ritmo do mundo é a do navio afundando em alto mar (14-15). Um grande cargueiro, expelindo fumaça colorida, encontra-se com apenas a proa para fora do oceano e o restante submerso (Fig. 125).



Figura 125: Deslocamento humano em *Ir e vir* (2012)

O desenho remete ao fracasso da missão, já que o navio não chegará ao seu destino. Essa leitura abre espaço para o diálogo com os pequenos leitores sobre o modelo atual de desenvolvimento, em suas ideias controversas de progresso, que ganha uma interpretação bem crítica por Benjamin (1994a): “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da

ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha” (229). A marcha ininterrupta do progresso sem reflexão sobre seus impactos no ambiente não é criticada de forma óbvia no livro, mas há indícios, tanto em palavras como em imagem e aspectos materiais que desvelam a necessidade de repensar a conduta nos deslocamentos e nas formas de transporte. Vale ressaltar que os feixes coloridos que simbolizam a fumaça expelida pelo navio se assemelham com os traços de velocidade na ilustração do homem a cavalo (Fig. 124). Há uma proximidade de sentido entre os traços coloridos presentes nos dois contextos diferentes, pois ambos sinalizam os resultados negativos da aceleração atual: a corrida do ser humano por mais urbanização e consumo pode ter um final ruim, como na cena do navio afundando.

O diálogo do texto com a ilustração do navio na imagem acima evidencia um dos motivos problemáticos da forma vigente de crescimento: “À velocidade de cruzeiro ou acelerando a fundo, passámos a transportar todas as coisas do mundo: roupas, sapatos, brinquedos, madeiras, carros, farinha, relógios, cadeiras. Mangas, bananas, alhos e bolachas, flores e computadores... E patinhos de borracha” (Martins e Carvalho, 2012: 15). Todos os produtos que o cargueiro leva, de comida a brinquedos, podem ser a metáfora ou até mesmo a metonímia do consumismo e da aceleração da sociedade, num fluxo intenso de mercadorias que modifica o meio ambiente quase sempre de maneira negativa. As consequências do crescimento desenfreado no álbum são narradas por meio de uma estratégia vista em outras obras analisadas, a do humor. O recurso quebra as expectativas na abordagem do tema, como no uso de rimas e frases mais cômicas no texto da página. Nota-se a presença de “fundo-mundo”, “madeiras-cadeiras”, “bolachas-borracha” que dão ao livro leveza para abordar a questão da sustentabilidade. As páginas seguintes também fazem a brincadeira com os sons: “asfalto-salto” (18), “mais-animais” (20), “subtileza-beleza” (23).

Há na obra um momento que marca a diferença entre as jornadas humanas e as dos outros animais. “Com o entusiasmo, quisemos ser supersônicos. Com o entusiasmo, procurámos supercombustíveis. Com o entusiasmo, quase queimámos os fusíveis... (não os nossos, mas os deste planeta)” (*ibidem*: 22-23). A ilustração exibe um cenário desordenado, com carros, navios, foguetes em meio a rastros de fumaça, numa profusão de cores e justaposições (Fig. 126).



Figura 126: Caos urbano em *Ir e vir* (2012)

O “entusiasmo” da sentença sugere um eufemismo para pressa, arrogância ou falta de cuidado, pois as atitudes que o homem tem tomado colocam o planeta em risco, como afirma no final da frase (“queimamos os fusíveis”). “Se conhecêssemos melhor as viagens de outros animais, talvez corássemos com tamanha falta de sutileza... Reparem no caso da andorinha-do-mar-ártica. Vejam só esta beleza...” (*ibidem*: 23). E a partir desse momento o álbum anuncia como a jornada de aves, insetos e outros mamíferos é distinta da nossa. A ilustração e o texto acima são um bom exemplo de álbum expansivo (Nikolajeva e Scott, 2011), pois o cenário caótico reforça a componente textual. A função da linguagem imagética nesse caso é a completiva (Linden, 2011), já que ela traz à tona elementos mais subjetivos do texto verbal, enfatizando como o atual modelo de desenvolvimento é questionável.

A rapidez do deslocamento humano contrasta com a forma mais equilibrada das jornadas dos demais bichos. A partir da página dupla 24-25 o leitor se depara com um tempo menos acelerado, em que os verbos “correr/apressar/ir”, presentes na primeira parte do livro, dão abertura para “caminhar/esperar/respeitar”. A diferença entre as duas trajetórias é sinalizada nas imagens entre as páginas 22-23 (Fig. 126) analisada acima e a página 24-25 (Fig. 127).

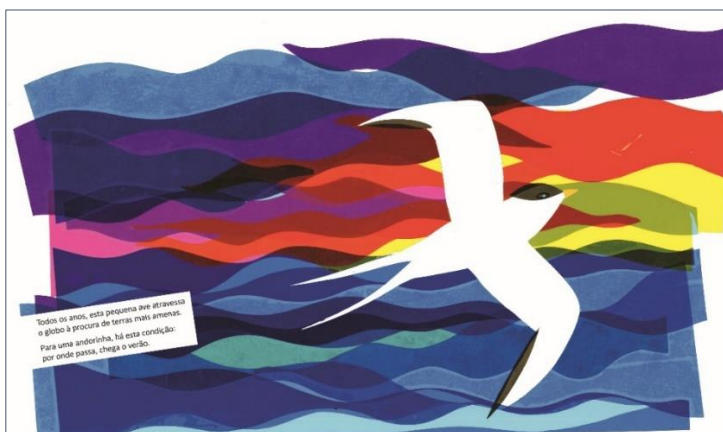


Figura 127: Diferente ambientação da imagem em *Ir e vir* (2012)

Enquanto a primeira é uma espécie de fotografia do caos da cidade, a segunda passa a sensação de tranquilidade, em que uma andorinha está num primeiro plano ocupando a folha da direita (25) sobre um fundo colorido e harmônico. “Todos os anos, esta pequena ave atravessa o globo à procura de terras mais amenas. Para uma andorinha, há esta condição: por onde passa, chega o verão” (Martins e Carvalho, 2012: 24). A chegada do verão anunciado nas asas do pássaro acena estar na transição das cores na página – já que os tons ficam mais vivos da esquerda para a direita –, como se fosse a passagem do inverno (tons mais frios) para o calor (tons mais quentes). A partir dessa configuração é possível ver nas imagens da jornada dos outros animais a predominância de um clima de tranquilidade, em que se subentende um entorno mais harmônico.

A mudança de perspectiva de alguns animais em relação à jornada humana está tanto nas ilustrações quanto no exercício temporal presente no texto. “A borboleta-monarca não é menos espetacular. Quando os dias começam a ficar mais curtos, percorre milhares de quilômetros rumo ao sul. Mas, como a viagem é longa e uma borboleta tem vida curta, várias gerações nascem e morrem pelo caminho” (*ibidem*: 28-30)<sup>104</sup> (Fig. 128).

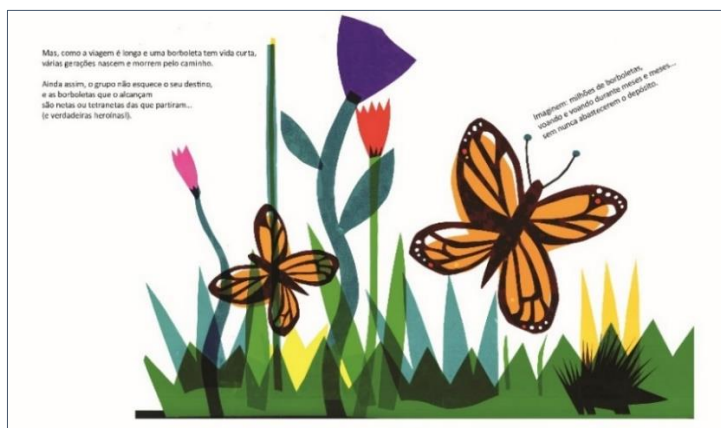


Figura 128: Jornada da borboleta-monarca em *Ir e vir* (2012)

A jornada da borboleta-monarca possui vários marcadores temporais que condensam em poucas palavras a grande travessia em que o inseto se lança, além de indicarem a estação climática em que elas começam a jornada (“os dias ficarem mais curtos – o inverno). O excerto torna-se um exemplar de resumo, pois o tempo da diegese é maior do que o tempo do discurso (Genette, 1995). As ilustrações apresentam os insetos voando na floresta, como se já tivessem chegado à primavera no sul global, indicada pelas flores no cenário desenhado. Símbolos da efemeridade e da transformação, as borboletas, em sua frágil composição física,

<sup>104</sup> “Mas, como a viagem é longa e uma borboleta tem vida curta, várias gerações nascem e morrem pelo caminho. Ainda assim, o grupo não esquece o seu destino, e as borboletas que o alcançam são netas ou tetranetas das que partiram... (e verdadeiras heroínas!). Imaginem: milhões de borboletas, voando e voando durante meses e meses... sem nunca abastecerem o depósito.” (Martins e Carvalho, 2012: 30-31).

cruzam milhares de quilômetros, sempre em coletivo: “Ainda assim, o grupo não esquece o seu destino, e as borboletas que o alcançam são netas ou tetranetas das que partiram... (e verdadeiras heroínas!). Imaginem: milhões de borboletas, voando e voando durante meses e meses... sem nunca abastecerem o depósito” (Martins e Carvalho, 2012: 29-30). Além da relevância do grupo, nota-se uma crítica ao grande consumo de combustíveis fósseis devido ao deslocamento humano, enquanto as borboletas se movimentam por longos trajetos apenas com suas asas, sem parar para abastecer.

Outras jornadas aparecem no livro, como a da baleia-cinzenta, dos atuns e dos gnus. Cada animal segue a sua trajetória na água ou na terra, no entanto possuem em comum o fato de não causarem danos à natureza, seja desmatando para construir estradas ou poluindo o ar. As travessias dos outros bichos são pautadas por um ritmo mais lento do que a travessia humana, feita de forma inconsequente em muitos casos. “Andorinhas, borboletas, baleias e atuns, albatrozes, tartarugas e elefantes-marinhos viajam pela Terra sem incomodarem ninguém. Nós, para nos transportarmos, a nós e às nossas coisas, fazemos um enorme alarido...” (*ibidem*: 42). O alarido a que a autora se refere no excerto surge como uma metáfora para o desenvolvimento tecnológico, capaz de transportar mercadorias e indivíduos em uma velocidade nunca imaginada. A mudança que o avanço tecnológico provocou na sociedade é comentado por Kosseleck (2006): “[...] tanto o progresso sociopolítico quanto o progresso técnico-científico modificam os ritmos e os prazos do mundo-da-vida graças à aceleração” (321). A aceleração causada pelo progresso técnico no álbum é posta em causa em função de suas consequências nocivas ao planeta, pois dentre seus resultados, há o excesso de carros, desmatamentos, poluição, exploração desmedida de recursos naturais.

A urgência de se pensar no assunto e os singulares caminhos que podem ser traçados a partir dessa reflexão são condensados na guarda final do álbum (Fig. 129).

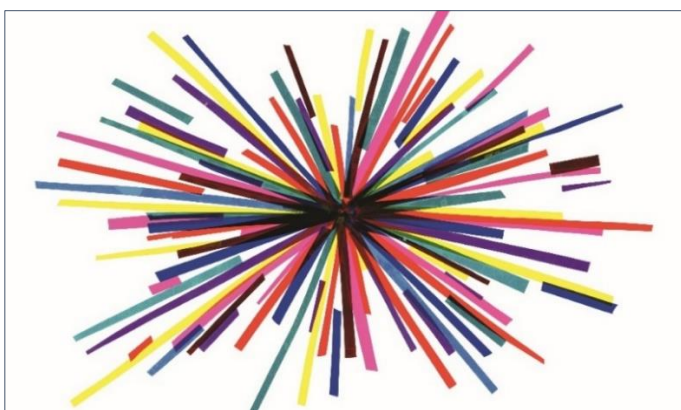


Figura 129: Guarda final de *Ir e vir* (2012)

Comparada com a guarda inicial que exibe uma linha reta (Fig. 122), a final retrata uma explosão de traços. Se antes os vários fragmentos coloridos formavam um mosaico na capa e na guarda inicial, agora desenham um traçado que se ilumina em movimento de choque, simbolizando o presente em constante mobilidade, ou seja, a imagem representa a complexidade dos tempos e faz com que o momento indique muitas direções. O movimento constelacional (Benjamin, 1994a), pensado como uma articulação de ideias que não segue uma lógica de progressão linear, mas que abarca interrupções e recomeços que consideram os vários extratos de significação de um acontecimento, encontra um paralelo na ilustração que se irradia por toda a página dupla, como se mostrasse os inúmeros caminhos que podem ser tomados caso as atitudes humanas sejam repensadas. Como estradas que se bifurcam, em caminhos plurais, o pulsar vivo das linhas coloridas seria uma espécie de representação do futuro, visto não como um simples fruto do presente, mas como a possibilidade de ser repensado (Koselleck, 2006). A relação entre tempos vista tanto nos escritos benjaminianos como nos do historiador alemão não é categórica e caminha em mais de uma direção; esse deslocamento interrompe e assalta o fluxo contínuo temporal ao colocar em contato – às vezes em choque, segundo Benjamin (1994a) – elementos que pareciam separados. A aproximação entre essas instâncias complexifica a leitura do tempo, percebido nessa perspectiva como algo que pode a qualquer momento sofrer alterações.

*Ir e vir* (2012) coloca em evidência o papel crucial do indivíduo em sua jornada pelo planeta, levantando questões a respeito de como seu deslocamento é feito. As sobreposições e os rastros que indicam poluição nas imagens e o texto escrito irônico (com rimas) em alguns momentos revelam os problemas ambientais causados pelo homem, além de exporem a aceleração do ritmo de vida que não levaria em conta os impactos produzidos nas cidades e nas zonas rurais. Em contraponto com a jornada humana, a segunda parte do álbum foca no equilíbrio e na harmonia das travessias de outros animais, como andorinhas, borboletas, baleias, gnus e atuns. Cada animal, a sua maneira, percorre grandes distâncias de forma pacífica e integrada ao meio ambiente. O álbum levanta a importância de se repensar a conduta humana nos transportes, questionando a ideia de progresso como uma linha ininterrupta do tempo homogêneo (guarda inicial). *Ir e vir* oferece uma reflexão dessa trajetória, que culmina na explosão dos fragmentos coloridos na guarda final, sinalizando a dilaceração da continuidade ininterrupta do tempo e do modo de existir vigente do homem.

Os álbuns poéticos do PT elencam reflexões a respeito do mundo e de aspectos mais íntimos dos indivíduos, como a discussão a respeito das transformações em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), as descobertas feitas dia após dia pela criança em *Quando eu nasci* (2007) e as dúvidas em relação ao desenvolvimento tecnológico em *Ir e vir* (2012). Uma característica interessante dos três livros é o fato de que, em alguma medida, cada um a seu modo procura destrinchar uma parte do vasto enovelamento de perguntas que compõem

a experiência humana. O primeiro álbum citado faz isso de maneira mais explícita, semelhante às questões que as crianças colocam a respeito do “sumiço” das coisas: “E as nuvens, para onde irão?” (Martins e Matoso, 2011: 22-23) ou “E o barulho para onde vai quando desaparece?” (*ibidem*: 28-29). O segundo álbum elenca, em forma de listas, as maravilhas que os cinco sentidos podem proporcionar ao conhecimento do mundo, e que levantam ainda mais perguntas: “Quando eu nasci não sabia quase nada. Agora, pelo menos, uma coisa já aprendi. Ainda há um mundo inteiro por conhecer [...]” (Martins e Matoso, 2007:28-29). O último livro, após apresentar os problemas que o crescimento desenfreado e feito de forma não sustentável causa na Terra, termina com uma reflexão: “Talvez não fosse mau lembrar que os pés não são só para sapatos e que a cabeça não é só para usar chapéu” (Martins e Carvalho, 2012: 44-45). A disposição dos fatos, sentimentos e ideias a respeito dos três temas é elaborada de maneira fragmentada, numa reunião de textos que podem ser lidos independentemente, mas que coadunam em um mesmo propósito, que seria, a meu ver, as várias possibilidades de estar no mundo. A narrativa não causal ou sequencial das obras colabora para a expressão de diversificadas vozes que compõem o mundo, materializadas nos livros em finais não taxativos ou únicos.

A concepção das várias perspectivas fragmentadas das obras serve como uma analogia à intersecção entre passado, presente e futuro, numa lógica relacional que faz um convite à construção de uma trama temporal fluida. A temporalidade em movimento é sugerida na transformação da matéria simbolizada pela linha negra que cruza a história e as perguntas feitas em *Para onde vamos quando desaparecemos?*; nas milhares de descobertas possíveis a partir dos cinco sentidos e na relação entre presente e passado vistas nas analogias da árvore e dos espelhos em *Quando eu nasci*; e na conscientização de que há outros modos de se deslocar e de se relacionar com a natureza, metaforizada pela sobreposição de imagens em *Ir e vir*. A fragmentação do texto e das imagens nos álbuns poéticos favorece a visualização dos variados matizes do tempo e de suas implicações na vida das pessoas, desde o nascimento (*Quando eu nasci*) até as perdas (*Para onde vamos quando desaparecemos?*) e sempre em reformulação (*Ir e vir*). A tríade de álbuns poéticos possivelmente contradiz uma narrativa do tempo totalizante, já que se esforça em demonstrar que a temporalidade não é una, mas bifurcada e curvilínea.



### 3.3

#### Tempo cotidiano: catalogação e subjetividade em *Um livro para todos os dias*, *O mundo num segundo* e *Com o tempo*



Figura 130: Capa de *Um livro para todos os dias* (2004), *O mundo num segundo* (2013), *Com o tempo* (2014)

Os três livros que compõem o grupo de álbuns portfólio, também chamados “catálogo” por Ramos (2011), podem ser lidos com alguma autonomia, já que suas cenas não seguem uma cronologia e “[...] os fragmentos textuais que acompanham as imagens não funcionam numa lógica sequencial, mas antes num processo de acumulação de informação” (31). Nem o texto nem a imagem desses álbuns estão pensados mediante uma conexão temporal que indique o progresso do tempo. Muitas vezes o texto verbal funciona como uma legenda para o episódio retratado, como num catálogo de imagens. Em função dessa afinidade material, agrupei as três obras - *Um livro para todos os dias* (2004), *O mundo num segundo* (2013) e *Com o tempo* (2014) - por enumerarem situações corriqueiras pelas quais as pessoas passam diariamente, como cantar no chuveiro, aprender a andar de bicicleta ou perceber que a paisagem natural vai se modificar ao longo do tempo.

Começando a análise por *Um livro para todos os dias* (2004), escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Bernardo Carvalho, o livro elenca as diversas disposições que alteram o modo como os indivíduos vivem o dia a dia, tais como dias de aniversário, dias de preguiça, dias alegres, dias trágicos, dias vazios e dias que alteram o destino. Um aspecto que salta aos olhos é a materialidade do objeto. É pequeno, em formato quadrangular medindo 16,5 cm por 16,5 cm, e a escolha do formato pode alterar a forma como o leitor produz sentido. As implicações da materialidade do suporte no processo de leitura receberam a atenção da professora Margareth Mackey (2017): “[a] paper book usually provides a bounded set of modalities. The format frequently is fixed prior to the moment of engagement, and it is not open to much manipulation by the reader [...]” (220). Questionando a afirmação de Mackey, identificar o formato pequeno do álbum colabora para aumentar a interação com o leitor, criando uma proximidade com o artefato, principalmente pensando no público infantil. A

dimensão do objeto torna mais fácil o manuseio por mãos pequenas como as das crianças. Outro sentido possível para a escolha do *design* gráfico da obra é a facilidade de carregá-lo, pois é um livro que facilmente pode ser levado no dia a dia, dentro da bolsa ou da mochila. A sensação de proximidade com o destinatário passa também pelo título do álbum se for feita uma dobra na palavra “todos”: um livro para todos e para todos os dias. A materialidade do suporte, aliada ao jogo de palavras do título, faz com que a obra se encaixe em qualquer lugar e possa ser lida por qualquer pessoa.

Uma das estratégias discursivas utilizadas para criar um livro em que (quase) todos possam se reconhecer consiste na repetição. Todas as páginas, exceto a última, começam com as mesmas palavras - a expressão “há dias”. “Há dias reais. Dias irreais. E dias surreais” (Martins e Carvalho, 2004: 15); “Há dias em que cruzamos os braços. E dias em que arregaçamos as mangas” (*ibidem*: 22); “Há dias de cerimónia. E outros que nos apetece andar descalços” (*ibidem*: 38). A reincidência da estrutura frasal atua como um refrão que é dito para introduzir as situações diárias. Seguindo essa lógica, uma espécie de calendário dos dias possíveis é construída. A repetição se dá em duas direções, sendo a primeira responsável por conferir certo ritmo à leitura, como uma cantilena. A segunda função alude para o tempo não linear no álbum, porque o uso do recurso nos livros pós-modernos, de acordo com Heise (1997), faz notar as pequenas alterações nos eventos, oferecendo diferentes perspectivas para cada situação, um princípio que é trabalhado no livro.

Os diferentes olhares para cada tipo de dia variam consoante o estado das personagens, como é possível ver neste excerto: “Há dias em que ninguém nos cala. Há dias em que nos apetece mandar nisto tudo!” (Martins e Carvalho, 2004: 23). O desenho que acompanha é o de um menino de frente para microfones, sugerindo um discurso acalorado, em que se vê os traços saindo de seu punho fechado, como se estivesse batendo no palanque. Atrás dele, adultos olham o acontecimento com um ar estupefato. A atitude assertiva contrasta com o estado de espírito de outras cenas: “Há dias que pedem uma banda sonora. E dias em que apetece cantar no duche” (*ibidem*: 50). A imagem é de uma criança tomando banho e cantando no chuveiro num clima de descontração (Fig. 131).



Figura 131: Criança tomando banho em *Um livro para todos os dias* (2004)

Para cada dia, um tempo vivido de forma individualizada, sistematizando as diferentes manifestações do cotidiano num conjunto articulado. Ainda que todas as frases comecem com “há dias”, nada garante que todos os momentos elencados não possam acontecer num único dia com pessoas distintas. O leitor conta com mais liberdade para caminhar no trajeto indicado pelos autores e cabe a ele criar o seu percurso e tempo de leitura.

Ao tratar das múltiplas disposições que alteram o modo como as pessoas vivem o dia a dia, o fio condutor da obra está em sua própria fragmentação. Os dias revelam-se como microrreflexões independentes. O leitor vê uma pequena cena ou um *frame*, uma coletânea de vários momentos distintos colocados em sequência. A materialidade da obra é explorada no encadeamento livre das páginas, que não necessitam seguir uma sequência para dialogar com o leitor. Sobre a estratégia aberta de pensar fisicamente a obra, Linden (2011) comenta que:

[...] o livro é então concebido como uma sucessão de espaços fixos, a virada da folha vindo sobrepor um espaço autônomo a outro. O livro já não é visto em sua sucessividade, e sim em sua sobreposição, nos espaços sucessivos que ele faz surgir. Nesse caso específico, cada página [...] propõe uma reconfiguração do universo gráfico e narrativo da página anterior (79).

A montagem fluida e fragmentada do álbum configura cada página, de acordo com a especialista, como um novo espaço de possibilidades, numa autonomia advinda da sobreposição dos eventos. O agenciamento dos fatos presentes no álbum não está organizado numa forma cronológica, e sim lógica. Os diferentes quadros, independentes uns dos outros, podem ser vistos como a tentativa dos autores de catalogar os múltiplos tipos e estados de espírito que os dias podem conter, como aqueles tão bons que deveriam ser eternos - “Há dias que deveriam durar para sempre” (Martins e Carvalho, 2004: 44) - e outros que não deveriam ter existido - “Há dias trágicos” (*ibidem*: 28-29). No catálogo do cotidiano, o leitor percebe que cada dia é diferente do outro, não apenas no calendário, mas sobretudo nos estados de espírito das personagens, que variam a cada passar de página.

Nessa perspectiva, a organização e o mote do livro funcionam como micro temporalidades encadeadas, num presente em movimento contínuo, uma vez que o livro fala do hoje. Para tal, recursos como humor ou rimas são utilizados. A comicidade aparece em alguns momentos, como no excerto “Há dias em que perdemos a cabeça” (*ibidem*: 33). A ilustração é um homem de traje executivo (terno e pasta) dividido em duas partes: sua cabeça está separada do corpo, que segue caminhando como se não tivesse se dado conta da perda (Fig. 132).



Figura 132: Personagens em *Um livro para todos os dias* (2004)

A cabeça grita “hei!” para o corpo, indicando que ficou esquecida, num cenário com cariz surreal. As rimas proporcionam sutileza para o catálogo de dias possíveis: “Há dias em que tudo são sete cores. Os pássaros, a vizinha, o senhor do talho, as flores!” (*ibidem*: 31). A ilustração é feita com alguns pássaros voando entre muitos aviões, o que justificaria o grande destaque que a palavra “pássaros” ganha no excerto, uma vez que mesmo que o céu não seja mais um espaço apenas para os animais, principalmente nas grandes cidades, o bom estado de espírito da pessoa (“tudo são sete cores”) faz com que ela não se importe com isso, vendo beleza, através do arco-íris, naquele cenário urbanizado.

O desenho do avião reaparece mais uma vez, porém não traz uma mensagem alegre, sendo talvez a passagem mais emblemática de todo o livro. “Há dias trágicos” (*ibidem*: 28-29) faz uma clara referência aos atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos (Fig. 133).

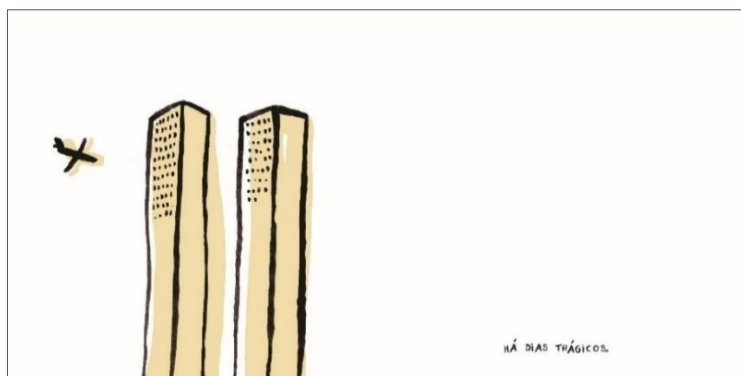


Figura 133: Página dupla em *Um livro para todos os dias* (2004)

Vê-se o desenho das duas torres gêmeas e um avião bem próximo ao edifício, dando a entender que irá chocar-se em breve com a construção. É uma das poucas páginas duplas do álbum (são apenas seis). O texto “Há dias trágicos” (*ibidem*: 29) está na outra folha e está perto da margem inferior da página, quase no “chão” do enquadramento. A ilustração e a componente escrita estão sobre um fundo branco, dando destaque à tragédia, retirando qualquer outro elemento da cena. Quando a frase é vista em uma página toda em branco, fica-se com a impressão de que qualquer palavra dita a respeito do atentado é pequena diante do que aconteceu. O episódio retratado indica que o livro possui mais de um tipo de leitor, pois sendo a obra direcionada preferencialmente para o público infantil, este não teria idade suficiente para se lembrar do evento acontecido em 2001, três anos antes da publicação da obra pelo PT. Mesmo que as crianças percebam o tom trágico da imagem, não conseguiriam compreender o que a composição ilustra. Entretanto, como consta no site da editora, eles têm como leitores não apenas as crianças, “mas todos os pais e adultos que gostam de álbuns ilustrados e sua forma única de contar histórias”<sup>105</sup>, o que evidencia que os livros têm um duplo endereçamento. Crianças e adultos podem desfrutar das histórias do PT como na ilustração acima. Ao inclinar a narrativa para um tema mais sensível aos adultos, e que estes poderiam contá-lo às crianças, o álbum proporciona uma troca de experiências por meio da leitura.

De maneira geral, o livro cria uma tipologia de dias mais ordinários, no sentido de dias mais comuns, porém entremeados de momentos mais filosóficos ou psicológicos: “Há dias em que fazemos um amigo” (*ibidem*: 48); “Há dias em que precisamos de um café. E dias em que precisamos de um abraço” (*ibidem*: 46-47); “Há dias em que só pensamos no futuro. E dias em que temos saudades de quase tudo” (*ibidem*: 12). As imagens de Bernardo Carvalho para os excertos são oriundas de um universo poético. Para exemplificar, a frase “Há dias em que fazemos um amigo” conta com a ilustração de um menino em cima de uma enorme baleia sorridente, que ocupa quase toda a mancha gráfica da folha (Fig. 134).

<sup>105</sup> <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/quem-somos/>. Acedido em 27 de Setembro de 2020.



Figura 134: Quebra de expectativas em *Um livro para todos os dias* (2004)

A escolha do animal lembra a história judaica “Jonas e a baleia”; ou uma das viagens feitas por Simbad presentes na obra *As mil e uma noites*. Entretanto também interessa vê-la de um diferente ponto de vista: fazer um amigo é algo grandioso, assim como nadar com uma baleia. A situação surpreende pela quebra de expectativa; o excerto poderia ter sido ilustrado de maneira mais reflexiva ou complementar ao texto, mas amplia o sentido do livro (e dos dias). Pode-se considerar *Um livro para todos os dias* como um álbum expansivo (Nikolajeva e Scott, 2011), visto que a ilustração gera um estranhamento a respeito da amizade entre os dois, o que remete para uma amizade imaginária da criança com o animal. Pensando nas relações que a imagem pode estabelecer com as palavras, a cena da baleia indica desempenhar a função de ampliação do texto, já que uma das linguagens lida com um discurso suplementar ou sugere uma nova interpretação da página (Linden, 2011).

As ilustrações no álbum potencializam a linguagem verbal, como no excerto “Há dias que esticam” (Martins e Carvalho, 2004: 42-43). A ilustração ocupa a página dupla e mostra uma menina no canto esquerdo esticando a língua com o braço direito (Fig. 135).



Figura 135: Exploração da materialidade em *Um livro para todos os dias* (2004)

Aproveitando-se da materialidade do suporte, Carvalho faz com que a língua ocupe as duas folhas, propondo que a atenção na ilustração também seja “esticada”. A ilustração da menina lembra que esticar os dias é esticar a fala, a voz, as palavras que fazem parte do

cotidiano. Nesse caso, é a ilustração que conduz o sentido da página, tanto por sua grande dimensão como pela simbologia que carrega.

A respeito da cartela de cores presente na obra, ela é composta por apenas quatro, sendo elas verde azulado, creme, branco e preto. A escolha cromática enxuta ajusta-se com alguns dos poucos elementos habituais do dia a dia, como sentimentos, pessoas, lugares. Porém, assim como os tons cromáticos variam, as sensações do cotidiano também assumem diferentes maneiras e intensidades. Para retratar os diferentes estados diários, divididos entre dias de grandes gestos, dias que podem ser ampliados ou ainda dias comuns, uma técnica de ilustração foi utilizada. Compreendendo que o álbum pode ser entendido como a materialização do aspecto fragmentário e fugidio do tempo, foi usado o mecanismo de *hard shadow* desconstruída, que gera o efeito de silhuetas justapostas, como na ilustração abaixo (38) (Fig. 136).



Figura 136: Sobreposição de imagens em *Um livro para todos os dias* (2004)

Um adulto e uma criança, ambos de traje social (terno e gravata), são retratados. O texto que acompanha a imagem é: “Há dias de cerimónia. E outros em que nos apetece andar descalços” (Martins e Carvalho, 2004: 38). As imagens são compostas por três camadas, sendo a primeira o desenho propriamente dito das personagens, seguidas de uma espécie de sombra verde por cima e, entre elas, um pequeno contorno branco, como uma transição entre as duas fases. Se o livro tenta captar o agora, de natureza efêmera e escorregadia, o desenho das camadas parece confidenciar que aquelas pessoas estão prestes a sair de onde estão, como se parte delas já não estivesse mais na cena, fugindo para algum outro lugar.

Na página citada, o desenho alude a um ambiente descontraído, como campo, praia ou casa, que permitiria as pessoas ficarem descalças. Outra leitura possível é a de que o homem e o menino são a mesma pessoa, como se houvesse um garoto dentro do adulto e a criança interna convidasse o “homem feito” a tirar alguns dias de descanso. O contorno móvel das ilustrações da página alude ao deslocamento de temporalidades. Esse caráter fragmentário e dinâmico da temporalidade é comentado por Bachelard (2007): “Veríamos

então que o tempo, longe de dividir-se no esquema do fracionamento de um contínuo, se multiplica” (46). Para o autor, os instantes, fragmentos mínimos do tempo, afirmam a experiência humana porque permitem momentos intensos de vida. O conceito bachelandiano tem pontos de contato com a representação do tempo presente em *Um livro para todos os dias*, uma vez que a instância temporal do livro é da ordem da multiplicidade e forma um catálogo de possibilidades imagéticas e textuais que reforçam a impermanência do tempo, que sempre varia dia após dia.

O efêmero ganha ainda mais destaque em *O mundo num segundo* (2013), em que o tempo é reduzido a sua expressão quase mínima, o segundo. O livro mostra o que acontece concomitantemente durante essa fração de tempo em 23 lugares do mundo, em diferentes continentes, tanto no ambiente terrestre quanto no ambiente aquático. De Isabel Minhós Martins e Bernardo de Carvalho, o álbum, lançado em 2008, ganhou um novo formato em 2013<sup>106</sup>, edição que é utilizada na tese e que possui uma dimensão maior (27cm x 27cm). O novo formato para o álbum acarreta numa diferente percepção da obra. Sua grande dimensão sugere ampliar o significado de um segundo. Nota-se isso pelo tamanho da mão e do título na capa, pelos tons cromáticos fortes e variados, pelas focalizações nas personagens. E, ainda que seja um livro portfólio como o álbum analisado anteriormente, transmite sensações distintas de *Um livro para todos os dias* (2004).

*O mundo num segundo* exprime o que acontece nesta cota de tempo (o segundo) em cada uma das cidades do mundo escolhidas para ambientar a rotina das pessoas. Tudo acontece ao mesmo tempo, tempo esse ínfimo. Afinal, o que pode acontecer em um segundo, que possui a duração próxima a um piscar de olhos? Deveria ser valorizado já que passa tão rápido? Os autores evidenciam não apenas a simultaneidade, que é entendida como a “protagonista” da obra, mas também a pequena fração temporal, declarando que ela pode se abrir para receber a diversidade e fazer seguir o curso das horas. Indo além dessa camada de sentidos, é no fluxo quase invisível dos segundos, na sucessão e simultaneidade dos acontecimentos que o tempo presente (o agora) é constituído.

O segundo é visto em diversas perspectivas e vários lugares do mundo. O desenho da próxima página faz uma alusão às vantagens que o leitor terá na obra - note-se que não há guardas, apenas a ilustração que remete a um bilhete de espetáculo. O leitor é tido como um convidado de honra para o *show* em que assiste e participa ao mesmo tempo, o *show* do tempo (Fig. 137).

---

<sup>106</sup> Na primeira publicação da obra, em 2008, sua dimensão era de 15,5 cm x 15,5 cm.





Figura 137: Ilustração em *O mundo num segundo* (2013)

Levando em consideração o tamanho do álbum, bem como as imagens, as cores, os detalhes e as focalizações, fica-se com a sensação de que irá começar um filme ou outro evento relacionado ao meio visual. Se cada imagem corresponde a um segundo e são 23 locais inscritos, seriam 23 espetáculos diferentes e simultâneos. A sensação descrita é destacada pelo uso de páginas duplas, artifício utilizado em toda a obra. As ilustrações ultrapassam as margens, extrapolando os limites gráficos, o que gera uma espetacularização da imagem, já que ela tende a anular o próprio suporte (Linden, 2011). Um exemplo está na primeira página dupla do livro (4-5). A representação de uma grande cidade se dá por um ponto de vista superior, como se o leitor estivesse vendo a cena do alto de um prédio (Fig. 138).



Figura 138: Espetacularização da imagem em *O mundo num segundo* (2013)

A imagem da urbe é bastante detalhada, seja pelos carros, variados tipos de construções, cores e tons, passarelas, seja pelas pessoas nas janelas e coberturas dos prédios, como se fosse uma foto ou uma cena de filme. Porém a profusão das imagens contém mais similaridades com a linguagem estética da banda desenhada, tanto em função do nível de detalhamento proposto como pelos variados pontos de vista escolhidos para ilustrar os momentos, o que pode resultar numa ampliação do público leitor da obra. Assim como em *Um livro para todos os dias* (2004), o público destinatário de *O mundo num segundo* talvez englobe desde crianças do ciclo primário e secundário até adultos, passando por

adolescentes. Em algumas obras, como nos álbuns portefólio, a característica *crossover* desse tipo editorial é evidenciada, o que questiona se haveria um endereçamento etário pré-determinado nos livros.

O texto que acompanha a ilustração acima marca a simultaneidade dos eventos que virão: “Cada vez que um segundo atravessa o mundo (Sempre a correr, sempre apressado), milhões de coisas acontecem, aqui, ali, em todo o lado... Enquanto passas uma página deste livro, o mundo não para” (Martins e Carvalho, 2013: 5). Esse é o único momento em que o texto contextualiza e guia o leitor no mote da trama; a partir da próxima página dupla, a linguagem escrita assume a função de legenda, de maneira semelhante à vista em *Um livro para todos os dias*.

Os ângulos das imagens proporcionam ao leitor uma posição privilegiada diante das ações que se desenrolam, como se ele estivesse presente na situação, vendo cada um dos segundos retratados de maneira próxima. A cena da luta de boxe ganha pontos interessantes quando analisada sob esse aspecto. Há dois lutadores no ringue, e o exato momento em que “um murro sai disparado da mão de alguém” (Martins e Carvalho, 2013: 30) é exibido (Fig. 139).



Figura 139: Instante fulcral em *O mundo num segundo* (2013)

A sensação provocada pelo ângulo da ilustração coloca o leitor na plateia, atrás de três pessoas, tornando-o parte do público que assiste ao segundo definidor da luta. O momento fulcral representado nas cenas cria aproximações com o instante de Bachelard (2007), para o qual apenas o momento confere o caráter verdadeiramente específico à dimensão temporal. Cada um desses segundos (menina que corre, homem que golpeia, bola que voa, casa que desmorona) altera o destino do evento, podendo ser entendido como o instante inteiro e único, responsável por atribuir multiplicidade ao tempo na visão bachelardiana. Em cada uma das páginas do álbum é oferecida a oportunidade de vivenciar diferentes instantes, em que um segundo origina deslocamentos de cenários, olhares e sensações. Heterogêneo e simultâneo, múltiplo e encadeado: um segundo e nada mais. A ilustração ainda coloca outra reflexão a respeito do instante, agora relacionada à técnica de ilustração do álbum ilustrado.

O momento escolhido na cena do ringue é o instante capital, instante visto por Linden (2011) como responsável por expressar a essência de um acontecimento numa imagem. O instante capital capta o exato momento do soco desferido pelo homem, o ápice do evento. A técnica irá ser utilizada em outras partes da obra, como no momento em que uma bola voa (22-23) ou que uma laranja cai do pé de árvore (32-33), imprimindo nas imagens a sensação de movimento.

No tempo do livro estão imbricados o movimento e a pausa, sendo o ritmo uma componente fundamental para as pequenas histórias. Tanto muda o destino, alterando os rumos de uma situação (a menina entra na escola ou certo lutador vence a disputa) como mantém e conserva um estado. Com isso a pausa se aproxima mais de um rasgo no cotidiano, enfatizando a impermanência e a rapidez do instante. Existe uma dinâmica que corta o fluxo rápido e instala um passo lento na leitura. São apenas quatro momentos em que o tempo aparenta suspender-se no livro, uma suspensão em distintas expressões que incorpora os variados matizes da escala temporal do álbum. Além de trabalhar a simultaneidade, parte do esforço de elaboração está centrado em exibir uma mecânica de movimentos, propondo ao leitor aproximar-se mais da obra (*closes* nas personagens, momentos decisivos), o que pode acelerar a leitura ou criar breves intervalos e, assim, fazer jus ao portfólio de possibilidades temporais.

A primeira pausa mostra 10 pessoas presas dentro de um elevador: "...Um elevador para entre dois andares, num arranha-céus de Nova Iorque" (Martins e Carvalho, 2013: 8-9) (Fig. 140).



Figura 140: Primeira pausa em *O mundo num segundo* (2013)

Ainda que o elevador esteja parado, há uma tensão no ar, que é percebida na expressão das personagens. O leitor parece estar na porta, pois vê todos os perfis de frente. O tempo para, e instaura-se uma agitação, já que não é esperado que o ascensor não funcione. O momento é também utilizado para retratar as multiplicidades étnicas do ambiente: um homem de pele parda e olhos mais rasgados como um indígena, um homem com barba espessa e nariz mais marcado, uma mulher negra de cabelo liso. Os povos e as culturas

ilustrados reforçam o mote da pluralidade trabalhado na obra. A riqueza de detalhes e as diferentes focalizações vistas na obra sugerem que a relação entre texto verbal e visual seria complementar (Nikolajeva e Scott, 2011), em que cada linguagem preenche o espaço deixado pela outra na construção de significados. Também é possível pensar que a função entre palavras e imagens seria completa (Linden, 2011), já que a união entre os dois códigos é fundamental para compreender a totalidade do livro.

O próximo momento em que o livro segura os ponteiros do segundo e congela o tempo é em uma cena passada em Tóquio: "... Um homem para, a descansar (só um segundo, pensa ele)" (*ibidem*: 28). Se na cena anterior tudo para, provavelmente em função de um problema técnico, na ilustração que se passa no Japão (identificado pelos ideogramas, feições das personagens e sobretudo pela placa na parada do ônibus escrito "Tokio"), apenas o homem diminui seu ritmo (Fig. 141).



Figura 141: Segunda pausa em *O mundo num segundo* (2013)

Sentado no canto da página à esquerda e usando terno e gravata, ele assiste à cidade em plena atividade, com carros e ônibus cruzando as ruas e pessoas que se deslocam. O único elemento que rompe a agitação do quadro é ele, que pode ser alguém que está indo ou voltando do trabalho e, após caminhar bastante, resolve descansar brevemente. O uso da expressão "só um segundo" corrobora o rompimento provisório do trajeto. Há na cena a imbricação do ritmo lento (homem) com o ritmo veloz (cidade), concentrada num instante, numa mescla de ritmos que caracteriza o tempo em espaço e em movimento (Bachelard, 2007). A quebra que o homem propõe no movimento pode fazer com que ele admire a cidade, ver algum conhecido na rua ou desfrutar da sombra da árvore. O instante alarga o tempo e o afirma: é o lugar onde tudo pode acontecer. Por isso o instante pronuncia-se imprevisível, porque a cada página virada do livro o leitor vê como o segundo ganha novos eventos.

A terceira pausa do álbum sugere ser a que mais invoca a quietude, tanto nas imagens quanto no texto. A ilustração retrata um burro preso a um tronco de madeira e, ao fundo, uma montanha com casas simples. A cor predominante no cenário é marrom e de tons terrosos. O

texto diz: “O tempo parece parar numa aldeia marroquina” (Martins e Carvalho, 2013: 34-35) (Fig. 142).

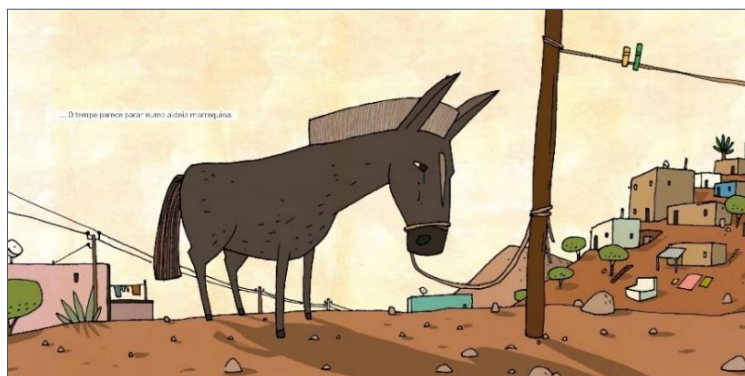


Figura 142: Terceira pausa em *O mundo num segundo* (2013)

Pelo mapa *mundi* que o livro possui no final - e que será discutido no último capítulo - descobre-se que o episódio se passa em Toubkal, próximo à Marrakesh. Todo o cenário transmite uma sensação de lentidão: o burrinho amarrado, o céu sem nuvens, ninguém na paisagem. Um ambiente em suspenso emanaria da imagem, em que o tempo afigura ter parado ou passar mais lentamente, ao contrário da ilustração anterior que era a de uma cidade em ebulição contrapondo-se ao homem sentado. Entretanto, pensando na imprevisibilidade do instante, entendido como possibilidade por Bachelard (2007), a lentidão do momento pode ser assaltada por algum acontecimento, como uma festa, crianças saindo das casas, trovões no céu. A desaceleração pode dar lugar à rapidez, e o tempo insinuar ser, novamente, de fluidez.

Já a última imagem, que traz a ideia de parada, exhibe no primeiro plano o relógio de um homem com terno e pasta executiva aguardando o metrô na estação. O texto é ainda mais específico a respeito da pausa: "... Um relógio para ao segundo 59, do minuto 32 da 7ª hora do dia" (Martins e Carvalho, 2013: 44-45). A cidade é Chicago, indicada no final do álbum. Na cena todos estão em compasso de espera para apanhar o metrô, inclusive o protagonista da imagem (Fig. 143).



Figura 143: Última pausa em *O mundo num segundo* (2013)



O metrô chegará em dois minutos, como está escrito no letreiro, no entanto o tempo de espera assemelha ser muito maior para as personagens, considerando as expressões faciais entediadas. O tempo segue seu curso, apesar de o relógio do homem ter parado. Quando o relógio para, qual tipo de tempo sofre uma ruptura? O tempo de espera? O tempo cronológico? O tempo que corre nos calendários? A ilustração provoca uma subversão do tempo comum, uma pausa no fluxo do cotidiano. Aquelas pessoas na estação certamente irão para seus compromissos, seja ir às aulas (jovens com pastas e cadernos à esquerda) ou ao trabalho, para onde provavelmente irá o homem do relógio parado. Porém a avaria do relógio, símbolo clássico da marcação das horas, indica um tempo que se abre para receber outras dimensões, talvez memórias ou planos para o futuro. O tempo que para no álbum permite mais leituras, sempre pontuando fragmentos de situações em que o segundo pode desdobrar-se em tensão, descanso, calma ou breve possibilidade de transgredir o cotidiano.

A proposta estética das pausas funciona em correlação com o uso de reticências no texto verbal, uma vez que ambos apresentam a simultaneidade dos planos temporais. Excetuando-se a primeira frase que abre o livro, todas as demais se iniciam com reticências: "...Alguém buzina numa cidade mexicana" (*ibidem*: 10); "...Uma encomenda chega ao seu destino" (*ibidem*: 19); "...Um ladrão abre uma porta (é possível que seja a de sua casa, não se sabe)" (*ibidem*: 42). São diferentes os contextos, como a provável impaciência de alguém que buzina no trânsito, a pessoa que aguarda a encomenda dos correios chegar, e o suspense implícito da entrada do ladrão em uma casa. No caso do álbum, as reticências parecem ir ao encontro da (des)continuidade do tempo, pois criariam um laço entre os momentos presentes na obra. Ou seja, o recurso sugere que a cena é um fragmento de uma história maior do que está sendo mostrado. A ambiguidade e a fragmentação do livro lembram que tudo está por um segundo e que cada instante guarda muitos mundos fragmentados e simultâneos, notados na presença das legendas nas imagens, no mapa *mundi* ao final da obra, na focalização utilizada e no uso de reticências.

As inúmeras possibilidades que o segundo possui acarreta consequências para pessoas, lugares ou objetos. Se *O mundo num segundo* (2004) apresenta um portfólio da multiplicidade do momento, *Com o tempo* (2014) levanta um catálogo com 36 enumerações de efeitos do tempo no seu entorno. Escrito por Isabel Minhós Martins e ilustrado por Madalena Matoso, a obra insinua um testemunho - material, impresso, colorido - das consequências temporais em várias situações cotidianas, como no ambiente doméstico, no trabalho ou na natureza (as batatas que criam brotos, o caminho que se torna estrada, a criança que cresce).

Desde o título da obra, nota-se a atenção dada ao aspecto relacional da temporalidade, afinal o livro possui a preposição “com”, integrante da classe de palavras usada para ligar termos numa frase, contribuindo para a coesão do texto. Mesmo sendo invariável enquanto preposição (não altera conforme o verbo), a escolha do termo “com” significa sucessão temporal (com o passar do tempo), porém desvela outra forma. A presença da preposição sugere que algo está com o tempo, junto ao tempo: a expressão que dá nome à obra indica as marcas da passagem dos dias e atua como a ponta de um círculo que possui na outra extremidade os objetos e as pessoas.

A tipografia escolhida para o título do livro auxilia na condução do tempo, como na tipografia de traços caligráficos da escrita cursiva, com as letras interligadas. A fonte da capa faz uma consideração prévia da conexão entre tempos, objetos e pessoas, uma vez que as próprias letras são ligadas umas às outras (Fig. 144).

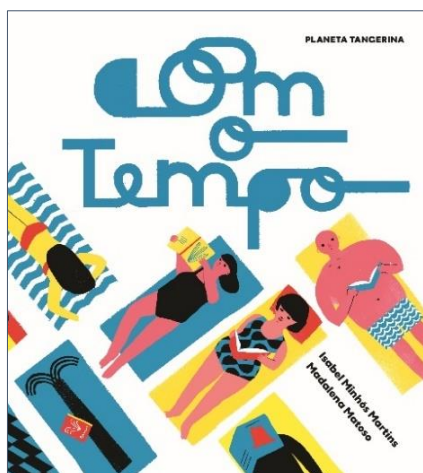


Figura 144: Tipografia na capa de *Com o tempo* (2014)

A materialidade da grafia estende-se para a palavra “com”. Ela não é escrita apenas com as letras que a compõem (c, o, m), mas também com uma extensão na letra “O”, como o emblema de um vínculo: um outro elemento circular mais ovalado está unido à ela. Tal como os elos de uma corrente, sua presença reforça, no discurso gráfico e verbal, a composição contínua do tempo. A leitura da palavra lembra uma sonoridade próxima à “coom”, a uma vogal que se estende alongada sobre si mesma, interseccionando agentes e temporalidades. O título intenta concentrar as ambivalências do âmbito temporal na obra. A configuração esférica da letra “O” e o elo que ela carrega liga pessoas e coisas ao tempo. As outras aparições dessa letra no título também possuem uma marca distintiva. Por ser próxima da fonte cursiva, quando o “O” assume a posição de artigo definido, e ao encerrar a palavra “tempo”, ele ganha um traço mais visível na finalização de seu desenho/escrita. De forma geral, ao terminar de escrever de maneira cursiva a letra “O”, faz-se um pequeno risco em sua parte

superior. No entanto, nas duas vezes em que ele é desenhado, recebe um traço alongado, como uma linha. Pode-se ver no gesto uma possível materialização do tempo que permanece, está sempre em movimento, que não para.

Ao abrir a primeira página da história (6-7), alguns elementos já representam os efeitos do tempo. À esquerda, um garoto com pernas e braços abertos e aspecto feliz. O texto verbal indica "Um menino cresce" (*ibidem*: 6) (Fig. 145).



Figura 145: Materialidade da página em *Com o tempo* (2014)

A ilustração demonstra a passagem do tempo, na medida em que o corpo da criança, em gradual crescimento, extrapola os limites físicos da página do livro. O corpo do menino com as pernas e os braços abertos lembra a forma de uma ampulheta, elemento que se repetirá várias vezes no álbum. A criança, por estar em fase de crescimento, exterioriza em seu corpo a materialidade do tempo. É como se a sua ampulheta, símbolo da passagem temporal, ficasse mais visível e seu desenvolvimento físico e mental se altera de maneira mais rápida. Da mesma forma como foi visto na capa, mais uma vez o *design* é usado como uma ferramenta comunicativa dando sentido à materialidade do objeto. Do lado direito, há a imagem de um pequeno lápis vermelho num grande fundo azul com os dizeres "Um lápis diminui" (*ibidem*: 7). Os contrastes ficam evidenciados. Por um lado, algo cresce, e por outro, algo fica menor; de um lado a imagem ultrapassa as margens do livro, e do outro, a ilustração é pequena. O mesmo tempo que aumenta é o que diminui: o tempo causa efeitos de diferentes naturezas. Esse demonstra ser o tema que enovela o álbum.

Outra modulação na construção temporal da obra reside na escolha dos tempos verbais. Todos os verbos utilizados estão no presente - "cresce", "diminui", "apodrece", "volta", "perde" - e fazem uma relevante articulação semântica no livro. De acordo com Benjamin (1994a), o presente não é uma simples transição para um próximo momento igual, e sim algo que se destaca no desenrolar do tempo. O presente, na visão do autor, ganha ares de novidade, pois é a cada vez renovado na ruptura da homogeneidade temporal e simboliza um vínculo à experiência e aos eventos. Ao romper a reprodução vazia dos dias que passam pelo



calendário, o presente de Benjamin ressoaria como temporalidade distendida na vida do indivíduo, isto é, como uma dimensão fundamental para impregnar de sentido o tempo. A escolha dos verbos no livro, relacionada às figuras que abrigam mais de uma dimensão temporal e que são atualizadas pela leitura e pela sucessão das páginas do álbum, contém similitudes com o pensamento benjaminiano. Os verbos de *Com o tempo* podem refletir a temporalidade qualitativa, em que a cada instante as consequências do presente (o futuro) podem emergir. Isso acaba por sinalizar para a temporalidade enquanto relação; cada ato está interligado ao outro, assim como visto na tipografia da capa. As três instâncias temporais entrelaçadas - passado, presente e futuro - coexistem nas páginas do livro, e o presente, em sua riqueza de instantes, faz-se em comunhão com os outros tempos.

A continuidade temporal na obra é marcada pela modificação das imagens. Para exemplificar, as guardas inicial (2-3) e final do livro (46-47) trazem a figura de um caracol em localizações diametralmente opostas nas páginas (Fig. 146).

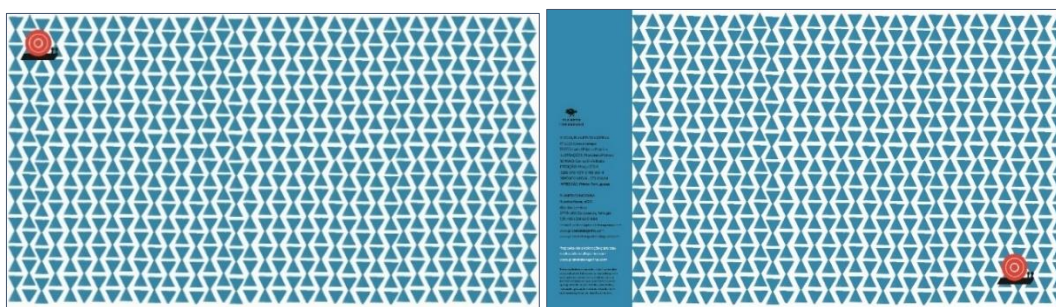


Figura 146: Guarda inicial e final, respectivamente, em *Com o tempo* (2014)

Ao analisar melhor o padrão formado pelas ilustrações, nota-se que são pequenas ampulhetas, construídas no encontro de dois triângulos. Sobre elas, o caracol lentamente desliza. Assim como nas guardas de *Um dia na praia* (2008), a disposição do molusco oferece uma sugestão de passagem do tempo. Na guarda inicial ele está no canto superior esquerdo e na final está quase no limite inferior da página à direita, o que procura evidenciar sua movimentação. O álbum ilustrado faz uso de alguns recursos gráficos e imagéticos para exprimir o andamento temporal. Para Nikolajeva e Scott (2011), “[...] a representação de um personagem diversas vezes na mesma página ou na página dupla sugere uma sucessão de momentos distintos com relação temporal - e às vezes causal - entre eles: uma imagem precede a outra e pode ser a causa dela” (196). Ao observar o deslocamento na folha, a relação entre as duas imagens do molusco constrói um vínculo com a temporalidade da leitura: infere-se que, durante a fruição do álbum, o caracol fez sua caminhada, o que indica passagem temporal (ampulhetas). Mais do que isso, a figura do caracol quase saindo da página da obra aparenta ser o continuar do tempo e o prosseguir da narrativa, mesmo que o livro tenha

terminado. A presença do molusco vagaroso talvez também seja a sugestão de uma leitura lenta pelo álbum, desfrutando sem pressa de cada momento apresentado.

O molusco ainda aparece em dois momentos distintos. No primeiro ele surge em meio à natureza, perto das árvores do lado direito (33). A frase que acompanha a imagem mostra as alterações na paisagem feita pelos seres vivos e pelo tempo: “Um passeio pode transformar-se numa viagem. Um carreiro, de tão pisado, numa estrada” (Martins e Matoso, 2014: 32-33) (Fig. 147).



Figura 147: Primeira aparição do caracol no miolo do álbum *Com o tempo* (2014)

Há na frase duas modalidades de transformação. A primeira da ordem da surpresa, em que animais e pessoas podem fazer de uma simples deambulação uma grande aventura. Pode ser o espanto de apanhar algo de extraordinário numa caminhada trivial, sugerindo que o cotidiano está repleto de possibilidades surpreendentes. Já a segunda parte da frase, a respeito de um caminho que vagarosamente, dia após dia, torna-se uma estrada, constitui a repetição dos atos. A estrada que se forma dia após dia propicia a conexão com o ato de ler: cada livro fruído colabora com a formação do hábito de leitura, construído também de maneira gradual e lenta, até passar de um carreiro estreito (leitor iniciante) para uma estrada ampla (leitor autônomo). E é junto dessa frase que a ilustração do molusco desponta. O caracol é símbolo da transformação e regeneração periódicas, além de simbolizar o movimento na permanência, de acordo com o filósofo Jean Chevalier e o escritor Alain Gheerbrant (1997), tal como a estrada, que é criada diariamente e de forma gradual. Se antes o cotidiano guardava uma jornada, entendida como subjetiva ou como um deslocamento no espaço, a estrada nasce pela continuidade e interrupção diárias, estas últimas perceptíveis nos passos dados que transformam aquele espaço.

Assim como o caracol volta a surgir no decorrer da obra, as ampulhetas também retornam em número significativo: nove vezes. Num formato mais visível (dois triângulos um por cima do outro) ou com figuras que as sugerem (triângulos paralelos, formas de objetos similares), a representação do tempo na ampulheta e seus efeitos estão imiscuídos no álbum.

Usada para referenciar a modulação temporal, a sua imagem explora como o tempo agiu, está agindo e irá agir no cotidiano, em diferentes intensidades. A ilustração da ampulheta na folha de rosto do álbum (4-5) merece um olhar mais atento (Fig. 148).

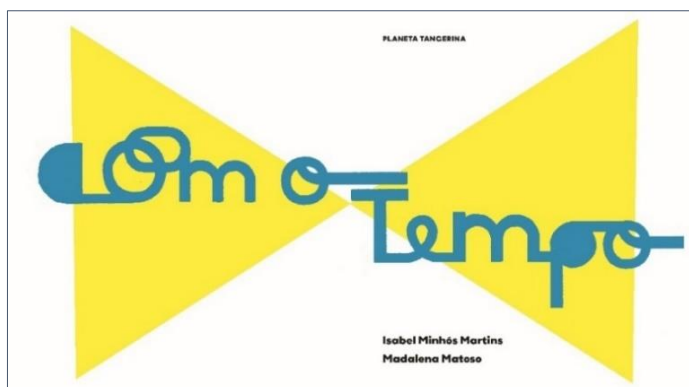


Figura 148: Folha de rosto de *Com o tempo* (2014)

No encontro entre os dois vértices da ampulheta, colocado estrategicamente na costura do livro, a grafia do traço estendido do artigo definido “o” encontra-se com a linha da letra T, formando linhas paralelas (=) que se relacionam com a percepção da passagem do tempo. Do sinal de equivalência presume-se que o tempo sempre altera tudo e todos; a semelhança do traço com o sinal matemático de equivalência também levanta a questão se o tempo que já correu é igual ao tempo que ainda irá correr na ampulheta.

A outra imagem selecionada coloca em diálogo algumas consequências da passagem do tempo (28-29). As ilustrações dispostas lado a lado possuem alguns pontos em comum (Fig. 149).

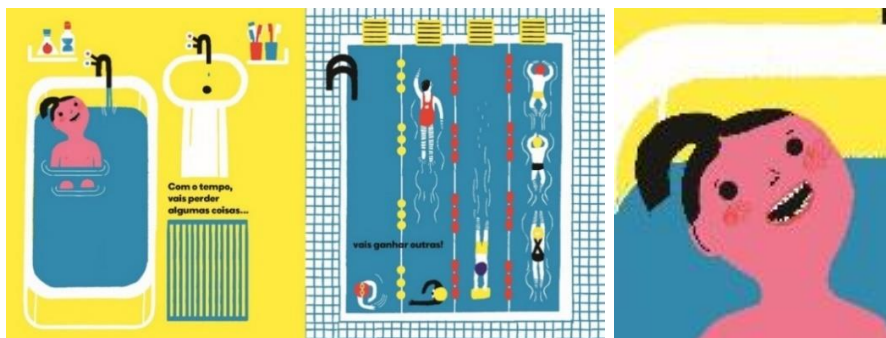


Figura 149: Ampulhetas e focalização na dentição da criança em *Com o tempo* (2014).

A primeira, à esquerda, mostra uma menina com as pernas fletidas tomando banho na banheira. Ela sorri. Reparando com atenção para a sua arcada dentária, falta um dente à garota (arcada inferior), o que indica a fase da troca da dentição (crescimento da criança). O texto reforça o sentido do que está sendo representado: “Com o tempo, vais perder algumas coisas...” (Martins e Matoso, 2014: 28). O banheiro possui vários elementos, como potes com escovas de dente, a pia que possui uma gota pendurada na torneira prestes a cair (mais um

indicativo do passar do tempo) e, à esquerda, no canto superior, dois frascos de vidro numa prateleira, sendo que o vidro localizado à direita contém um objeto que se assemelha muito à ampulheta azul. Os dentes que caem, isto é, o desenvolvimento da menina, confirmam a passagem do tempo na história, simbolizada pela ampulheta discreta que se camufla entre itens cotidianos.

A respeito da banheira e da piscina apresentadas lado a lado, nota-se uma relação entre as duas ilustrações. A água é um importante elemento que marca a transformação advinda da temporalidade, uma vez que é entendida como uma célebre alegoria do tempo iniciático, em que mergulhar nas águas límpidas significa sair renovado, detentor de uma força polivalente (Bachelard, 2002). A renovação descrita na definição bachelardiana pode relacionar-se com a página da piscina, em que a água ganha uma dimensão maior tanto imagetivamente como simbolicamente. O desenvolvimento da menina sugere que ela sairá da banheira (ambiente pequeno e que não oferece muitos desafios) e partirá para novas aventuras, como aprender a nadar. A noção de modificações que o tempo opera projeta-se na frase que acompanha a ilustração: “vais ganhar outras!” (Martins e Matoso, 2014: 29). O jogo estabelecido pelo tempo seria constantemente um perder/ganhar, em que a perspectiva sobre a perda (infância) pode mudar e passar a ser vista como um ganho de possibilidades (aprender a nadar). As duas imagens estão divididas pela costura do livro, que age como uma ponte entre dois momentos. O projeto gráfico da página se efetiva como um projeto arquitetônico, na medida em que leva em consideração a relação entre os elementos que compõem o suporte impresso. A materialidade carrega significados ao livro, e cada detalhe do *design* gráfico, como propõem os professores Hércules Tolêdo Corrêa, Marta Passos Pinheiro e Renata Junqueira de Souza (2019), oferece sua contribuição para a construção de sentido da história. Como o ponto de encontro entre os dois cones de uma ampulheta, a divisória do miolo da obra marca o resultado do caminhar do tempo. Muitas peças ficam à espera de leituras em torno dos vários tempos explorados no livro.

A ilustração da piscina possui outros aspectos relevantes. A focalização escolhida é a superior, com pessoas nadando ativamente, visto que há linhas de movimento sugeridas na imagem. Sobre o corpo de um dos indivíduos na piscina pode-se ver a figura da ampulheta, presente na mulher que usa um maiô preto na parte inferior direita da página. O cruzado que a peça de roupa faz em suas costas mimetiza o objeto que possui como matéria prima a própria pessoa, como se a materialidade do corpo fosse a metáfora do desenvolvimento temporal. O álbum pode ser classificado como expansivo (Nikolaveja e Scott, 2011), pois as imagens suportam a narrativa verbal. Já as funções que as linguagens desempenham são de revelação (indispensável ler as duas em conjunto para compreender o sentido do álbum) e de amplificação (Linden, 2011), uma vez que as figuras das ampulhetas no ambiente das cenas aumentam a rede semântica da imagem.

O passar das páginas expõe as enumerações das mudanças inerentes ao tempo. Potencializando essa característica, a ilustração da mulher tricotando sentada à frente de uma pequena mercearia surge em dois momentos distintos. Na primeira exibição, ela é jovem, considerando o cabelo bem preto e as feições (26)<sup>107</sup>. Após algumas páginas que pressupõem a passagem dos anos, sua figura é retomada (39) (Fig. 150).



Figura 150: Modificações na mulher em *Com o tempo* (2014)

O cenário é praticamente o mesmo: ela continua sentada tecendo à frente da loja (que sofreu pequenas alterações, com menos produtos dispostos na prateleira), mas agora aparenta sinais visíveis da idade. Os cabelos estão esbranquiçados, há rugas e marcas de expressão em seu rosto. Além disso, o crochê que a mulher tecia aumentou significativamente de tamanho. Uma chave de leitura emerge do trabalho de suas mãos. Seria um novo bordado ou o mesmo, feito e desfeito com o passar dos anos? A imagem da mulher remete à Penélope tecendo fio a fio a vida; entretanto, ao contrário da mitologia grega, a mulher em *Com o tempo* aumenta seu bordado, numa analogia com as experiências e momentos vividos por ela que se refletem na ampliação da trama. Tecer é outra expressão para falar do tempo, já que este tece segundos, dias, anos. Na tessitura do tempo, seres vivos são feitos e refeitos, e a trama ganha novas cores e novas formas, como o corpo da mulher. Contudo há um aspecto que não sofreu alterações perceptíveis: o relógio que está no canto superior esquerdo. Nas duas imagens ele marca o mesmo horário (8h ou 20h), como uma ampulheta virada constantemente por décadas e que retorna a sua posição original: “Os ponteiros do relógio voltam ao mesmo sítio” (Martins e Matoso, 2014: 39), diz o texto na ilustração da vendedora já idosa. O reencontro dos ponteiros com os números extrapola o simples passar do tempo cronológico e pode assumir outra índole, a saber, a de evidenciar o movimento temporal imbricado no tempo da mulher, deixando marcas em sua materialidade corporal.

O ofício do tempo implica em constantes modificações, desde as pequenas (“um tapete muda de cor”) até as maiores (“o difícil se torne fácil”). Entretanto, assim como as horas

<sup>107</sup> “Alguns queijos ficam bem melhores.” (Martins e Matoso, 2014: 26).

retornam pontualmente ao tempo do relógio, o livro sugere uma noção de permanência, como percebido na penúltima página do miolo: “Com o tempo, conseguimos ver o tempo. Com o tempo *quase* tudo passa” (*ibidem*: 43) (grifo nosso). O tom de conclusão permite uma fenda: o uso do advérbio de modo “quase” antecipa ou revela que a conservação pode ser interpretada como parte da alteração, como um outro lado da ampulheta. Sublinhando a potência que vive em cada instante, o livro encerra com uma quebra de expectativa. A última ilustração é a de uma roda de quatro amigos sentados à volta da fogueira (44-45) (Fig. 151).



Figura 151: Quebra de expectativa em *Com o tempo* (2014)

São pessoas mais velhas, considerando as rugas que possuem no rosto e os cabelos grisalhos. “Mesmo com o tempo, alguns amigos ficam!” (*ibidem*: 45). Se quase tudo passa, algo permanece. A obra ressalta que os valores importantes, como a amizade, devem ser cultivados através dos anos. A mulher que está aquecendo as mãos no fogo usa um vestido que possui como estampa várias ampulhetas, mas em vez de estarem com dois vértices encontrados, como o formato de uma gravata-borboleta, as ampulhetas no vestido possuem as bases maiores encontradas, formando um losango, sinalizando o tempo invertido e revertido, presentificado pela lembrança. Uma das simbologias invocadas pela presença da fogueira é a da narração de memórias, em que as pessoas se reúnem ao redor do fogo para ouvir histórias compartilhadas em anos de amizade. A linguagem visual produz a ideia de que naquele momento a ampulheta corre de maneira contrária, ou seja, deixa de apenas passar o tempo para manter as coisas boas que ele traz, como as relações.

Em *Com o tempo*, as imagens e o texto fazem uma representação das diversas consequências da passagem temporal, sendo algumas mais assertivas do que outras, porém sempre evidenciando como os tempos estão enredados. A repetição de elementos vista no caracol e no símbolo da ampulheta situa o leitor na história, ao indicar tanto a progressão do tempo físico quanto a do tempo da leitura. O enredo foi construído a partir das transformações que ocorrem nas pessoas, paisagem e objetos, num jogo que adere o passado e o futuro ao presente, numa cronologia sensível que interliga os três tempos. O final da obra valoriza as relações afetivas entre as pessoas, em que a amizade e a memória podem ser vistas como a

expressão máxima das potencialidades contidas na mudança do tempo. Isso porque as mudanças inevitáveis do tempo pelas quais as pessoas sofrem deveriam deixar como eco a importância das experiências compartilhadas e das trocas. Acredito ser esse o centro do novo das alterações propostas na obra: ainda que tudo possa mudar, o eixo das transformações está no vínculo entre as pessoas, da mesma maneira que o vínculo entre dimensões temporais é elaborado na narrativa. O presente, vivido em plenitude, dirige-se para o futuro (“um menino cresce”, “chega a tua vez na fila”, “começamos a ter pé mais longe, no mar”) e o passado reverbera no presente (“mesmo com o tempo, alguns amigos ficam”). Nesse encadeamento temporal há a sugestão de continuidade, não como sinônimo de rotina esvaziada de sentido, mas na lógica de uma dinâmica poética, imaginativa, subjetiva. A presença do caracol na guarda final, quase saindo da página, corrobora o pensamento de uma continuidade transformadora, pois seu caminhar atravessando a página e indo em direção a outro lugar aponta para a necessidade de as histórias serem (re)construídas, (re)lembradas e compartilhadas com o passar dos anos.

Os álbuns portfólio compilam listas de acontecimentos segundo a segundo (*O mundo num segundo*), dia a dia (*Um livro para todos os dias*) e dias após dias (*Com o tempo*), como se as obras tentassem apreender desde uma fração mínima temporal (segundo) até uma dimensão maior do tempo, como décadas. Em episódios cotidianos, vê-se situações corriqueiras que muitas vezes aparentam insignificância ou trivialidade. Entretanto, ao vê-las nos livros, em que cada página apresenta um acontecimento inesperado, o “agora” de Benjamin (1994a) e o instante de Bachelard (2007) se prenunciam, “materializados” nas cores, traços e letras: a temporalidade dos três álbuns se afigura como viva e sempre provisória, na medida em que pode, a qualquer momento, pulsar de maneira diferente. O tempo manifestado nas obras liga de múltiplas maneiras as personagens ao corpo, ao momento e à experiência, como a pessoa que perde a cabeça (*Um livro para todos os dias*), a bola que voa para a janela (*O mundo num segundo*) e a roda de conversa entre amigos (*Com o tempo*). A admissão dessa variedade de maneiras do tempo se apresentar não aparenta, no entanto, acarretar uma fragmentação gratuita das narrativas, atuando mais como um elemento propulsor de uma mudança de perspectiva.

O mecanismo demonstra ser parte da construção de uma ideia de temporalidade que ressalta a potência dessas frações de tempo (segundo, dia, anos) que se desdobram. Para tal, cada livro fez uso de textos verbais (legendas) e de alguns mecanismos visuais. As imagens que estão sobrepostas como sombras desencaixadas em *Um livro para todos os dias*, o detalhamento e as diferentes focalizações em *O mundo num segundo* e a presença constante de ampuhetas “camufladas” nas ilustrações em *Com o tempo* ampliam o olhar do leitor para a riqueza de possibilidades do seu próprio dia a dia. Os atos cotidianos e a cronologia imparável do passar dos anos buscam se efetivar nos três álbuns portfólio enquanto um



catálogo do tempo comum que as pessoas partilham e que pode ser reeditado a qualquer instante, numa temporalidade que enlaça passado, presente e futuro e que parece se reinventar a cada vez que se vira as páginas das obras.

A fragmentação revelou-se como o núcleo semântico que interliga os álbuns poéticos e os álbuns portefólio vistos no capítulo. Os primeiros, voltados para a exposição de sentimentos e estados de espírito, trabalharam a ideia da impermanência e da multiplicidade de tempos, destinos e sensações. *Para onde vamos quando desaparecemos?* fez uso de diversas metáforas visuais para as contingências da vida e de perguntas de cunho pessoal (sentimentos) e natural (ciclos da água) que reforçam a noção de tempo cíclico, em que a transformação sempre dá início a uma nova etapa na vida das pessoas e dos objetos. Nos três álbuns ilustrados que abordam o cotidiano, uma catalogação de sensações é feita, na tentativa de abarcar a diversidade de instantes, cidades e temporalidades.

As obras *Quando eu nasci e Ir e vir*, reunidas em função do aspecto de travessia, discutem como as jornadas têm diferentes ritmos. No primeiro álbum, as aprendizagens do menino via materialidade do corpo o fazem reconhecer a importância de sua árvore genealógica e buscar cada vez mais conhecer o novo. Em *Ir e vir*, a atual jornada do homem pelo mundo ganha questionamentos, pois a ideia de progresso, vista no desenho das linhas de fumaça e no texto irônico, necessita de reflexão devido aos impactos causados pelo modelo vigente de desenvolvimento. Com diferentes abordagens, os livros evidenciam como o tempo lança diversas possibilidades, e a variabilidade garante a coesão das obras. Por fim, os álbuns portefólio, mais pautados pela enumeração de momentos, usaram recursos imagéticos como figuras sobrepostas e repetição do termo “há dias”, no caso do livro *Um livro para todos os dias*; espacialização e focalização em primeiro plano, em *O mundo no segundo*; e recorrência de elementos (ampulhetas e caracol) e quebra de expectativa, em *Com o tempo* (2014). Todas as três obras abordam a dimensão temporal em constante modificação.

Ainda que estruturados de formas distintas, os álbuns narrativos, poéticos e portefólio do PT possuem mais pontos em comum do que diferenças no que diz respeito à discussão da temporalidade fragmentada. As duas categorias de álbum ilustrado (sequenciais e fragmentados) associaram estratégias similares em muitos casos para demonstrar as fissuras no tempo cronológico, tais como carga simbólica das imagens, verbos no tempo presente, repetição de elementos, diferentes ritmos, uso da materialidade do suporte, rimas, vertente humorística no texto escrito e visual. Isso insinua a propensão do grupo editorial para trabalhar com a diversidade, na medida em que tanto os livros elaborados com começo, meio e fim, como os só de imagem ou baseados em catalogações interpretam a temporalidade de maneira polissêmica. A convergência semântica das obras no tratamento do tempo se desdobra em tendências temáticas dominantes, como relação intergeracional, ecoliteracia e imaginação, que serão discutidos a seguir.



## 4

### Sentir o tempo, criar o espaço: cronotopia e subjetividade

*Infância é devir; sem falta, sem captura; ela é desequilíbrio;  
busca; novos territórios; nomadismo; encontro;  
multiplicidade em processo, diferença, experiência.*  
Walter Kohan

O tempo oscila como um pêndulo. Às vezes corre mais veloz e às vezes mais lento; às vezes mais intenso ou mais ameno. Os álbuns analisados ofereceram várias expressões temporais em imagens e textos, sempre interagindo com o suporte físico. Os 14 livros escolhidos evidenciaram como a mecânica temporal se dá no encontro de sensações e experiências, cada uma com suas singularidades. Eles entrelaçaram muitos fios, como o da memória, do tempo histórico, da transformação, da simultaneidade. Além das diferentes tipologias encontradas, a expressão material também se viu em modalidade plurais, como nas obras sequenciais ou fragmentadas e nos álbuns de imagens. Uma grande diversidade de configurações estéticas reunidas a partir de um ponto central: o questionamento do tempo homogêneo.

A discussão travada até agora na tese sempre partiu desse centro irradiador (fissuras na linearidade) para perceber como cada obra encontrava sua própria maneira de demonstrar tempos de ordens e intensidades particulares. Neste capítulo, a partir das manifestações encontradas, faço um caminho de retorno: perceber quais questões se destacam na diversidade dos livros. Quais temáticas ganham relevo em obras que rompem a suposta linearidade do tempo? O que as fendas na temporalidade sinalizam a respeito da linha editorial do PT? Se antes me debrucei em cada tipologia da fragmentação do *continuum* temporal dos títulos, agora reúno as peças buscando uma imagem mais global. O exercício intenta encontrar as linhas de força temáticas implícitas nas obras, que correm subterrâneas ao grande mote do tempo. Desloco-me entre aproximação e distanciamento, união e dispersão, sem colocá-los como antagonísticos, mas como complementares. Dessa forma, construo o último capítulo da pesquisa buscando uma cadência na argumentação que se volta para aspectos convergentes dos variados tipos de tempo analisados nos álbuns.

A tentativa de uma visão ampla dos livros trouxe a necessidade de se trazer outro conceito para o estudo, o de espaço. Como são categorias relacionais, articulá-los enriquece

a análise, visto que, numa primeira instância, o espaço revela as componentes físicas que atuam como cenário, e, em segundo lugar, o conceito assume sentido figurado (imaginários, ficcionais e abstratos), como argumentam Santos e Oliveira (2001): “[n]a narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto” (82). A esfera espacial, para eles, comporta outros tipos de lugar não apenas concretos, mas também sensíveis. Estudar as implicações da espacialidade nas obras favorece a compreensão de quais outros assuntos estão subjacentes nos álbuns ilustrados. Com isso quero dizer que não criei um novo campo de investigação ao final do trabalho, e sim que o mobilizo como recurso auxiliar na condução mais plural do tempo. Como a outra face da mesma moeda, o espaço também adquire novas modulações e caminha para a abertura de sentidos.

A espacialidade já havia sido vista, ainda que de maneira rápida, nas análises anteriores. Alguns dos álbuns estudados expressam a noção espacial em seu título, como *Para onde vamos quando desaparecemos?*, *Um dia na praia*, *Praia-mar*, *As duas estradas*, *Andar por aí*, *Ir e vir* e *Daqui ninguém passa!*. Os nomes das obras denotam a existência de um lugar, um destino: qual o lugar que algumas dessas histórias desenham em conjunto com o tempo? Qual sua geografia, seus contornos? Uma vez que o tempo representado não corre de maneira linear e homogênea, como tentei demonstrar anteriormente, é possível imaginar que se delineie um território espacial que questione compartimentos não apenas físicos, em que se esboça a possibilidade de seguir um fluxo que se torna permeável para outras discussões; o tempo e o espaço ganham uma perspectiva que possibilita a criação de locais portadores de novos sentidos.

Como dimensões que se interpenetram e retroalimentam, diz Bakhtin (1998), a articulação entre tempo e espaço encontraria na noção de cronotopo pontos pertinentes para a parte analítica:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (211)

Partindo da temporalidade, Bakhtin almeja propor, no texto *Questões de estética e de literatura* (1998), uma metodologia de análise do tempo no espaço narrativo, compreendendo como o tempo se constitui no espaço, seu desenvolvimento e sua transformação. As fissuras do tempo linear relacionam-se com um novo desenho do espaço, adquirindo uma dimensão formal constitutiva das narrativas que define os rumos da trama na literatura. Mais do que isso, o cronotopo bakhtiniano seria o responsável pela apreensão dos sentidos do texto, ou seja, é

a partir do estudo da relação entre as duas esferas que os significados do texto literário tornam-se apreensíveis.

A imbricação de espaço e tempo nos livros do PT produziu, de maneira mais enfática, três grandes vetores de representação, a saber: relação intergeracional, ecoliteracia e imaginação. O primeiro predomina em quatro álbuns (*Para onde vamos quando desaparecemos?*, *Enquanto meu cabelo crescia*, *A manta* e *Andar por aí*); o segundo em seis (*Praia-mar*, *Um dia na praia*, *Ir e vir*, *As duas estradas*, *Andar por aí* e *Quando eu nasci*); e o terceiro em cinco (*Depressa, devagar*, *Daqui ninguém passa!*, *Um dia na praia*, *Andar por aí* e *O mundo num segundo*). Vale dizer que as três grandes categorias possuem ramificações. O cronotopo da relação intergeracional abriga a memória e a noção de perdas. A ecoliteracia cria pontes com um estilo de vida que valoriza a responsabilidade ecológica e o prazer de estar ao ar livre. E a imaginação possui pontos de contato com a leitura, a metaficção e o conhecimento de si. Como se faz notar, foram elencados 12 dos 14 livros, ficando dois fora da catalogação. Não houve predominância dessas temáticas nos álbuns *Com o tempo* e *Um livro para todos os dias*. Por apresentarem assuntos mais secundários, como a transformação e o cotidiano já citados no terceiro capítulo, não quis forçá-los a uma categorização. Entretanto, pensando num equilíbrio no número de análises, outras duas obras recusaram apenas uma classificação, sendo elas *Um dia na praia* e *Andar por aí*. Na primeira coabitam os vetores da ecoliteracia e da imaginação, e a segunda apresenta um comportamento multifacetado, circulando pelos três cronotopos. Ressalto que a separação entre os álbuns foi estipulada em função da presença mais enfática de algum tema em relação aos outros; a atenção concentrou-se nos cronotopos que mais se destacaram nas narrativas.

Cumpre sublinhar que há outras formas de acessar a temática das obras, mas a perspectiva cronotópica foi escolhida como proposta analítica também por entender que no cruzamento de tempo-espaço se erigem mundos específicos que pontuam similaridades interessantes com a própria estrutura física do álbum ilustrado. A materialidade do álbum daria corpo não apenas a uma nova configuração temporal como também à materialização de cronotopos. Isso porque os livros não trabalham com linguagens isoladas, e sim interdependentes, resultando na construção de sentido apenas quando na leitura conjunta dos códigos. Em outras palavras, as narrativas só conseguem ser mais bem apreendidas se vistas à luz da mecânica relacional, tanto de imagens-palavras-suporte quanto do espaço-tempo. O maior grau de complexidade trazido pela exploração da vertente material afigura propiciar novas formas de significado literário, percebidas no jogo entre materialidade e cronotopicidade.

As discussões provocadas pelos três universos cronotópicos desenvolvem aproximações entre literatura e conhecimento. Os álbuns pendem para uma dimensão informativa, especialmente os que trabalham com a ecoliteracia. Ao contrário das obras

didáticas, que trazem uma agenda ou uma intenção moral/ética evidente, os textos que tocam na esfera da informação não possuem o objetivo de dar respostas ou de passar uma mensagem. A força dessas obras reside exatamente no oposto, ao propor questões que interrogam o leitor a respeito do mundo em que vive. Os livros informativos, de acordo com a professora Ana Garralón (2015), “oferecem ao leitor a oportunidade de utilizar qualquer tipo de livro, de manipular o material com o qual se inicia o conhecimento, de informar-se com precisão sobre um tema específico, de comparar diferentes perspectivas, de formar uma opinião particular” (16). As obras informativas colaboram para o fortalecimento do pensamento crítico das crianças, mas sem descuidar da vertente estética. Os álbuns do PT reafirmam-se como textos literários que também podem ser informativos, o que significa que os temas latentes nos livros não são entregues de maneira facilitada às crianças.

O âmbito informativo dos livros selecionados acaba por ratificar a escolha do conceito de cronotopia para a realização das análises. Uma vez que os vínculos entre tempo-espaço criam uma rede de configurações em que a temporalidade interioriza e modifica o sujeito (Bakhtin, 1998), o universo metafórico dos álbuns reafirma seu caráter histórico-cultural, dando visibilidade às transformações sociais que estão em curso, como fica explícito na abordagem a respeito da democracia e da ditadura no álbum *Daqui ninguém passa!* (2012). O estudo da narrativa também envolve a observação crítica de como o homem vivencia e ressignifica o próprio mundo. Não tenho intenção de fazer uma leitura sociológica ou ideológica das obras; o esforço é no sentido de compreender, por meio da exploração cronotópica, como a linha editorial do PT emerge ao interpelar os três domínios e suas ramificações. O olhar analítico derivado dos cronotopos interroga a realidade que a editora propõe ao público leitor, começando pela relação entre diferentes gerações.

#### 4.1

### Relações intergeracionais: perdas e transformações

As relações entre gerações, principalmente entre avós e netos, conectam vivências da velhice e da infância. Os idosos contam histórias e ensinam o que acham valioso às crianças; os pequenos oferecem sua visão curiosa e aberta para a vida às pessoas mais velhas. Ainda que tenham experiências de vida distintas, avós e netos sugerem trilhar um caminho de interação constante, em que as atitudes de um afetam – de maneira positiva – as do outro. A professora Célia Fernandes (2013) comenta que muitas vezes os livros de literatura infantil que trabalham com o tema da relação entre avós e netos contribuem para oferecer bases mais

sólidas para a compreensão desse processo intergeracional e recriar laços mais igualitários entre os sujeitos envolvidos. As obras, seguindo o pensamento da professora, facilitam a valorização da alteridade entre crianças e idosos, pois refletem as várias facetas da temporalidade humana. Os álbuns do PT que trabalham com o tema também procuram, a meu ver, afirmar a velhice enquanto lugar de invenção e afeto.

Os avós estabelecem um paralelo às avessas com as crianças: enquanto para elas a jornada está apenas começando, para os avós esse caminho já está prestes a mudar de direção, quem sabe desenhando-se em outra instância. A infância e a velhice andam de mãos dadas, como se fossem os dois lados da mesma ponte. No meio deles corre o tempo, desenhando novas formas nas relações familiares e realocando as posições, em que a velhice é apresentada como promotora de memórias e aprendizagens.

Ver a velhice como um ponto móvel e não como o fim da linha. Interpretar esse cronotopo como um ponto de partida, um tempo que começa. São reflexões como essas que estão presentes nos livros do PT que abordam as relações intergeracionais, incluindo as perdas iminentes no processo, como a morte. No entanto as perdas não são apresentadas de forma edulcorada. Por se tratar de livros destinados preferencialmente às crianças, subentende-se que um dos objetivos dos álbuns a respeito desse tema tenha como pano de fundo a vivência com os avós e o auxílio dos pequenos no processo de perdas e mudanças.

A partir de uma leitura cronotópica, a relação intergeracional entre avós e netos adquire um tom conciliador de tempos: início/fim, propiciando uma compreensão das diferentes etapas da vida. Pensar a questão intergeracional de netos e avós como um ponto de encontro entre dois tempos apresenta facetas interessantes para os álbuns a serem analisados. A primeira delas seria a de possibilitar a percepção de como se dão as trocas estabelecidas entre indivíduos que ocupam localizações distintas na linha da vida, analisando a natureza desse vínculo. E a segunda, que será em breve discutida, diz respeito à partida dos avós como uma das primeiras experiências da criança em relação à transformação da temporalidade.

Quando o tempo é sentido enquanto troca e constante encontro de passado, presente e futuro, surgem representações cronotópicas capazes de abrigar mais esferas de significados. A resignificação da velhice enquanto espaço de possibilidade e transmissão de conhecimento é vista com especial destaque em dois livros, *Enquanto meu cabelo crescia* (2010) e *Andar por aí* (2009). O primeiro conta a relação entre avó e neta que tinham um ritual semanal, o de irem juntas ao salão de beleza. "Se a minha mãe não se convencia, eu, por outro

lado, adorava lá ir. E todos os sábados, depois do bolo de arroz, seguíamos as duas, eu e a minha avó, ligeirinhas pela calçada abaixo” (Martins e Matoso, 2010: 8)<sup>108</sup> (Fig. 152).



Figura 152: Passeio de avó e neta em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

O excerto retrata a alegria da menina Vera saindo com sua avó Ju, fazendo da ida a um lugar corriqueiro, como o salão de beleza, uma oportunidade de conexão entre as duas, num tempo/espço em que ficavam mais próximas. O professor Paulo de Salles Oliveira (1998) defende que a convivência entre sujeitos sociais diferentes, como netos e avós, origina relações próximas e afetivas, uma vez que os dois grupos etários criam em conjunto práticas de convívio. A ideia de que os vínculos entre as duas gerações se fortalecem ao compartilharem momentos juntas está presente no álbum do PT, pois a avó e a neta dividem experiências no salão de beleza, num encontro de tempos.

A ilustração da página dupla traz duas imagens que criam um contraponto metafórico. Do lado esquerdo há uma mesa vermelha com um copo, uma xícara e dois pratos, dando a entender que duas pessoas estavam ali. Talvez faça referência ao bolo de arroz citado no texto, iguaria consumida antes da ida ao salão (8). Na divisória da folha, utilizando a materialidade física do livro, há riscos pretos como se fossem a imagem de um cabelo longo e liso, similar ao que a protagonista Vera possui. Na página ao lado surgem a menina e a idosa de mãos dadas caminhando pela calçada. Rua e lojas estão em preto e branco, no entanto as duas personagens são das cores rosa e vermelho, tons bastante vivos no cenário. Enquanto na primeira imagem apenas uma mesa pequena é mostrada, toda a página é tomada pelo desenho da cidade na segunda ilustração. Separando as ilustrações, há o desenho de um cabelo longo, que denota a passagem do tempo, visto que os cabelos demoram alguns meses (ou anos) para crescer. Em outras palavras, a transição entre um espaço diminuto e vazio para outro rico em experiências lembra o passar do tempo, visto na troca estabelecida entre criança

<sup>108</sup> "Entre esse grupo de devotas, capaz de se empertigar toda quando alguém ofendia a sua cabeleireira preferida, encontrava-se a minha avó. A minha avó Ju não falhava um Sábado. "Nem que esteja a nevar, nem que venha o Papa, nem que fique coxa.." dizia ela sempre que a minha mãe a tentava desencaminhar para outro programa. "A Mila é especialista. Arranja-nos a cabeça por fora, mas também chega lá dentro." Se a minha mãe não se convencia, eu, por outro lado, adorava lá ir. E todos os sábados, depois do bolo de arroz, seguíamos as duas, eu e a minha avó, ligeirinhas pela calçada abaixo." (Martins e Matoso, 2010: 8-9).

e idosa. Relacionando os diferentes pesos das ilustrações, o passeio da garota com sua avó provavelmente alarga a dimensão do espaço, tanto físico quanto familiar. Por serem categorias relacionais, a modificação na percepção do tempo altera a leitura do espaço, que agrega outros significados, sugerindo um cronotopo subjetivo. Avó e neta deixam um ambiente pequeno, que tanto pode ser a mesa da casa como a de um café, e ganham as ruas, indo em direção ao salão de beleza que atua como algo mais do que um simples estabelecimento. Ele simboliza um local de interação social e um marco afetivo da relação entre as personagens: o salão é um lugar só delas, como um segredo existente entre as duas.

O Salão da Mila não funciona como um cenário estático onde as ações se desenvolvem; ele próprio demonstra ser um participante ativo e dinâmico. A narrativa se passa nesse local: “[n]o Salão nunca nos aborrecíamos. Havia revistas... [...]. Havia o carrinho dos vernizes... [...]. E havia conversas, em voz altíssima, porque os secadores não deixavam ouvir quase nada [...]” (Martins e Matoso, 2010: 11). O uso de letra maiúscula para designar a palavra “salão” denota a importância que o ambiente possui para a neta. Madalena Matoso capta as mudanças nas personagens e no estado de espírito de Vera para ilustrar o ambiente em vários ângulos, como a cena em que a menina está contrariada (levando em consideração sua fisionomia e os braços cruzados), sentada no canto do salão, e está em tamanho pequeno na beirada superior da página (16). Os frascos de produtos para cabelo no canto inferior e os pés dos clientes na borda superior da folha são destacados (16-17)<sup>109</sup> (Fig. 153).



Figura 153: Espaço físico e sensível em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

A imagem do salão ressalta o chão do estabelecimento, espaço vazio desenhado na cor creme/bege, remetendo ao sentido do texto verbal. O excerto que acompanha a ilustração comenta a longa espera da menina para que seu cabelo cresça novamente, o que permitiu que ela acompanhasse modificações que ali se passavam. O chão bege simbolizaria o espaço onde as transformações acontecem, como um palco do qual a menina assiste ao desenrolar

<sup>109</sup> “As semanas seguintes foram de espera. De longa e dolorosa espera. Continuei a ir ao Salão. Mas durante essas intermináveis semanas em que o meu cabelo crescia, amuei. E foi assim, calada a um canto, que me apercebi das transformações mirabolantes (eu diria até milabolantes) que aconteciam no Salão.” (Martins e Matoso, 2010: 16-17).

da trama. Os variados frascos de produtos de beleza e os diferentes pés e pernas das pessoas sugerem o que as vistas da criança alcança, além de caracterizar a multiplicidade reunida no microcosmos do salão, que possui sua avó como cliente fiel.

A percepção desse ambiente mutável é possível pela junção de dois fatores. O primeiro pelo corte, tanto do cabelo da protagonista quanto do tempo uno: o corte de cabelo equivocado da menina faz com que o tempo se altere de homogêneo para multifacetado. “Continuei a ir ao Salão. Mas durante essas intermináveis semanas em que meu cabelo crescia, amuei. E foi assim, calada a um canto, que me apercebi das transformações mirabolantes (eu diria até *milabolantes*) que aconteciam no Salão” (*ibidem*: 17). O neologismo criado pela menina é propiciado pelas grandes mudanças que o trabalho da cabeleireira Mila provocava nos clientes, incluindo na própria garota. Ali ela se distraía e entrava em contato com diferentes pessoas. Várias gerações coexistem no lugar, como crianças (Vera e Alex), adultos (Mila, D. Luísa Margarida, Catarina, Leonor e um homem que sai do salão com a aparência parecida com a de uma mulher) e idosos (Ju e Berta). Reforçando o papel que o salão assume enquanto centro promotor de diversidade, até mesmo outras espécies são convidadas a entrarem no local, como na cena em que os cachorros, num dia excepcional, ganham uma sessão de tosquiadas (tosa de pelos) (24-25)<sup>110</sup> (Fig. 154).



Figura 154: Tosquiada de cachorros em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010)

O segundo fator, central na obra, é que a abertura do tempo/espaço da experiência de Vera se dá por intermédio da avó, já que ela leva a neta para o salão semanalmente, transformando um passeio que poderia ser banal em algo rico de experiências. Talvez por esse motivo a narrativa não se baseie diretamente na relação entre as duas, mas no alargamento das noções de mundo que a menina adquire ao fazer o programa com a idosa. Isso porque o álbum e o espaço urbano que ele traz se relacionam com a realidade,

---

<sup>110</sup> “Noutra tarde, as clientes trouxeram os animais de estimação. ‘Também têm direito’ disse a Mila no dia em que anunciou a sessão de tosquiadas. E foi tão divertido que sorri pela primeira vez em mais de dois meses.” (Martins e Matoso, 2010: 24-25).



enriquecendo-a e entrando na ficção, aspecto que o cronotopo faz uma constante renovação da obra e da percepção do mundo dos leitores (Bakhtin, 1998).

Nesse sentido, a troca entre gerações presente na narrativa iria além da noção de alteridade entre avó e neta. Ao irem juntas ao salão, a menina adquire uma percepção alargada, pois sua avó oferece a ela a oportunidade de entrar em contacto com as diferenças e isso pode trazer mudanças ao próprio indivíduo (Oliveira, 1998). Em outras palavras, a senhora não utiliza um discurso moralista ou didático na relação com a menina. Contudo a cumplicidade entre elas, que possui como prova material o Salão da Mila, fortalece os laços de amizade entre avó e neta, funcionando como um exercício de tempo/espaço mais enriquecedor.

Outro livro do PT que trata da relação afetiva intergeracional dos mais velhos com os mais novos e que se conecta com a questão marcadamente espacial é *Andar por aí* (2009). O protagonista narra seus passeios com o avô pelo bairro. “Às vezes ando por aí com o meu avô. ‘Vamos só ali’, diz ele, ‘não demoramos quase nada...’, mas eu já sei que andar por aí quer dizer a manhã toda” (Martins e Matoso, 2009: 10). O alargamento do tempo/espaço para o idoso corresponde ao seu estado, visto que está reformado (aposentado), possuindo mais liberdade para fazer seus horários. A criança, provavelmente obediente aos horários da escola e de outras obrigações diárias dadas pelos adultos, vê que aquela saída irá demorar mais do que parece. O avô compartilha com seu neto a ideia de que o correr do relógio pode ser ressignificado, como será visto na narrativa.

Os passos dados pela dupla trabalhariam como os ponteiros de um relógio sendo os do avô o das horas, e os do neto o dos minutos, pois como o avô vai (quase) sempre à frente, a criança segue seu rastro. Mas não se trata de um relógio em que o tempo corre em direção una e previsível, marchando em círculos. É possível notar que ambos reconfiguram o tempo e o espaço, cada qual trilhando seu caminho, sendo o motor responsável por esse tempo/espaço a relação estabelecida entre os dois familiares, uma relação de amizade e respeito, como revela o trecho: “[...] o meu avô encolhe os ombros, sem sequer olhar para trás. Nunca vira o pescoço, nunca espera por mim, nunca me dá grande atenção. Já sei que é assim, e assim é que é bom” (*ibidem*: 12)<sup>111</sup> (Fig. 155).

---

<sup>111</sup> “No Verão levo um chapéu e os joelhos vão à mostra, prontos a cair sem rede e a esfolar-se no asfalto. No Inverno uso sempre dez camadas de agasalhos, mas ao fim de poucos metros começo a tirar as camisolas. ‘Que exageradas são as mães’, o meu avô encolhe os ombros, sem sequer olhar para trás. Nunca vira o pescoço, nunca espera por mim, nunca me dá grande atenção. Já sei que é assim, e assim é que é bom” (Martins e Matoso, 2009: 12).



Figura 155: Neto e avô em *Andar por aí* (2009)

O avô segue à frente da criança em quase todo o livro, inclusive na página em que há apenas um traçado no chão com seu formato (23). Diferentemente da avó de *Enquanto meu cabelo crescia* (2010), o idoso em *Andar por aí* não caminha de mãos dadas com o neto ou ao seu lado. O gesto não significa que o idoso não zele pelo garoto; ele teria um cuidado autonomizador, atento ao neto: “‘Cuidado, não vá torcer o pé’, avisa o meu avô. (Ele diz que tem um olho na parte de trás da cabeça e eu quase que acredito)” (Martins e Matoso, 2009: 15). Porém, a disposição da criança e do idoso na obra incide sobre outros pontos. Como mencionado, os dois trilham um caminho. As duas gerações andam juntas pela mesma estrada, e o senhor abriria o caminho para a criança, dando-lhe liberdade para fazer seus pequenos desvios.

Cada um desfruta, à sua maneira, do ambiente externo da rua. O menino brinca reparando seu reflexo nas vitrines, diverte-se com galhos, inventa desafios. Enquanto isso, o avô segue à frente, cumprimentando conhecidos e conversando com outras pessoas. “Paramos muitas vezes, quando vou com o meu avô. ‘Como vai a senhora, como vai este e aquele...’ E enquanto meu avô conversa, as aventuras continuam” (*ibidem*: 16). As imagens da página dupla 16-17, anteriormente analisada na apreensão do tempo descontínuo, voltam à tese para ilustrar o novo tempo/espço alicerçado na relação que os dois travam na cidade<sup>112</sup> (Fig. 156).

<sup>112</sup> “Paramos muitas vezes, quando vou com o meu avô. ‘Como vai a sua senhora, como vai este e aquele...’ E enquanto o meu avô conversa, as aventuras continuam. Trepou num monte de areia (e trago outro monte nos sapatos). Salto poças e às vezes erro (‘Já viu o estado em que você volta?’). Procuo um galho e, dentre todos, escolho o mais afiado para fazer um risco no chão. Divido assim o mundo. Desenho um caracol, um círculo para me prender. E depois vou traçando no chão um rastro, à minha passagem, para que possam me encontrar, em caso de me perder. (Já vi isso numa história... é capaz de resultar)” (*ibidem*: 16-17).



Figura 156: Trajeto feito pelas personagens em *Andar por aí* (2009)

O avô para cinco vezes e interage com conhecidos, seja acenando para a mulher e o bebê no carrinho ou abraçando um amigo. Não é um simples retorno do supermercado para a casa - o idoso segura um saco de compras na mão -, uma vez que ele faz pausas para socializar com pessoas. Enquanto isso, o menino, de semblante feliz, segue sua viagem com um graveto na mão desenhando um caminho no chão, em que toda a página é delineada. Os riscos em linha reta formam figuras geométricas como quadrados, retângulos e até um pequeno labirinto, como se vê no canto superior direito da página 17. Na outra extremidade da página, no canto inferior direito, segue o menino com seu pedaço de pau na mão, deixando atrás de si um universo de tracejados. Como o próprio protagonista diz: "[...] divido assim o mundo" (*ibidem*: 16). Com esse gesto, ele cria uma espécie de paisagem imaginária do tempo, sem regras e obrigações, propiciada por seu avô.

Numa relação completiva, o trajeto que o idoso faz, também com um sorriso no rosto, acompanha o caminho no chão riscado pelo neto. Eles expandem o tempo e se apropriam do espaço de novas maneiras. Interessadas em compreender melhor as mudanças familiares e a representação da velhice nas famílias, a psicóloga Camila Cuencas Silva e a professora Mariele Correa (2014) afirmam que o legado psíquico que uma geração passa para outra é um elo importante para a construção simbólica da família: "[a] relação estabelecida entre avós e netos, além do afeto, transmite para a infância uma herança cultural, de maneira simbólica, essencial para a formação da subjetividade da criança, de sua família e de toda a sociedade" (126). Esse conhecimento transmitido do idoso para a criança assinala a importância dos velhos na ressignificação da identidade familiar, sempre em alternância e movimento, em que os dois lados (velhice e infância) intercambiam saberes. No álbum do PT, neto e avô compartilham experiências e juntos constroem uma cidade dentro da outra, ou seja, uma área simbólica contida numa cidade feita de horários e regras.

A ilustração das páginas 22-23 desvela o vínculo de amizade entre eles. Na cena vê-se o menino na página da esquerda brincando de pular em vários riscos no chão, os quais

ganham formas quase abstratas (22). Dentre esses tracejados, está a silhueta do idoso do lado direito, feita com as mesmas linhas do desenho (23)<sup>113</sup> (Fig. 157).

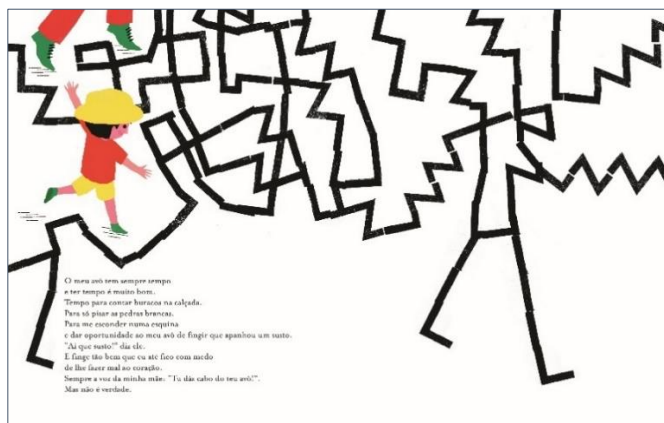


Figura 157: Tracejados em *Andar por aí* (2009)

A imagem, analisada no capítulo anterior é vista agora como um símbolo da integração quase completa entre quatro vértices, sendo elas avô/neto e tempo/espço, livres para ziguezaguearem no território da cidade e da imaginação. Quando o avô deixa sua forma corporal habitual e é transformado em traços que compõem o jogo do garoto, ele funde-se no espaço. Naquele momento, as personagens estão imersas na brincadeira, em seu vínculo afetivo, no tempo usufruído de maneira não produtivista e num espaço inventado pela ludicidade.

De alguma maneira o avô indica a seu neto a importância de imaginar e interagir com os outros. Sem passar uma mensagem explicitamente educativa, percebe-se que o menino acaba por incorporar as ações do avô, uma vez que ao final da obra o menino convida seus vizinhos para brincarem com ele (26-27). Depois de alguma relutância, as crianças descem do prédio e juntos jogam na rua, o que será mais bem comentado no cronotopo da ecoliteracia. As relações intergeracionais transmitem legados psíquicos de geração em geração, sendo fundamentais para a compreensão de novas dinâmicas familiares (Silva e Correa, 2014). A troca entre avós e netos nos dois álbuns fortalece os laços entre eles a partir de caminhadas triviais, como ir ao salão de beleza com a avó ou acompanhar o avô na caminhada pelo bairro. As crianças interagem com novas pessoas e percebem a variedade que há no mundo, como diferentes raças e perfis. A experiência cotidiana contribui para uma paisagem cronotópica em movimento, sempre alterada pelo ambiente externo. Por estarem em fases distintas da vida, o relacionamento de avós e netos insinua também abordar a experiência da perda (morte dos avós), mas propondo uma nova geografia para tocar no assunto.

<sup>113</sup> "O meu avô tem sempre tempo e ter tempo é muito bom. Tempo para contar buracos na calçada. Para só pisar as pedras brancas. Para me esconder numa esquina e deixar meu avô fingir que levou um susto. 'Ai que susto!', diz ele. E finge tão bem que eu até fico com medo de lhe fazer mal ao coração. Sempre a voz da minha mãe: 'Tu dás cabo do teu avô!' Mas não é verdade" (*ibidem*: 22-23).

A morte dos avós ganha atenção em livros infantis contemporâneos. No Brasil, de acordo com a professora Rosa Maria Silveira (2012), em sessenta obras publicadas a respeito da velhice na década de 2000, quatorze apresentavam esse direcionamento temático. A escolha para tocar na finitude dos idosos alude para a naturalização do assunto, pois é a etapa previsível da vida a que todos irão chegar a partir de determinada idade. Para o pesquisador Fanuel Hanán Díaz (1996), o falecimento das personagens mais velhas, simbolizadas muitas vezes por avós, reforça a inevitabilidade da existência. Com isso o autor aponta para o caráter transitório da vida, no entanto sem fazer com que a constatação padeça de pessimismo; na realidade, os livros do PT buscam, por meio de diferentes artifícios estéticos, um tratamento que não comenta apenas o lado doloroso da morte, mas também oferece outro olhar, quiçá mais acolhedor. Se as perdas são irreversíveis, elas talvez consigam ganhar um viés mais conciliatório, o da transformação da vida

Iniciando a análise pelo álbum *A manta* (2010), o leitor é introduzido no universo da colcha de retalhos que era da avó da protagonista. Como a idosa faleceu, a menina recorda as histórias oriundas de alguns pedaços de tecido do cobertor. A morte/finitude é abordada na história como permanência, já que se subtende que a perda é o fio necessário para a continuação da vida (novas gerações). Na primeira página do miolo do livro a narradora conta do falecimento de sua avó: “A minha avó tinha dois palácios, três quadros de pintores famosos, terras grandes e pequenas e algumas joias de rainha. Mas não foi por nenhuma dessas coisas que as minhas tias quase se zangaram quando a minha avó morreu” (Martins e Kono, 2010: 6) (Fig. 158).



Figura 158: Herança material da avó de *A manta* (2010)

O primeiro texto verbal do livro dá indícios de que a morte para aquela família (ou para aquela menina) ganha uma perspectiva pouco usual. Normalmente, os familiares disputam os bens materiais que o falecido deixa, mas na narrativa isso é o menos importante. Na imagem, a menina e o adulto seguem em um carro, que por sua vez traz a reboque os bens deixados pela avó. Há casas, um colar, terras e a imagem de um quadro. As personagens estão com um semblante triste. É a única passagem do livro que possui esse tom. A mudança acontece já na página dupla seguinte. Surge a ilustração de uma enorme cama em que estão dormindo a avó, sete netos, dois gatos e um cachorro (8-9) e que ocupa uma grande parte da mancha gráfica, quase a mesma dimensão dos bens materiais presentes na página anterior<sup>114</sup> (Fig. 159).



Figura 159: Cama da avó em *A manta* (2010)

A quase equivalência da dimensão entre as ilustrações denota como o convívio familiar seria tão ou mais importante do que os bens materiais. A relação dos netos com a avó é que sinaliza constituir o real patrimônio. A ideia se materializa nas páginas 10-11, quando a grande protagonista da história entra em cena: “A minha avó aquecia-nos os pés e contava-nos histórias antigas até o sono nos vencer. Não contava histórias de um livro porque não precisava. Tínhamos a *manta*” (*ibidem*: 10) (grifo nosso). A ilustração retrata a avó cobrindo a neta com a manta. A menina está deitada na cama e há um gato enroscado próximo a ela. Os três estão sorrindo, numa imagem acolhedora. É utilizado o verbo “ter” (tínhamos) que, dentre múltiplos significados, é sinônimo de possuir, deter. Uma vez que a manta carrega as memórias da menina lembrando de sua avó, talvez signifique, de alguma maneira, ter a figura da avó novamente. Benjamin (1980) comenta da importância da memória na constituição da experiência humana: “Só graças a uma memória abrangente pode a épica, por um lado se apropriar do curso das coisas e, por outro lado, fazer as pazes com o desaparecimento delas – com o poder da morte” (66). Seguindo o raciocínio do autor, a colcha é feita de memória e

<sup>114</sup> “A minha avó dormia numa cama enorme. Apesar de ser uma mulher pequenina e muito magra, apesar de ter ficado viúva há muitos anos (e de dormir muitas vezes sozinha), a cama da minha avó era realmente grande. Uma vez experimentámos e nela cabiam: quatro raparigas, três rapazes, dois gatos gordíssimos e um cão mais-ou-menos-pequeno. Coubemos todos em esforço, à larga mesmo. A minha avó também lá estava e diz que dormiu como uma santa.” (Martins e Kono, 2010: 8-9).

presença, de vozes passadas e atuais, fazendo com que o passado seja sempre atualizado no presente, o que contribui para manter sua vivacidade. O emprego do verbo “ter” passa, a partir de então, a enfatizar o sentido de resgate e manutenção.

Nessa perspectiva, aquecer-se com a colcha é estar mais próximo das transformações, por entender que a finitude – inclusive a sua própria – aponta mais para uma etapa do grande processo da vida do que para uma perda definitiva, uma vez que os retalhos das roupas integram o grande mosaico de tecido, simbologia da continuidade da família. Cobrir-se com a manta sugere fazer da morte (a materialização da ausência/presença, sua testemunha) algo habitual e menos doloroso. Para Blanchot (2011), a morte e a vida seriam as faces da mesma moeda: a relação entre elas fortalece a noção do estar presente aqui, em que a vida reforça a condição humana de mortal e a mortalidade reafirma a condição de estar vivo: “Portanto, ela [a morte] não existe somente no momento da morte: somos seus contemporâneos o tempo todo” (142). Tornar-se contemporâneo da morte tende a trazê-la mais para perto, relativizar sua carga negativa, transformá-la em memória viva. A coberta de retalhos cria um fio limítrofe e poroso, em que a trama da morte e da vida caminham juntas, lado a lado, sem oposição. “A manta era enorme, feita de centenas de pequenos retalhos. Cada retalho, uma história” (Martins e Kono, 2010: 13). A coberta feita de fatos passados faz com que a balança entre perdas e ganhos no livro incline para a beleza e a força da recordação, visto que as memórias que a colcha congrega em cada retalho atenuam o peso da finitude. Haveria, assim, um equilíbrio maior entre os domínios.

A manta, assim como a memória, simboliza a história afetiva dos familiares que permanece. É ela que imprime o caráter coletivo à morte, alterando seu significado; apenas num plano estritamente individual o tema pode revelar seu lado negativo, seu caráter destrutivo e final (Bakhtin, 1998). A continuidade abordada pela manta representa cronotopicamente a aproximação dos dois polos (morte/vida), que não são opostos ou dicotômicos, e sim complementares. Por isso é possível pensar que o fim da vida no álbum não possui um viés redentor ou meramente auxiliar na condução de um luto infantil: a finitude mescla-se na permanência, nas lembranças que ficam das pessoas que partem e que são amadas por seus familiares e amigos. Frente ao esquecimento ou à morte, a manta perdura e embala, oferece aconchego. Este é o enredo da narrativa: a força constitutiva das recordações que não se cristalizam no passado e seguem adiante. A *manta* afigura fazer um tributo às relações familiares, ao encontro de gerações e à noção de continuidade, como percebido nas três páginas duplas do álbum.

Três lembranças familiares são compartilhadas: a primeira diz respeito à infância da mãe da narradora (14-15); a segunda narra quando a avó contou ao marido que estava grávida de gêmeas (16-17); e a terceira trata da esperada chegada da carta de um parente (18-19). Além da renovação da memória que é trazida, outro ponto chama atenção. A frase final das



três lembranças ganha destaque, tanto pelo uso de uma fonte de tamanho maior como por estar em negrito. As orações são curtas: “E ria-se” (Martins e Kono, 2010: 14), “E encolhia os ombros, divertida” (*ibidem*: 17) e “E suspirava” (*ibidem*: 18). O recurso gráfico utilizado enfatiza os gestos da avó, quase sendo possível visualizar a pessoa realizando aquelas ações. A avó, narradora da colcha de retalhos, é resgatada pelas memórias que contava aos familiares. A morte se transforma em força e não em algo que acaba; por meio da partida da idosa que a neta coloca seu primeiro recorte de tecido na manta, como se ela passasse a ser responsável por dar sequência aos retalhos-histórias da família.

A manta que aquece e permanece viva no seio familiar questiona a finitude como uma etapa apartada da existência, colocando-a em contato direto com a vida e sua continuidade. E também simboliza materialmente o trânsito entre duas instâncias, em que a morte passa a ser vista não como impossibilidade, ganhando mais nuances. A finitude presente no livro aparenta residir na persistência da manta pelas diferentes gerações, pelo cruzamento de histórias, por fazerem do objeto não apenas uma lembrança estática da avó, mas uma construção em expansão.

Se a manta é feita da tessitura de diferentes linhas, o fio da vida e o fio da morte acenam estar cruzados e formam uma trama coesa. O sentido de reconciliação e aproximação que a finitude assume no álbum é visto na última página da narrativa, que volta a ser trabalhada na tese pela simbologia representada: “Eu e a minha avó, as duas dormindo lado a lado, até os tecidos se gastarem e novas histórias chegarem a esta manta” (*ibidem*: 28)<sup>115</sup> (Fig. 160).



Figura 160: Fechamento do álbum *A manta* (2010)

<sup>115</sup> “(Já agora: o quadradinho do meu pijama também tem uma história. Foi a minha tia que mo ofereceu há uns anos porque o achou parecido com um pijama antigo da minha avó.) Procurei-o na manta e ele lá estava. Realmente é quase igual ao meu. Eu e a minha avó, as duas dormindo lado a lado, até os tecidos se gastarem e novas histórias chegarem a esta manta” (Martins e Kono, 2010: 28-29).



No final do livro a manta traz novos retalhos da neta, uma vez que o tecido já estava gasto e alguns pedaços precisavam ser substituídos. Nessa perspectiva, novas memórias são incluídas, e dormir com a manta colabora na construção da ideia de morte enquanto trânsito, recordação e laços familiares.

De alguma maneira, teria sido retirada do livro uma função instrumental do luto, reinterpretando a morte como uma etapa aberta às mudanças, em que é preciso uma parte morrer para uma nova parte nascer: “Eu e a minha avó, as duas dormindo lado a lado, até os tecidos se gastarem e novas histórias chegarem a esta manta” (*ibidem*: 28). O encerramento do livro traz a imagem da menina e da avó se abraçando (Fig. 160) e da colcha em tamanho maior, na página da direita, onde elas estão localizadas. A idosa não foi para o céu ou virou anjo, mas continua presente através das lembranças de seus familiares. Há memórias felizes na fala da menina, pois o afeto e as histórias da avó continuam em curso através dos retalhos da manta que são resgatados como a memória e formam a grande colcha do tempo, composta por lembranças, datas, revisitações, acontecimentos e mudanças.

A alteração é o tema principal do segundo álbum do PT destinado a tratar a temática da perda. *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011) tenta reproduzir a inquietude de crianças (e de adultos) frente ao assunto. Ao analisar o título do livro, percebe-se que ele levanta uma pergunta complexa. A resposta possível é que sim, todos “desaparecem”. Entretanto não se sabe – ou é difícil de saber – para onde as pessoas vão quando isso acontece.

A questão guarda uma resposta oculta. Há algum lugar para onde se vai após morrer – ainda que desaparecer não seja um sinônimo completo nesse caso –, pois a pergunta tem o advérbio de lugar “onde”. Ou seja, pela lógica do álbum, as pessoas não caem em um “nada”, no abismo de sentido, mas o uso do advérbio “onde” evoca um sentido estático, sem movimento. A ideia de fixidez que o advérbio carrega é desconstruída na obra, uma vez que as coisas e os elementos da natureza sempre se modificam. A neve derrete e vira água que evapora e volta na forma de chuva; o sol vai e volta todos os dias; as pedras da praia depois da chuva e do choque mecânico com as ondas do mar acabam se transformando em areia. Nos três exemplos, os elementos saíram de um ponto, fizeram o trajeto e chegaram a outro lugar, assim como a linha negra que atravessa o álbum continua seguindo pela linha do infinito sugerida na guarda final.

A complexidade e a impossibilidade de uma resposta exclusiva apontam para uma das razões de *Para onde vamos quando desaparecemos?* ser o único dos álbuns analisados a trazer um ponto de interrogação no título. Uma pergunta que fica para sempre ecoando; a cada resposta, a pergunta é novamente feita. A escritora e pesquisadora Yolanda Reyes, em sua obra *Ler e brincar, tecer e cantar: literatura, escrita e educação* (2012), comenta que a infância é a primeira pátria das perguntas essenciais, tais como “por que alguém vai embora?” ou “o

que é a escuridão?”. São questões que começam a aguçar a curiosidade das crianças desde cedo e que as acompanharão – ou deveriam acompanhar – por toda a vida. À medida em que a leitura avança, são desenvolvidas várias analogias com os ciclos da natureza (e das meias desaparecidas ou do barulho) que preconizam a transitoriedade. Nessa aproximação com o provisório, haveria um esmaecimento da rigidez e da distância da morte, sugerindo uma reflexão que reposiciona a finitude dentro do cotidiano.

A ilustração da página (28), já analisada no capítulo 3, merece um olhar com outra abordagem. A ilustração é de uma linha preta formando a onomatopeia “zum”, questionando para onde vai o barulho (28). A materialidade gráfica amplia a significação do texto verbal. “E o barulho para onde vai quando desaparece? Fica algum tempo a zumbir no ar e depois cala-se” (Martins e Matoso, 2010: 28-29). O excerto diz que depois do barulho virá o silêncio, mostrado na página seguinte. A linha agora é transformada no padrão do cobertor que cobre um casal adormecido. Ou seja, um quarto em silêncio. O traço negro muda inclusive sua espessura, tornando-se mais fino ao assumir a estampa no tecido. E na sequência surge uma mudança ainda maior (32-33). A linha se fragmenta e transforma-se em barcos no mar, pois como diz o texto: “nada dura para sempre” (*ibidem*: 34-35). Nada dura para sempre e tudo se modifica, como é possível notar na linha que desempenha diferentes papéis nas ilustrações. A linha da vida, sempre em alternância, é ao mesmo tempo a linha da morte, já que há entre elas uma relação de dependência.

As reflexões de Blanchot (1997) interessam à análise por entenderem a finitude como a afirmação da vida, ou seja, o filósofo encara a morte como o princípio que subjetiva o homem: “A morte trabalha conosco no mundo: poder que humaniza a natureza, que eleva a existência ao ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana (...)” (324). A perda, de acordo com Blanchot, é o que garante que se nasça mais uma vez e se reafirme enquanto ser sensível; o leitor é encaminhado à constatação de que essa etapa é a transformação do mundo e dos seres. Buscando ecos dessa fala no álbum do PT, os novos formatos que a linha adquire dependem de que algo morra (desapareça), e a morte acena reivindicar a mobilização necessária para a vida e expressa ser propulsora da renovação.

O jogo ambíguo entre morte-vida está nas respostas pouco objetivas dadas às perguntas feitas, inclusive a respeito de pessoas. Para discutir a respeito das ambiguidades no álbum, retomo uma imagem trabalhada no capítulo anterior por sua importância semântica, aqui vista sob nova ótica. “Acontece que as perguntas que ficam com quem fica são ainda mais difíceis do que estas... [...] As outras perguntas, não. Ditas em voz alta numa sala vazia

ficam a fazer eco para sempre: 'Mas para onde é que terá ido?' 'Será que nunca mais nos vamos ver?'" (Martins e Matoso, 2010: 19-20)<sup>116</sup> (Fig. 161).

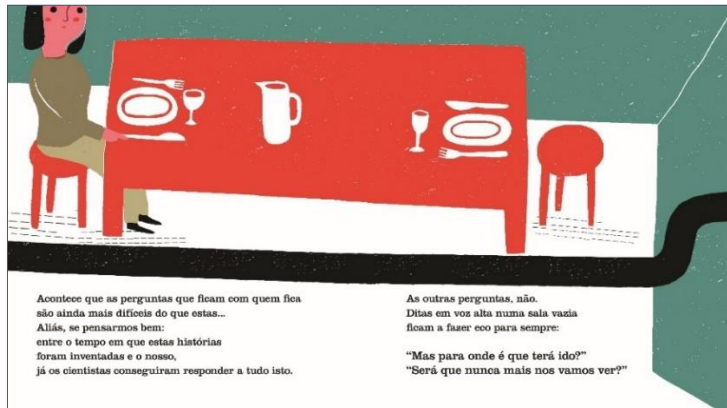


Figura 161: Ausência em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

Esse é um dos poucos momentos em que a morte, simbolizada na ausência de uma personagem na ilustração da cena, fica mais evidente, porque a palavra nunca é citada nas 48 páginas do livro. A escolha em suprimir a palavra não demonstra a intenção de evitar o confronto o inevitável pelo pequeno leitor. Sua "não presença" alude para outros significados, como ligações com o uso do verbo "desaparecer" presente no título. Neste caso, desaparecer não é sinônimo de morrer. Quem desaparece pode aparecer novamente; a escolha do verbo é dúbia. Já quem morre talvez não retorne, dependendo da crença de cada pessoa. Mas aparecer/desaparecer repercute de outra maneira. Desaparecer guarda em si a chance da volta, ainda que diferente. A fala "Será que nunca mais nos vamos ver?" marca a finitude (nunca mais ver alguém) e, ao mesmo tempo, contém a flexão do verbo ser (será). Conjugada no futuro do presente do indicativo, a palavra levanta dúvidas que deixam entrever as possibilidades interpretativas. Não é um verbo fechado em uma definição única, mas está aberto para iminências, potencialidades. Quando a frase usa a expressão "será", ela aponta para a viabilidade do sim, para a probabilidade de algo acontecer. Talvez a mulher da ilustração se reencontre com a pessoa que desapareceu (sumiu? fugiu? morreu?), reforçando o tratamento que a morte ganha no livro: o da multiplicidade.

A transformação presente na obra usa elementos do meio ambiente como principais exemplos, tais como água, sol, pedras, areia. A sequência a respeito das rochas ajuda a compor o raciocínio: "Nada dura para sempre. Mesmo as coisas que parecem teimosas como rochas, há um dia em que desaparecem [...] É preciso que venha a chuva, é preciso que

<sup>116</sup> "Acontece que as perguntas que ficam com quem fica são ainda mais difíceis do que estas... Aliás, se pensarmos bem: entre o tempo em que estas histórias foram inventadas e o nosso, já os cientistas conseguiram responder a tudo isso. As outras perguntas, não. Ditas em voz alta numa sala vazia ficam a fazer eco para sempre: 'Mas para onde é que terá ido?' 'Será que nunca mais nos vamos ver?'" (Martins e Matoso, 2011: 14-15).

venham as ondas do mar [...] para elas, aos poucos, comecem a esboroar, até acabarem em areia” (Martins e Matoso, 2010: 32-33/34-35)<sup>117</sup> (Fig. 162).



Figura 162: Transitoriedade da vida em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011)

A primeira ilustração retrata dois homens pescando à beira mar de frente para navios formados por pedaços da linha negra que atravessa o livro. A rocha, antes compacta, sofre a ação do tempo e, ao final, não desaparece, mas se torna areia. A ilustração realça a transitoriedade das coisas, que cedo ou tarde irão se transformar em algo diferente.

Ao escolher vários exemplos da natureza, o álbum faz uma alusão ao fato de que o tempo dos homens está ligado ao tempo do restante do planeta, evidenciando que os humanos são apenas parte de um grande processo vivo da Terra. A noção de que morte e vida relacionam-se numa lógica de unidade e não de diferença permeia os pensamentos de Blanchot (2011) a respeito do assunto: “Fazer da morte a minha morte, já não é mais, portanto, atualmente, manter-me eu até a morte, é ampliar esse eu até à morte, expor-me a ela, não mais excluí-la mas incluí-la, olhá-la como minha, lê-la como a minha verdade secreta, o assustador que reconheço o que sou [...]” (137). A consideração blanchotiana faz da finitude

<sup>117</sup> “As pedras, por exemplo, demoram que tempos a desaparecer. É preciso que venha o vento dizer-lhes vezes sem fim: “Não podes ficar aí para sempre...”. É preciso que venha a chuva, é preciso que venham as ondas do mar repetir, no ir e vir, sempre a mesma cantiga, para elas, aos poucos, comecem a esboroar, até acabarem em areia.” (Martins e Matoso, 2011: 34-35).

um conceito operatório que evidencia a alteridade e a oscilação entre as duas instâncias: a morte como responsável por intermediar a relação do homem com a vida, e esse movimento não deve ser compreendido, segundo ele, de maneira dicotômica. O autor, em suas formulações, desestabiliza oposições entre vida e morte, pois onde há uma, há a outra. Elas coexistem entrelaçadas num espaço ambíguo, difícil de ser delimitado e, por isso mesmo, aberto aos deslocamentos. Nessa lógica, por meio de recursos metafóricos tanto textuais quanto imagéticos, a publicação do PT reposiciona o tema preconizando o entendimento de que a transformação faz parte de todo ser vivo e deve ser compreendida de maneira naturalizada, ciente de que tudo e todos irão se transfigurar algum dia.

A memória e a transitoriedade discutidas nos dois livros fazem com que a principal linha de força das narrativas seja a reconexão do homem com o todo e a noção de movimento. A transformação mobiliza a importância de se entender que o tempo/espaço formado por ela, além de auxiliar no processo de perda para a criança, reforça a necessidade de se ter uma percepção geral do entorno. A duplicidade dos conceitos tempo/espaço, imagem/palavra, morte/vida, avós/netos favorece a interpretação de que esferas se encontram sempre em diálogo constante, quase se confundindo uma com a outra. Tanto as lembranças de *A manta* quanto as transformações em *Para onde vamos quando desaparecemos?* possuem como intersecção a perspectiva relacional e esboçam um perfil cronotópico que conecta a importância de se repensar o indivíduo não somente em seu aspecto interpessoal, mas também em relação ao ambiente que ele habita.

## 4.2 Ecoliteracia: elogio à consciência ambiental e à vida ao ar livre

O segundo cronotopo a ser analisado decorre da relação dos homens com o espaço que habitam - o meio ambiente -, mais especificamente das implicações vistas nas mudanças da natureza causadas pela humanidade e da necessidade de se repensarem atitudes<sup>118</sup>. É no mínimo curioso escrever sobre isso em meio a uma pandemia mundial de coronavírus, que, em parte, pode ser derivada do crescimento urbano desordenado, com avanço em áreas silvestres, além da pecuária e agricultura industrializadas, do comércio ilegal de animais e mudanças climáticas, como advertem os pesquisadores André Felipe Cândido da Silva e

---

<sup>118</sup> A luta ambiental contemporânea ganhou força a partir de meados dos anos 60 do século XX, nos movimentos de contracultura iniciados nos Estados Unidos e no Reino Unido, que defendiam os direitos humanos, o pacifismo, o respeito às minorias e o desenvolvimento mais ecológico. Ver mais em SORRENTINO, Marcos (Org.) (2001), *Ambientalismo e participação na contemporaneidade*, São Paulo, EDUC/FAPESP.

Gabriel Lopes no artigo publicado no site da Fiocruz<sup>119</sup>. A Covid-19 reacendeu a discussão crítica a respeito da consciência ambiental que já era tratado na literatura, inclusive nos livros infantis portugueses, há algum tempo. A professora Ângela Balça (2008) afirma que desde as décadas de 70 e 80 a temática era abordada na literatura infantil em Portugal em diferentes vias, como a da poluição, do aproveitamento de recursos naturais, da defesa dos animais e espaços urbanos mais harmoniosos, etc. E se eram vistos como temas emergentes, hoje se consolidaram, sendo presença constante nos textos literários para crianças.

O catálogo do PT é um exemplo do maior peso que as questões ambientais ganharam nas últimas décadas. Dentre os livros do grupo, há quatro com âmbito informativo a respeito do tema e 10 literários<sup>120</sup> que, diretamente ou não, ilustram a importância de se relacionar com o mundo exterior de maneira responsável. Reforçando a constatação, para o professor Rui Ramos e Ana Margarida Ramos (2013), merece atenção o número de obras que tecem uma crítica aos comportamentos depredadores do meio ambiente na produção do PT. Dentre os álbuns selecionados para a análise, dois possuem a vertente ecológica acentuada - *Ir e vir* (2008) e *Um dia na praia* (2008) - e três são mais voltados para a fruição da natureza, sendo eles *Duas estradas* (2009), *Praia-mar* (2011) e *Andar por aí* (2009).

Os álbuns valorizam a relação humana com o meio ambiente e afiguram ser um encorajamento para a vida ao ar livre. Não um manual ou guia de instruções, mas obras que informam e ao mesmo tempo oferecem prazer estético, estimulando a vida fora de quatro paredes (casas, escolas, empresas, instituições). E talvez mais do que isso, são livros que constroem pontes entre meio ambiente e humanos; em realidade, as obras citadas fazem supor que humanos e coisas do mundo são interligados. Em outras palavras, as narrativas convidam e solicitam uma presença responsiva das pessoas perante o mundo que habitam, sem que isso seja destituído de uma condição prazerosa.

A discussão que eles levantam inclina-se para a ecoliteracia, conceito entendido por Ramos e Ramos (2013) como

[...] a capacidade de os cidadãos desenvolverem um tipo de pensamento favorável à desconstrução do paradigma antropocêntrico que caracteriza as sociedades ocidentais e as suas consequências mais diretas, nomeadamente a conceção do homem como legítimo explorador do meio natural em seu proveito e a da natureza como uma inesgotável fonte de bens ao dispor de todas as necessidades e desejos humanos (o providencialismo). A essa desconstrução corresponde a edificação de uma conceção ecocêntrica, segundo a qual o homem se encontra integrado num sistema biológico

---

<sup>119</sup>[https://agencia.fiocruz.br/pandemia-de-novo-coronavirus-e-o-antropoceno?utm\\_source=Jornal+Pensar+a+Educa%C3%A7%C3%A3o+em+Pauta+-+Assinaturas&utm\\_campaign=4218c5b3ec-EMAIL\\_CAMPAIGN\\_2020\\_04\\_22\\_04\\_52\\_COPY\\_02&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_09ac6f560e-4218c5b3ec-299646689](https://agencia.fiocruz.br/pandemia-de-novo-coronavirus-e-o-antropoceno?utm_source=Jornal+Pensar+a+Educa%C3%A7%C3%A3o+em+Pauta+-+Assinaturas&utm_campaign=4218c5b3ec-EMAIL_CAMPAIGN_2020_04_22_04_52_COPY_02&utm_medium=email&utm_term=0_09ac6f560e-4218c5b3ec-299646689). Acedido em 25 de Abril de 2020

<sup>120</sup> Livros com vertente informativa mais demarcada a respeito do tema: *Plasticus maritimus: uma espécie invasora* (2018); *Atlas das viagens e dos exploradores: as viagens de monges, naturalistas e outros viajantes de todos os tempos e lugares* (2018); *Lá fora: guia para descobrir a natureza* (2018); e *Um ano inteiro: almanaque da natureza* (2017). De vertente literária não analisados na tese: *Cem sementes que voaram* (2017); *O rapaz que gostava de aves* (2012); *A ilha* (2012); *O livro dos quintais* (2010); e *A grande invasão* (2008).

complexo, cujo equilíbrio deve constituir uma aspiração individual e coletiva.  
(17)

A ecoliteracia reafirma que o homem pertence a uma grande rede, em um sistema conectado que é interdependente e questiona a posição de superioridade para se evidenciar uma interação mais igualitária do ser humano com os outros seres vivos do planeta. Vale ressaltar que a aplicação do conceito em livros literários infantis não significa, ou não deveria significar, um didatismo paralisante, em que a literatura é apropriada para repassar valores com fins pedagógicos. No entanto o caráter informativo dos álbuns reforça uma das tarefas da educação literária, baseada na instigação e interpelação a partir dos textos (Machado, 2020b). O valor estético dos álbuns não é colocado em segundo plano, articulando-se com a ecoliteracia para fazer narrativas de fruição artística.

A obra *Um dia na praia* (2014) conta a história de um homem que vai para o litoral aproveitar o dia e se depara com lixo no mar, o que gera uma mudança em sua atitude. A atmosfera do livro é construída de maneira gradual. Em um primeiro momento, o protagonista está na praia numa posição contemplativa; não há a sinalização de que algo irá se alterar no cenário, e as ilustrações com poucos elementos e o ângulo em que o protagonista é focalizado (visto de cima e de longe) sugerem amplitude e calma. O minimalismo na representação caminha para uma integração maior da personagem com o meio ambiente, como se o homem com sua toalha branca e sombrinha vermelha não poluísse visualmente a cena, colocando-o como um pequeno ponto frente à imensidão do mar.

Entretanto o clima de recolhimento e relativa paz é alterado logo após a cena do protagonista sentado mirando o visual litorâneo. Acontece nesse momento uma mudança de atitude da personagem, motivada pela alteração na paisagem. A alteração é expressa em quatro fases, ganhando força ao final da obra. Num primeiro momento, a personagem está imóvel, calma, admirando a praia. Um homem sozinho relaxa sob seu guarda-sol num belo dia, numa imagem plástica como um cartão postal. Quem sabe o homem se comporte como se estivesse preso dentro de um cartão postal: estático. Sua imagem de frente para o mar transmite uma sensação de interioridade, como um retiro voluntário que denota sua experiência individual.

Em uma segunda fase, sua solidão é interrompida pela presença de um objeto intruso na paisagem. Ele poderia ter ignorado o elemento na água, porém não é o que acontece. Sua expressão facial se modifica, ganhando um ar entre curiosidade e surpresa. Algo captura a sua atenção, o que é percebido na dinâmica entre as imagens das duas folhas do livro. O jogo de páginas duplas cria uma expectativa na obra, atuando como importantes viradores de página (Nikolajeva e Scott, 2011). O protagonista que antes estava descansando na areia caminha dentro do mar e vai atrás do objeto. Sua atenção começa a se transformar em gesto, pois verbos que indicavam estado (admirar e relaxar) mudam para verbos de ação (caminhar e ir).

Ele é mobilizado a fazer algo e faz. Retira a bota da água e se põe a avaliar a situação, visto que apoia as mãos na cintura numa posição típica de quem está pensando (15) (Fig. 163).



Figura 163: Reflexão do homem em *Um dia na praia* (2011)

Ao se implicar na realidade da praia, vista pela atitude mais ativa do protagonista, ele passa a empregar o pensamento da ecoliteracia defendido pelo ecologista Fritjof Capra (2002). Conforme explica o autor, é importante agir de maneira sistêmica, levando em consideração toda a rede que forma o ambiente, pois isso resulta na sustentabilidade e no equilíbrio entre seres humanos e as demais componentes. A percepção de que homem e natureza fazem parte de uma mesma teia e de que as ações de cada um impactam a vida dos outros coloca os seres vivos intimamente conectados e responsáveis pelos seus atos.

A consciência que a personagem de *Um dia na praia* ganha durante o desenrolar das páginas dá início ao terceiro momento. O protagonista poderia ter retirado o objeto da água e regressado para sua posição inicial de contemplação. Se no começo da história sua reflexão fazia com que ele permanecesse sentado e imóvel, a partir da metade do livro seu pensamento produz atitudes que reafirmam a importância da interdependência com a natureza. A próxima página dupla quebra uma expectativa somente ecológica. Ele entra mais uma vez no mar, agora tomado por lixo, como garrafas de plástico, galhos, pneu e até uma geladeira, objetos que destoam da calma que as imagens anteriores da praia transmitiam (16-17) (Fig. 164).



Figura 164: Lixo em *Um dia na praia* (2011)



A mudança na relação tempo-espço, ou seja, na sua ressignificação cronotópica, traz significações à obra. A paisagem se altera drasticamente, já que o enfoque é dado ao lixo na água, retirando o clima de contemplação do sujeito. O cronotopo serve de ponto principal para o desenvolvimento da história, fornecendo um terreno substancial aos acontecimentos (Bakhtin, 1998). Nada mais é o que era antes, nem o homem (reflexivo) nem o ambiente (limpo). A areia antes limpa é tomada por sucata e preenche toda a mancha gráfica (18-19), contrastando com o minimalismo dos objetos do começo da obra.

O quarto momento da tomada de consciência da preocupação ecológica é aquele em que o protagonista dá outro destino à grande quantidade de sucata retirada do mar. Ele constrói um barco (22-23) e navega com ele pelo oceano (28-29). Pela pertinência da ilustração, trago novamente a imagem final do miolo da obra comentada no capítulo 2 (Fig. 165).

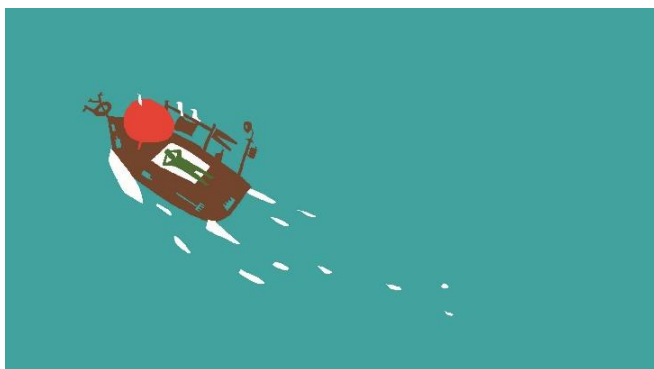


Figura 165: Passeio pelo oceano em *Um dia na praia* (2011)

Merece relevo a dinâmica circular criada pelo autor no final da história. O homem que relaxava na praia é interrompido pela poluição no mar; ele resolve reciclar todo o lixo e construir um barco, no qual regressa à praia, aumentando seu estado de fruição. A sucata é repensada e devolvida ao ambiente num outro formato, em que tanto a personagem quanto a natureza são beneficiadas. O protagonista, antes muito voltado apenas para seu deleite particular, fica dotado de um propósito coletivo, porque ao retirar o lixo da praia colabora com os outros banhistas e o ecossistema marinho. A sua ação individual afeta todo o sistema de relações do ambiente. O desfecho original produz um efeito mais significativo, pois quando o narrador trata de reciclagem sem para isso usar moralismos, ele sensibiliza o leitor para a preservação ambiental (Sotto Mayor, 2016).

O barco, além do que representa por ser feito de material reciclado, também simboliza a imaginação do protagonista. Ele usa sua criatividade e reutiliza o lixo de maneira a navegar no imaginário. As guardas finais revelam um pequeno ponto na página da direita, sinalizando o barco do homem que segue pelo oceano (30-31) (Fig. 85). Além de estabelecer uma relação de passagem de tempo com as guardas iniciais (só há o mar), a embarcação tece algumas

aproximações com a longa viagem que o leitor faz nas páginas de um livro por meio da imaginação. Viagem literária que também provoca no leitor entendimento e um posicionamento mais sustentável, sistêmico e ativo em relação ao meio ambiente.

A necessidade de se repensar o modo como o ser humano interfere no planeta, em como a aceleração produtivista trouxe sérios danos à natureza, é também o mote de *Ir e vir* (2012), perceptível por meio da modificação do espaço e do tempo no álbum. A obra começa com imagens harmônicas a respeito do homem das cavernas se locomovendo a pé, numa interação mais tranquila com o meio que o rodeia (4-5). A evolução dos transportes é exibida, passando pelo homem a cavalo, carroças e chegando ao automóvel, numa perspectiva que destaca as consequências dessa evolução, simbolizadas especialmente através do trator e da retroescavadeira em um ambiente florestal (16-17). Enquanto a página da esquerda possui máquinas, estrada asfaltada e quatro árvores cortadas (16), a página ao lado traz a montanha com seus animais (raposas, cervos, pássaros). Dois homens estão parados diante do bosque sem saber exatamente o que fazer, com a mão na cabeça e na boca (gestos que sugerem dúvidas). O leitor se depara com a grande alteração do espaço característica do Antropoceno, termo usado para designar um período geológico coadunado por modificações feitas pelo homem e não em função de processos biogeofísicos (Silva e Lopes, 2020). O crescimento urbano desenfreado denunciaria o desrespeito às outras formas de vida não-humanas. Os tracejados da estrada que terminam ao pé da montanha sugerem que a natureza é, naquele contexto, um obstáculo ao desenvolvimento, numa imagem que reflete a diferença de forças entre os dois mundos: máquinas potentes de um lado e animais e vegetais de outro.

A configuração das ilustrações questiona a ideia de mundos distintos e opostos, como se fosse necessário derrubar toda a montanha para que os homens pudessem continuar sua jornada no planeta. Heise, em sua obra *Chronoschisms: time, narrative and post modernism* (1997), comenta que as grandes alterações advindas do desenvolvimento tecnológico nos transportes e comunicações nas últimas décadas propiciaram simultaneidade e instantaneidade, mas trouxeram consigo consequências:

Certainly, the most significant changes in the last thirty years have taken place in transportation and communications [...]. As a consequence, the interdependence of the net has increased to such an extent that changes or crises immediately translate to the network as a whole rather than remaining within a particular local environment. (23)

As mudanças causadas pela evolução nos transportes e comunicações colocam grandes perguntas à ideia de progresso. O livro não apresenta respostas nem constrói uma crítica óbvia à forma como os humanos têm se relacionado com o meio ambiente, mas dá indícios, tanto nas palavras, imagens e aspectos materiais, de que é necessário reavaliar os excessos feitos pela sociedade. O texto que acompanha a imagem reforça a crítica: “Tudo a ir e a vir, muito facilmente, para cá e para lá. Mas o que significa *facilmente*? Se a olharmos mais de

perto, uma palavra nunca mente” (Martins e Carvalho, 2012: 16). Uma brincadeira é feita com a palavra “facilmente”, que separada origina os termos “fácil” e “mente”. Ou seja, a rapidez e a comodidade do deslocamento indicam esconder resultados negativos para todo o ecossistema. A ponderação contida no excerto defenderia a necessidade de revitalizar as comunidades de maneira que, como pensa Capra (2002), os princípios sustentáveis se manifestem nas diretrizes educativas, comerciais e políticas, fundamentais para a construção de um pensamento ecológico.

A página dupla seguinte mantém o tom: “Facilmente é como quem diz... Tivemos de abrir estradas, furar montanhas, construir caminhos de ferro e de asfalto. Tivemos de dar um grande salto. (Diz-se um salto civilizacional, que é um salto fora do normal, capaz de nos levar mais longe)” (Martins e Carvalho, 2010: 18) (Fig. 166).

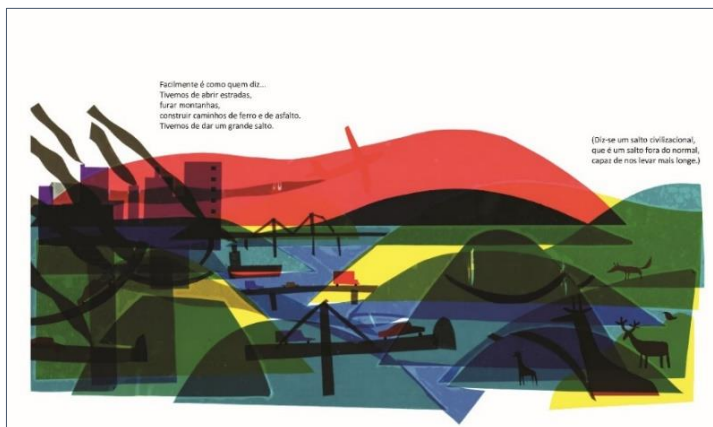


Figura 166: Questionamento da ideia de progresso em *Ir e vir* (2012)

Assim como o excesso de lixo foi criticado em *Um dia na praia* (2009), a paisagem sobrecarregada de elementos vista acima também ganha uma leitura semelhante. Como uma continuação da página antecedente, um cenário urbano desordenado com automóveis, navios, viadutos, fábricas e prédios é desenhado do lado esquerdo. Considerando a relação entre as duas páginas duplas, o leitor fica com a sensação de que a montanha foi derrubada, pois no canto inferior da folha direita há alguns animais remanescentes da cena anterior, agora em menor número. A diferença é notória entre a área reservada aos animais selvagens e ao homem, já que a mancha gráfica é mais preenchida mais por construções humanas. A ilustração indica rebaixar o meio ambiente para um papel secundário, diminuindo sua importância, sem levar em consideração que as ações do homem interferem no equilíbrio de todo o sistema.

Ao contrário das formas de deslocamento do ser humano, a dos animais é feita de maneira muito mais harmoniosa, como as travessias de andorinhas, baleias e borboletas presentes no álbum. A distinção entre os dois tipos de viagem fica marcada na cena em que

um avião deixa uma enorme nuvem de fumaça no céu em meio a borboletas e andorinhas (32-33)<sup>121</sup> (Fig. 167).



Figura 167: Discrepância entre as viagens dos seres humanos e dos não humanos em *Ir e vir* (2012)

A presença da fumaça destoa na cena, pois cobre de cinza-chumbo as asas coloridas dos animais, quebrando a harmonia ali presente. O texto reforça a discrepância de parte expressiva dos meios de transporte atuais: “O mesmo não acontece com os aviões que cruzam os céus uns bons milhares de metros acima e que nas suas viagens libertam toneladas de gases para o ar” (Martins e Carvalho, 2012: 33). A página leva o leitor a refletir sobre o uso de combustíveis nocivos ao meio ambiente, num contraste com os meios de locomoção mais inteligentes. A última página dupla do miolo do livro é a ilustração de um menino sentado sem os sapatos e olhando para os próprios pés (48) (Fig. 168).



Figura 168: Última página do miolo do álbum *Ir e vir* (2012)

Com um semblante de estupefação e dúvida, ele demonstra reconsiderar seus próprios passos, como se questionasse sua locomoção pelo mundo até aquele momento. Quem sabe assim a caminhada humana aponte a lugares novos, gerando outros significados para a sua

<sup>121</sup> “O mesmo não acontece com os aviões que cruzam os céus uns bons milhares de metros acima e que nas suas viagens libertam toneladas de gases para o ar. (Não se conhece a opinião das borboletas e das andorinhas acerca deste exagero, mas os cientistas desconfiam que não seja nada de muito simpático...)” (Martins e Carvalho, 2012: 32-33).

própria existência. O texto verbal da imagem – “Talvez não fosse mau lembrar que os pés não são só para usar sapatos e que a cabeça não é só para usar chapéu” (*ibidem*: 44) – funcione como um alerta literal de que o homem precisa reconsiderar a maneira como lida com o seu *habitat*.

A sugestão cronotópica feita pelo PT nos dois livros que trabalham a temática da ecoliteracia talvez faça uma defesa indireta do meio ambiente, sem que isso seja o carro-chefe da narrativa. E esse aspecto é interessante na medida em que a prioridade da obra se inclina para a componente literária e não para a leitura instrumentalizadora do que se deve ou não fazer para a preservação da natureza. Os álbuns não demonstram cometer esse engano, operando de forma diferente: o despertar da questão ecológica e a reutilização do lixo em *Um dia na praia* (2009) passa por uma leitura do tempo e do espaço das imagens e pela percepção das modificações que acontecem na praia e no homem.

O tom da mensagem ecológica em *Um dia na praia* permanece em *Ir e vir* (2012). Ainda que o modelo vigente de desenvolvimento seja colocado em xeque, o discurso imagético, material e verbal escolhido pela editora não faz uma crítica de teor moralista. O leitor é impelido na direção do questionamento da ideia de progresso atual pelo viés artístico que compara a viagem dos homens com a de outros animais. A compreensão da necessidade de se modificar os comportamentos em relação ao meio ambiente nos dois álbuns se vale de distintos cronotopos – vistos no tempo-espaço da natureza preservada e no descaso com o meio ambiente – para questionar práticas e valores que deflagraram na insustentabilidade do modelo econômico e social dos dias de hoje.

Já as práticas que favorecem uma relação mais harmoniosa com o meio ambiente assumem diferentes facetas nos álbuns da editora. A estratégia discursiva caminha tanto em direção à ecologia mais diretamente – como nos dois exemplos acima – como no incentivo de uma infância ao ar livre, que desfruta do ambiente que a cerca. As duas esferas estão diretamente relacionadas, porque só é possível gozar dos benefícios da natureza quando ela está preservada. O contrário também denota ser válido: haveria uma conscientização maior dos impactos devastadores do homem no meio ambiente a partir do momento em que os indivíduos desfrutam do ecossistema. E é nesse sentido que os álbuns *As duas estradas* (2009), *Andar por aí* (2009), *Quando eu nasci* (2007) e *Praia-mar* (2011) estão localizados: o da valorização de vivências no meio natural. Cada obra, com uso de diferentes recursos materiais e narrativos, advoga em favor disso.

*As duas estradas* (2009) será analisado primeiro por acenar uma transição entre os dois álbuns que possuem caráter ecológico mais forte (*Um dia na praia* e *Ir e vir*) e os três que valorizam as experiências no mundo que cerca as personagens (*Andar por aí*, *Quando eu nasci* e *Praia-mar*). Ao colocar em contato viagens que trilham caminhos diferentes, *As duas estradas*

acaba por fazer a crítica ao estilo de vida atual, ao mesmo tempo que salienta a importância de um contato de qualidade com a natureza.

A obra é elaborada a partir de um importante cronotopo, a estrada. Para os leitores portugueses, a estrada azul (autoestrada) citada no álbum também aponta para um tempo-espaço específico, uma vez que marca a entrada do país na União Europeia em 1986. A junção de tempos, idades e caminhos distintos estabelece zonas de contato entre as duas narrativas contadas. O tipo de viagem escolhido pela família do carro azul, que segue pela autoestrada, não permite que haja muitas interações com o mundo externo. Ao seguir em uma estrada de alta velocidade, não se é possível ver a cidade, já que uma cerca de metal divide os dois ambientes, como visto na figura 76, analisada no capítulo 2. Porém a travessia do carro vermelho realiza-se na estrada nacional, que, por cruzar diversas cidades, está aberta para pausas, desvios e encontros. Ainda que o livro não faça juízo de valor a respeito das duas travessias, a comparação entre elas será feita pelos leitores e oferece pontos de discussão a respeito da ecoliteracia, como na imagem abaixo<sup>122</sup> (Fig. 169).



Figura 169: Encontros da viagem vermelha em *As duas estradas* (2009)

A criança e a mãe, com um semblante alegre, acenam para um idoso que anda de bicicleta. O carro segue em velocidade baixa, pois além de conseguirem cumprimentar o ciclista, o texto comenta que ultrapassaram “um carro que molengava à nossa frente” (Martins e Carvalho, 2009: 26). O fato de seguirem numa pequena estrada permite interações com outras pessoas, ao passo que a viagem azul, disposta do lado esquerdo da página, é apresentada de maneira monótona porque deseja chegar logo ao destino. O trajeto na estrada nacional indica afetar e ser afetado por todos os lugares por onde passa, pois a viagem é sempre interrompida e a família conversa com as pessoas em cada uma dessas paradas (dono do bar, senhora pastora, crianças no rio). O percurso criado pelo carro vermelho é feito numa estrada desviante, com mais riscos e benefícios para os tripulantes. A respeito da estrada, elemento cronotópico usual por traçar analogias com o tempo, Bakhtin (1998) comenta que ela é uma metáfora para o transcurso do tempo no espaço, cada um dos

<sup>122</sup> “Perguntamos pela quadragésima vez quantos quilómetros faltam. Ultrapassamos o carro que molengava à nossa frente. Acenamos a um velhote e à sua bicicleta.” (Martins e Carvalho, 2009: 26-27).

caminhos escolhidos pelos carros não apenas influencia o tempo gasto nos trajetos, mas também estabelece um certo tipo de relação com o ambiente exterior. É por meio da estrada que diferentes direções e percepções espaço-temporais se cruzam e caminhos se abrem. A página dupla que lista os vários motivos que fazem com que a viagem seja desviada volta a ser analisada sob outro ponto de vista<sup>123</sup> (Fig. 170).

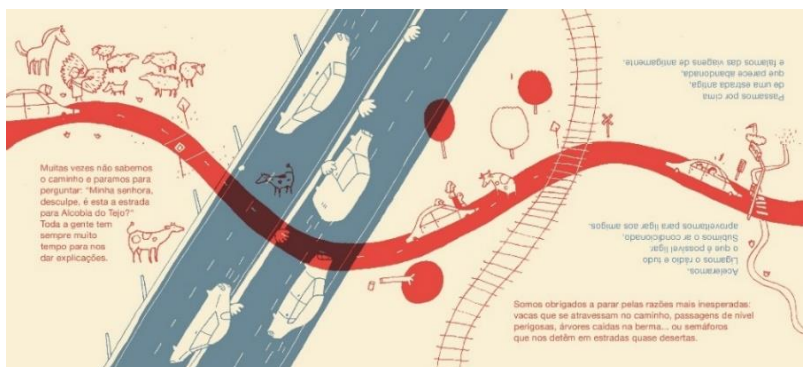


Figura 170: Paradas da viagem vermelha em *As duas estradas* (2009)

A imagem é formada por ovelhas, vacas, cachorro, pássaro e cavalo, além de uma pastora. No entanto o ponto a ser ressaltado é a presença de uma terceira via além da vermelha e da azul. Existe o desenho de uma ferrovia que se cruza com a estrada nacional. Se a estrada é um cronotopo por excelência, já que proporciona encontros (Bakhtin, 1998), a intersecção entre os dois tipos de caminho é singular. Como a viagem do carro vermelho é lenta por ser feita em um caminho longo, isso possibilitaria a descoberta de mais formas de existir. A pastora com suas ovelhas, os animais no meio da pista e a ferrovia comportam uma relação distinta com o ritmo de vida atual, pautado na celeridade e na ditadura do agora. A simplicidade dos traços que representam os trilhos da estrada lembra a passagem lenta de um comboio, como metáfora para as aberturas que uma viagem pelo interior das cidades sinaliza proporcionar. Dessa forma, o deslocamento do carro vermelho favorece o lado interpessoal e o contato com o espaço que o rodeia, visto que um dos princípios da ecoliteracia é o de reintegrar os homens ao meio ambiente, numa relação de parceria (Capra, 2002).

O carro vermelho não aparenta estar interessado em "passar o tempo", e sim em "passatempo". Ainda que muito parecidas, as duas expressões possuem sentidos distintos. A primeira faz um uso pouco consciente das horas, apenas esperando que elas acabem. A segunda, ao contrário, quer aproveitar e saborear ao máximo o tempo disponível, em que cada momento cabe lazer e divertimento. A cena do banho de rio, última parada da viagem

<sup>123</sup> "Muitas vezes não sabemos o caminho e paramos para perguntar: 'Minha senhora, desculpe, é esta a estrada para Alcobia do Tejo?' Toda a gente tem sempre muito tempo para nos dar explicações. Somos obrigados a parar pelas razões mais inesperadas: vacas que se atravessam no caminho, passagens de nível perigosas, árvores caídas na berma... ou semáforos que nos detêm em estradas quase desertas." (Martins e Carvalho, 2009: 10-11).

vermelha, vale a pena ser retomada na discussão. A família para o carro e aproveita para nadar num córrego, sendo que o menino e sua irmã voltam com os pés cheios de barro para o carro (Fig. 80). O fato de estarem com os pés sujos, fruto de um momento de lazer ao ar livre, manifesta-se como as marcas materiais de um cronotopo que valoriza o tempo da infância ao brincar mais livremente com o que o meio ambiente oferece. Isso é possível pela presença de uma temporalidade que propicia olhares mais atentos, visível nos caminhos mais curvilíneos e detalhados da viagem, como o curso do rio.

A cena aproxima-se de uma síntese dos princípios da viagem vermelha, e a escolha do rio torna-se crucial para isso. Analisando o significado de rio, a palavra simboliza tempo e renovação no correr de suas águas, segundo Chevalier e Gheerbrant (1997). O pequeno curso d'água da imagem se transforma no ponto de encontro entre duas dimensões: o desfrute dos recursos naturais disponíveis e da brincadeira/interação interpessoal entre as crianças. Dois meninos brincando na água e a família da história surgem na próxima cena. Há traços por cima do curso do rio, produzindo efeito de movimento das águas. A cena não possui grande dimensão (o carro azul é destacado na página dupla), e isso não implica em perda de significado na leitura que se oferece à narrativa vermelha. Ela traz muitos elementos, como árvores, pessoas, roupas colocadas na margem do rio (retiradas para as crianças entrarem na água), carro, estrada e uma pequena ponte sobre o rio. A presença da ponte também ratificaria um elo entre a socialização e a fruição responsável da natureza, aspecto defendido por Ramos e Ramos (2014): “[...] the identification of all these things is essential to create an ecological awareness, so that each act is part of a network of actions and states with which the character interacts and becomes operational through the use of referentiation” (271). O excerto comenta que esses pequenos gestos favorecem a criação de um pensamento ecológico, uma vez que situam o indivíduo como parte de algo maior, numa dinâmica relacional entre seres vivos e ambiente. No álbum do PT, quando a criança interage com os outros indivíduos e com o espaço ao redor, ela afina sua percepção ecológica, valorizando o espaço e as relações sociais, o que culmina numa experiência mais rica.

Outro álbum ilustrado do PT que valoriza as relações interpessoais e a vida ao ar livre é *Andar por aí* (2009), livro que transita entre os três grandes cronotopos listados (relações intergeracionais, ecoliteracia e imaginação). Usufruir da natureza é um tema caro à editora, visto nas obras de cariz informativo mais atuante voltadas para a observação de plantas e animais e para a compreensão das mudanças que acontecem no ambiente<sup>124</sup>. No livro em questão, o avô é o grande incentivador da criança para passear em espaços abertos; como visto no segundo capítulo, o menino acompanha as saídas do idoso e amplia sua visão do mundo. O álbum lembra um elogio à vida ao ar livre, às brincadeiras infantis na rua e à

---

<sup>124</sup> *Plasticus maritimus: uma espécie invasora* (2018); *Atlas das viagens e dos exploradores* (2018); *Lá fora: guia para descobrir a natureza* (2018); e *Um ano inteiro: almanaque da natureza* (2017).



liberdade, aspectos fundamentais para se conhecer o mundo (Silva, 2011b). E o alargamento do horizonte é feito tanto em experiências sensoriais quanto inter-relacionais.

A começar pelo campo dos sentidos, a primeira página do miolo do livro volta a ser analisada na leitura cronotópica: “Gosto de andar por aí. (...) Na rua não há teto. Sopra o vento. Às vezes chove, às vezes faz sol” (Martins e Matoso, 2009: 8)<sup>125</sup> (Fig. 171).



Figura 171: Menino ganhando a rua em *Andar por aí* (2009)

O menino entra em contacto mais direto com a natureza ao caminhar na rua. Vê as árvores, sente o ar fresco no rosto, repara nas construções e ruas ao redor, interagindo com o entorno. Algumas páginas depois, o aspecto é reforçado: “No verão uso um chapéu e os joelhos vão à mostra, pronto a cair sem rede e a esfolar-se no asfalto. No inverno uso sempre dez camadas de agasalhos, mas ao fim de poucos metros começo a tirar as blusas” (*ibidem*: 12-13)<sup>126</sup> (Fig. 172).



Figura 172: Materialidade do mundo em *Andar por aí* (2009)

<sup>125</sup> “Gosto de andar por aí. Desço as escadas a correr, salto aos degraus dois a dois e num instante entro na rua. Na rua não há teto. Sopra o vento. Às vezes chove, às vezes faz sol. Na rua não há paredes. Há estradas, muros e lugares, mas o mundo é enorme (acho que não tem fim)” (Martins e Matoso, 2009: 8).

<sup>126</sup> “No verão uso um chapéu e os joelhos vão à mostra, pronto a cair sem rede e a esfolar-se no asfalto. No inverno uso sempre dez camadas de agasalhos, mas ao fim de poucos metros começo a tirar as blusas. ‘Que exageradas são as mães’, o meu avô enrolhe os ombros, sem sequer olhar para trás. Nunca vira o pescoço, nunca espera por mim, nunca me dá grande atenção. Já sei que é assim, e assim é que é bom” (*ibidem*: 12-13).

O avô estimula a criança para que esta não apenas veja as estações do ano, mas que também as sinta no próprio corpo: perceber quando está quente, sentindo na pele o vento, o sol e a chuva. Passível de variações, o tempo que extrapola as paredes e os tetos da casa do menino se espacializa nas cores e nos traços da ilustradora. A página dupla 12-13 mostra um dia de chuva, ilustrada em tracejados. Os traços compõem grande parte da cena – sendo vistos em outras imagens da obra, como as das páginas 18-19 – e formam as gotas de chuva, as árvores, os detalhes nas roupas de personagens e o passeio que cruza as duas folhas. Tendo em vista que a criança está conhecendo mais coisas a respeito do mundo com o seu avô, os riscos presentes nas ilustrações denotam a realidade em construção, um lugar ainda não finalizado, que é capaz de receber mais um traço e ser aumentado. Os tracejados também dão a sugestão dos passos que o menino, levado por seu avô, faz para conhecer melhor o mundo. E assim, com a experiência física de sentir as variações climáticas e temporais, o menino interage com seu bairro e com sua cidade. Ele passa a reparar nos estabelecimentos, como o mercado (14-15) e os correios (28-29), além de ver pessoas com perfis distintos.

Esse espaço em constante ampliação relaciona-se com um olhar mais curioso para o mundo. “Há dias em que me apetece caminhar devagarinho, vendo tudo, distraído. Uma minhoca escalando um muro, aflita... (dou-lhe uma ajuda para chegar mais depressa a casa) [...]” (Martins e Matoso, 2009: 18-19)<sup>127</sup> (Fig. 173).



Figura 173: Tempo e espaço dilatados em *Andar por aí* (2009)

A forma de ver e usufruir da temporalidade traduz-se no caminhar lento e dado às distrações, como fala o excerto. Entretanto o alheamento dito pelo protagonista aponta ser mais direcionado para uma atenção sem esforço e para a abertura de um olhar atento aos detalhes do percurso. Na ilustração, a criança auxilia a minhoca a subir a parede, animal que

<sup>127</sup> “Há dias em que me apetece caminhar devagarinho, vendo tudo, distraído. Uma minhoca escalando um muro, aflita... (dou-lhe uma ajuda para chegar mais depressa a casa). Uma pedra afiada que julgo logo ser do tempo da pré-história. Um muro enrugado, por onde a minha mão passeia. Ou um cão que salta, de repente, atrás da grade de um portão. (E eu salto logo também... Por esta é que eu não esperava!)” (*ibidem*: 18-19).

se locomove devagar. A configuração do cronotopo tornar-se-ia um ponto privilegiado para o cuidado com os animais, em que a preservação e o lazer andariam de mãos dadas.

Ao entender o meio ambiente como um todo, a noção de mundo que o garoto começa a apreender não é apenas relativa à proteção ambiental, mas também às relações sociais, como na figura das páginas 16-17, que novamente apresenta contributos para a tese<sup>128</sup> (Fig. 174).



Figura 174: Interação do avô com conhecidos em *Andar por aí* (2009)

Enquanto o senhor conversa, acena ou abraça as pessoas, a criança brinca. Mesmo que pareça não estar atenta ao que o avô faz, a criança testemunha as boas relações que o idoso estabelece e, com isso, é provável que assimile ideias de convívio aberto. O professor Pedro Jacobi (2003) comenta que a educação ambiental não se limita apenas às práticas responsáveis no uso dos recursos naturais, mas também à criação de comportamentos que estimulam maior integração e harmonia entre os indivíduos. Reforçando a ideia, as personagens da cena possuem aspectos físicos bastante diferentes. Há um senhor negro, uma mulher branca, outra mulher de pele acastanhada e um homem de pele mais acinzentada. Todos estão dispostos na mesma página, como se ela fosse um microcosmos do mundo. Ao fazer riscos no chão, o menino começa a passear pela grande diversidade humana, compreendendo com seus próprios pés as diferentes raças e etnias<sup>129</sup> que existem. O álbum busca valorizar a pluralidade sociocultural humana, reforçando seu caráter educativo, sem impor apenas uma visão de mundo. Nota-se que nos livros informativos como os aqui analisados o leitor é convocado a encontrar essas indicações na narrativa (Garralón, 2015).

<sup>128</sup> "Paramos muitas vezes, quando vou com o meu avô. 'Como vai a sua senhora, como vai este e aquele...' Enquanto o meu avô conversa, as aventuras continuam. Trepo num monte de areia (e trago outro monte nos sapatos). Solto poças e às vezes erro ('já viu o estado em que voltas?'). Procuo um galho e, dentre todos, escolho o mais afiado para fazer um risco no chão. Divido assim o mundo. Desenho um caracol, um círculo para me prender. E depois vou traçando no chão um rastro, à minha passagem, para que me possam encontrar, em caso de me perder. (Já vi isso numa história... é capaz de resultar)" (*ibidem*: 16-17).

<sup>129</sup> O álbum *O mundo num segundo* (2008), ao utilizar diferentes países e indivíduos na construção da história, também valoriza a diversidade racial e étnica.

Ainda que a crítica das autoras da obra não fique explícita, o final da história sugere que um dos principais pontos abordados é o incentivo às crianças para explorarem os espaços ao ar livre, interagindo com diferentes pessoas e lugares: “Os meus vizinhos de cima é que ainda não perceberam bem a graça que é andar por aí. Se os chamo, dizem: Que estão vendo o desenho animado... Que é quase hora do lanche...Que é quase hora do jantar...Que está muito vento...Ou lá vem muita chuva...Ou que este sol faz mal à cabeça” (Martins e Matoso, 2009: 26-27) (Fig. 175).



Figura 175: Exploração dos espaços abertos em *Andar por aí* (2009)

O protagonista está na rua conversando com os dois vizinhos de semblante apático na janela do prédio. O menino possivelmente argumenta com os outros o lado positivo de estar fora de casa, pois está com as mãos abertas e olhando para a janela onde está a dupla. Não é possível ver seu rosto, apenas seu corpo de costas. A focalização usada na cena acabaria por expressar a diferença na mirada entre as crianças: enquanto os meninos no prédio apenas conseguiriam ver o mundo pela sua janela, o protagonista circula por um espaço muito maior, o da cidade. Vê-lo de costas com as mãos abertas também faz uma alusão ao grande horizonte que ele possui a sua frente, mais plural e divertido do que o de seus vizinhos.

A mudança de perspectiva se dá na página seguinte, quando as crianças do prédio saem de suas casas e brincam com o menino (28-29) (Fig. 176)<sup>130</sup>.

<sup>130</sup> “Ontem escrevi uma mensagem para eles com uma pedra vermelha no asfalto, enquanto o meu avô lia o jornal na fila dos correios. Pensei que eles não tinham percebido, mas ao fim de meia hora finalmente os vi descer. Tropeçaram cinco vezes (eu contei) porque seus pés, coitados, já quase não sabiam andar. Mas ao fim de pouco tempo a rua era toda nossa. Jogamos às escondidas, andamos por aí, enquanto o meu avô fazia as palavras cruzadas e falava ao telemóvel. Depois assobiou e viemos a correr como cães. ‘Está na hora do almoço’, disse ele com cara de zangado, ‘que vadios que vocês são...’ Mas quando voltamos para casa, ouvi-o dizer à minha mãe que tinha sido uma bela manhã” (*ibidem*: 28-29).



Figura 176: Crianças brincando ao ar livre em *Andar por aí* (2009)

A costura do livro marca a diferença entre momentos. Na folha esquerda, a dupla caminha desajeitada na escada, desacostumada de estarem naquele local: "Tropeçaram cinco vezes (eu contei) porque seus pés, coitados, já quase não sabiam andar [...]" (*ibidem*: 28). As duas crianças não teriam o hábito de brincar fora das paredes da casa. Talvez faltasse a elas um avô como o do protagonista, que os levassem com frequência a explorar a cidade. Na falta de um avô ou avó, coube ao menino estimular os vizinhos a brincarem ao ar livre. "Mas ao fim de pouco tempo a rua era toda nossa. Jogamos às escondidas, andamos por aí, enquanto meu avô fazia as palavras cruzadas e falava ao telemóvel" (*ibidem*: 28) (grifos nossos).

Há uma diferença na materialidade visual entre as duas folhas. Enquanto a primeira é bastante preenchida por texto e apenas três crianças aparecem no canto inferior, a folha direita não possui texto e conta com os meninos correndo pela área em meio a árvores, pessoas e estátuas. A partir do momento em que a dupla de vizinhos passa a fazer do tempo um aliado, brincando e interagindo com outras crianças, seu horizonte também se ampliaria. A ecoliteracia ou a educação ambiental literária, tema transversal à obra, fortalece a ideia de que a dupla de crianças se sente como parte de um todo a partir do convívio com outras pessoas e pelas brincadeiras ao ar livre. Mais integrados ao meio que os rodeia, os dois meninos tornam-se corresponsáveis pela qualidade de vida do seu entorno, o que Jacobi (2003) entende como tornar-se participante de uma coletividade cidadã. Perceberem-se como atores ativos na cidade colabora na expansão de suas próprias individualidades. Se antes apenas viam o mundo pela janela, limitados pelas paredes do apartamento, ao se desvencilharem de inseguranças e correrem com liberdade, a dupla conquista outros espaços.

Numa sociedade que cada dia mais "encaixota" as crianças em espaços fechados, desfrutar da cidade ao ar livre e ter os sentidos estimulados compõem um cronotopo marcado pelas boas regras de convivência, pelo cuidado com os animais e pelo exercício criativo. A nova noção de espaço trazida por *Andar por aí* é impulsionada pelo prazer de caminhar ao ar

livre. A criança entra em contato mais direto com a natureza ao deixar o ambiente doméstico, sentindo o vento e a chuva na rua, vendo animais e fortalecendo laços de amizade ao brincar com os vizinhos.

O espaço aberto como agente ativo da fruição das personagens é o tema de *Quando eu nasci* (2007) e *Praia-mar* (2011), que mais do que fazer uma defesa do meio ambiente, exaltam a natureza e o conhecimento de mundo. *Quando eu nasci* exprime as reflexões de um menino acerca das coisas que conheceu após nascer. A primeira página do miolo, trazida mais uma vez para a análise pela sua importância, é completamente preta e sem imagens, contendo apenas texto verbal: “Quando eu nasci nunca tinha visto nada. Só um escuro, muito escuro na barriga da minha mãe” (Martins e Matoso, 2007: 6-7) (Fig. 177).



Figura 177: Primeira página de *Quando eu nasci* (2007)

O nada a que a criança se refere relaciona-se com a folha negra, numa representação do útero materno. Ainda que seja um local de abrigo e conforto, a barriga da mãe é entendida como um ambiente limitado, em que não há ainda o sentido da visão.

O espaço realmente se expande quando a criança nasce e passa a perceber o mundo que a cerca. Por ser um livro de memórias, todas as restantes páginas duplas do álbum trazem as diversas coisas que ela descobre quando começa a conhecer o mundo. Seu conhecimento parte, na maioria das vezes, dos cinco sentidos (tato, olfato, visão, audição e paladar), explorados através do contato com elementos naturais do ambiente, como mar, florestas, montanhas e praias (10-11), animais (12-13), terra, pedras, areia e céu (14-15). O ambiente praiano surge como mais um lugar de exploração sensorial<sup>131</sup> (Fig. 178).

---

<sup>131</sup> “Quando eu nasci nunca tinha brincado com pedras, nunca tinha mexido na terra, nem feito túneis na areia. As minhas mãos nunca tinham tocado em nada, só uma na outra. Quando eu nasci nem sonhava que havia céu e que o céu mudava de cor e que as nuvens eram tão bonitas. Quando eu nasci era tudo novo. Tudo por estrear.” (Martins e Matoso, 2007: 14-15).





Figura 178: Conexão entre pessoas e natureza em *Quando eu nasci* (2007)

Um menino de mãos dadas e uma menina na praia surgem na cena: “[...] As minhas mãos não tinham tocado em nada, só uma na outra. (...) Quando eu nasci era tudo novo. Tudo por estrear” (Martins e Matoso, 2007: 14-15). Mesmo que tudo seja novo para ele, a imagem das mãos dadas por debaixo da areia, ou seja, em que há o contato direto entre eles por meio dos elementos naturais, é atravessada pelo viés da ecoliteracia. O gesto, como um elo, elogiaria a conexão da criança com o mundo e as trocas com outras pessoas.

Por meio do contato com o outro e com o entorno é que o menino se sente parte integrante daquela realidade. A importância da concretude do corpo sustenta a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença (Gumbrecht, 2010), como feito em outros livros do PT (*Andar por aí* e *Praia-mar*). Isso porque, conforme dizem Santos e Oliveira (2001), “[...] o espaço-tempo só pode ser tangenciado por nossos sentidos: olho, ouvido, voz, coração. Produzir sentido é interagir com o corpo, é ativar a sensorialidade (...)” (92). Relacionando as ideias de Gumbrecht com o texto de Santos e Oliveira (2001), pode-se dizer que o contato com a realidade é possibilitado pelos sentidos, como na imagem abaixo, em que a criança comenta a respeito da visão (16-17)<sup>132</sup> (Fig. 179).



Figura 179: Descoberta da visão em *Quando eu nasci* (2007)

<sup>132</sup> “Os meus olhos ficaram espantados quando descobriram que todas as coisas eram feitas de uma cor. A cor encarnada das cerejas. A cor verde dos jardins. A cor azul que pinta o fundo do mar. A cor amarela do meu chapéu. A cor castanha de alguns passarinhos. A cor branca das nuvens. A cor preta quando se apaga a luz.” (*ibidem*, 2007: 16-17).

A enumeração dos elementos no texto verbal soaria redundante no álbum, uma vez que as palavras estão representadas na imagem, porém não é o que acontece. O menino segue nesse cenário colorido de elementos junto com seu avô. A ilustração de Matoso acrescenta mais sentido ao texto, enriquecendo aquele universo. A cena faz lembrar os passeios de *Andar por aí* (2009), principalmente quando o avô do protagonista conversa com várias pessoas ao voltar do mercado. A diversidade representada na ilustração é um dos pilares do pensamento ecocêntrico, porque a pluralidade evidencia a interdependência entre seus membros, enriquecendo as comunidades como um todo (Capra, 2002). Uma vez que as autoras dos dois livros são as mesmas (Isabel Minhós Martins e Madalena Matoso), não soa infundado dizer que a diversidade é um aspecto caro ao PT, assim como as vantagens de se brincar ao ar livre.

Dos cinco sentidos que o menino usa para conhecer o mundo, três são ilustrados em espaços abertos (visão, paladar e audição). O paladar se traduz na imagem da banca do feirante, e os usos para a boca são vários, como visto no capítulo três: “A minha boca ficou espantada quando descobriu do que era capaz: De chorar muito alto. De rir com vontade. De chamar as coisas pelo seu nome. De dizer palavras feias e bonitas. De dar beijinhos e deitar a língua fora. De provar leite, sopa, iogurtes e frutas” (Martins e Matoso, 2009: 18-19) (Fig. 117). A grande variedade de frutas vista na imagem, com suas cores e formas, colore a página. O contato com outras pessoas insinua ser harmonioso e feito de maneira respeitosa, seja com o feirante localizado na página da esquerda (18) ou com a mulher que divide a mesa com ele (19).

O estreitamento de laços, numa perspectiva intersocial, apresenta-se como um outro ponto importante a ser destacado na obra. Se o equilíbrio na interação entre homem e ambiente coloca-se mais complexo e profundo do que no passado (Ramos e Ramos, 2013), as relações afetuosas que o menino desenvolve tanto com pessoas como com animais denotam um ecossistema sistêmico e interdependente. Para simbolizar o sentido do olfato, o protagonista está no colo de uma pessoa (20-21) (Fig. 118). Os odores referidos por ele possuem um tom metafórico, uma vez que a criança associa o cheiro de certos lugares com momentos felizes, como “o cheiro do colo da avó”, metonímia que assinala as relações familiares e o carinho entre avó e neto. A quebra da cronologia temporal se abriria para lugares afetivos, tais como o das férias na chegada do verão. As sensações agradáveis favorecem a criação de espaços internos do menino, como a sensibilidade.

O cronotopo do encontro elaborado pelo menino e pelo ambiente exterior, simbolizado por objetos e seres humanos, enfatiza a relevância de conhecer o mundo, tecendo mais aproximações com o álbum *Andar por aí*. Ao final da obra, retomo a figura da



criança que surge com um adulto de frente para uma grande luneta que atravessa a página e mira o céu estrelado (28-29)<sup>133</sup> (Fig. 180).



Figura 180: Final de *Quando eu nasci* (2007)

O espaço sideral é infinito, com milhares de outras galáxias e em expansão. A imagem impele a leitura na direção de que o conhecimento é também infinito como o universo. O instrumento está voltado para o ambiente espacial, num céu escuro com estrelas. O texto que sai pelas lentes do objeto de observação diz: “Mas uma coisa também é certa. Todos os dias descubro sempre mais um bocadinho. E isso é a coisa mais fantástica que há!” (Martins e Matoso, 2007: 28-29). Numa síntese das manifestações dos cinco sentidos comentados no álbum, a escolha pela luneta diante da imensidão do infinito deixa em aberto as descobertas que a personagem ainda tem pela frente, uma vez que diariamente descobre algo novo, demonstrando como o conhecimento não tem fim. O céu é visto dentro de uma moldura, como um recorte pequeno do que se conhece da vida. A vontade de conhecer extrapolaria o limite do universo representado, e a cada pergunta elaborada, novas estrelas surgiriam na constelação de descobertas do menino. A criança escreve sua própria história de descobertas, atualizando sua bagagem pessoal de sensações e experiências que teve conforme seu desenvolvimento. Porém, talvez mais do que a ideia de crescimento biológico, o cronotopo da ecoliteracia guarde embutido a ampliação intelectual e sentimental que acontece num tempo conduzido pela observação atenta, em que o espaço físico viabiliza descobertas de maneira prazerosa.

A relação agradável com a natureza é o argumento de *Praia-mar* (2011), último livro analisado pelo viés da ecoliteracia. Em formato maior do que o usual (como visto no segundo capítulo), o livro é constituído somente por imagens. O leitor acompanha as diferenças do cenário oriundas da subida da maré. As modificações no espaço são exibidas em três

<sup>133</sup> “Quando eu nasci não sabia de quase nada. Agora, pelo menos, uma coisa já aprendi. Ainda há um mundo inteiro por conhecer, milhões e milhões de coisas e lugares onde as minhas mãos nunca chegaram. Milhões e milhões de respostas escondidas, milhões e milhões de cores que eu nunca vi. E de cheiros e de sons e de sabores. Mas uma coisa também é certa. Todos os dias descubro sempre mais um bocadinho. E isso é a coisa mais fantástica que há!” (Martins e Matoso, 2007: 28-29).

momentos: maré baixa, média e alta. O tempo e o espaço se alteram juntos e cada fase da subida do nível do mar corresponde a um espaço-tempo distintos, visto que as alterações nas imagens dentro da dinâmica dos álbuns ilustrados são diferentes representações temporais (Linden, 2011).

Começando pela maré baixa, as primeiras páginas da obra trazem pessoas caminhando, sentadas nas pequenas poças de água ou observando conchas e outros elementos marinhos (10-11 e 18-19) (Fig. 181).



Figura 181: Observação de elementos marinhos em *Praia-mar* (2011)

A falta de água não produz um ambiente árido, ainda que a mancha gráfica do livro seja majoritariamente preenchida pela representação da areia; a espera pela cheia da maré faz com que as pessoas aproveitem cada uma das fases da praia, como o homem e a menina que se detêm a olhar os pequenos seres (ouriços, conchas, estrelas do mar) que normalmente ficam submersos, mas que àquela hora estão visíveis. Se em *Um dia na praia* (2008) o protagonista se depara com lixo na água, em *Praia-mar* o meio ambiente é preservado, e em todos os momentos, consoante a subida da maré, é possível se divertir. Essa obra expõe o efeito de práticas ecológicas bem sucedidas: as páginas do livro trazem a praia limpa, em que as pessoas desfrutam livremente da natureza. As grandes ilustrações do álbum combinam-se com o cenário tranquilo onde as ações se desenrolam, exibindo toda a beleza de um ecossistema que inspira harmonia. E, além disso, a valorização do ambiente pacífico e preservado facilita as informações e as noções éticas que os textos voltados para crianças transportam (Balça, 2008).

A maré média é indicada pela página da direita, em que a mancha azul vai ganhando tamanho nas folhas do livro. As personagens usufruem da outra configuração espacial, em que a espera pelo tempo das marés dá o ritmo da narrativa. Ela cresce consideravelmente e as pessoas começam a interagir de forma mais intensa com o mar. A diversão dos praiheiros continua e é possível ver que a água molha metade dos corpos das pessoas, como no caso do pescador (26-27) (Fig. 182).



Figura 182: Pescador na maré média em *Praia-mar* (2011)

Ele ganha um enquadramento mais próximo, assim como os dois banhistas da página seguinte (28-29), e as ilustrações se assemelham a fotografias, em que se congela um momento específico. A passagem do tempo continua a ser acompanhada com deleite e as personagens começam a ficar com seus corpos submersos, o que produz um belo efeito plástico às imagens. Além do viés estético, a escolha em ilustrar tais cenas traria outro aspecto a ser levado em consideração. Elas não denotam a mera representação do movimento, mas a difusão desse momento chamado de instante qualquer, entendido como um instante retirado de uma sequência temporal (Linden, 2011). O resultado do recurso produziria o efeito de uma composição espacial de comunhão dos corpos dos banhistas com a natureza.

A imersão dos corpos atinge o ápice na maré cheia e a água preenche todas as folhas do álbum. O espaço se transformou e a imensidão do oceano é capturada pelo tamanho das páginas. O mar (a natureza) ganha projeção, criando no leitor a sensação de ter também a leitura “invadida” pela subida do nível do mar. As atividades continuam diversas na maré cheia: algumas pessoas leem, outras nadam, outras ficam na superfície da água em posição de relaxamento. Os banhistas retratados acenam para a intrincada rede de relações numa comunidade ecológica. A relação de interdependência é ilustrada com vários indivíduos dispostos na areia (32-33) (Fig. 183).



Figura 183: Relações de interdependência em *Praia-mar* (2011)

A transparência criada entre os corpos das personagens gera sobreposições, como o homem em pé visto com maior destaque na página da esquerda. Ao seu lado, há outro rapaz sentado na água, que por sua vez está relativamente próximo de um casal que conversa. Pela pele do homem em pé é possível ver partes do corpo do rapaz sentado e da mulher em pé que estão atrás dele. A sobreposição dos corpos contribui para a partilha de um mesmo momento prazeroso de estar na praia. A técnica esmaece as fronteiras, o que sugere relações intrínsecas entre eles, em que a ação de um afeta diretamente o outro. A sintonia na imagem possibilita associações com o conjunto de comportamentos que faz o equilíbrio de um ecossistema, onde o sucesso da comunidade depende das ações benéficas realizadas por cada um de seus membros (Capra, 2002). A ligação das personagens com o ambiente, no caso, ao entrarem na água, faz com que elas não sejam mais vistas em seus contornos habituais, mas de uma forma fluida (36-37) (Fig. 184).



Figura 184: Comunhão entre homem e meio ambiente em *Praia-mar* (2011)

A cor roxa dos contornos na água formada a partir da combinação entre o azul (mar) e o rosa (corpos) cria a sensação de que o mar e o homem adquirem uma forma única, numa comunhão entre meio ambiente e ser humano. O momento indica uma reintegração positiva entre os elementos que compõem o ecossistema terrestre e ganha espaço nas três últimas páginas duplas do livro, com os corpos dos banhistas na água e suas sombras, posteriormente transformadas em silhuetas de golfinhos (Fig. 95 e 96). O encadeamento das cenas talvez expresse a relação intrínseca entre seres humanos e não humanos, pois existem similaridades na representação de ambos. Isso fortalece a concepção ecocêntrica, baseada no entendimento de que o ser humano se encontra integrado num sistema complexo (Ramos e Ramos, 2013).

O cronotopo da ecoliteracia nas obras, nessa perspectiva, liga-se intimamente à relação intensificadora com o espaço, integrando o homem na natureza. A construção e uso do barco em *Um dia na praia*, as diferenças entre os deslocamentos humanos e de outros seres vivos em *Ir e vir*, a viagem vermelha em *As duas estradas*, os passeios que o protagonista dá com seu avô em *Andar por aí*, as descobertas feitas pela criança em *Quando eu nasci* e o desfrute

do mar pelas pessoas em *Praia-Mar* manifestam ser efeitos de uma experiência temporal não acelerada e, por isso mesmo, geradora de lugares sensíveis. Ao recolocar o homem como integrante ativo de um todo maior, percebe-se uma intensificação da experiência das personagens no tempo/espaço. E a valorização desses espaços de experiência se valeria, além dos recursos citados, da capacidade imaginativa, capaz de delinear novas conexões com a realidade.

### 4.3 Imaginação: leitura, metaficção e jogo

A última parte da tese debruça-se sobre a imaginação e sua relação com a realidade e com a literatura. Como busquei demonstrar no subcapítulo 4.1, não se efetivam diferenças irreconciliáveis entre perdas e ganhos, morte e vida. Creio ser possível também dialetizar o conceito de imaginação se, inicialmente, o pensamento de Blanchot (2011) for incorporado à reflexão. Para o autor, o real e o imaginário não são opostos, mas um compõe o outro. Como num jogo de luz e sombra, de visível e pouco visível, a outra versão da realidade, na interpretação blanchotiana, é o imaginário. O trânsito entre realidade e imaginação é contínuo, no entanto sem que uma “se torne” a outra dimensão: as duas coexistem num movimento que não cessa. Cada uma das duas esferas abre-se para a outra e deixa entrever que elas ocupam o mesmo espaço. Com isso quero dizer que os dois termos não devem ser colocados em posições antagônicas, visto que estabelecem uma relação intrínseca; tanto a realidade se alimenta da imaginação quanto é nutrida por esta. Dessa forma, não existe produção de sentido sem a imaginação (Ricoeur, 2000). A produção de sentido oriunda da imaginação não compactuaria com a continuidade de um pensamento hegemônico das coisas; o seu efeito assemelha-se ao de interpelar a função instrumentalizante do cotidiano. Dito de outra forma, o imaginar atua como um mecanismo de desautomatização dos dias correntes.

A definição de Bachelard (2001) a respeito da imaginação, por sua vez, comenta do exercício de enxergar além das imagens, isto é, de desconfiar da primeira camada de sentido que elas oferecem e perseguir outras simbologias menos visíveis: “[a imaginação] é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, e sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante” (*ibidem*: 1). Ao

inverter o conceito do imaginar enquanto representação de imagens, o autor afirma que é preciso desautomatizar o olhar e criar um estranhamento ou uma visão iniciante para as coisas.

O movimento de desautomatizar a visão supostamente veicula-se com a desautomatização do tempo e, por consequência, do espaço nos álbuns do PT. As trocas entre idosos e crianças que reatualizam os saberes familiares, a realocação da perda como signo da transformação, a reafirmação de que o ser humano está em íntima relação com toda a natureza, o incentivo ao desfrutar da vida no contato com outras pessoas e em ambientes externos e o exercício imaginativo são interpretações cronotópicas que evocam uma temporalidade e espacialidade múltiplas, no sentido de que estão inscritas num campo comunicacional marcado por possibilidades. O tempo, singular em cada uma das obras, acena para um espaço igualmente desdobrável e único, que talvez desestabilize uma noção instrumental dos lugares. E o processo constituinte da imaginação, que habita uma área movediça segundo Blanchot (2011), evoca um espaço que não se fixa porque pode ser sempre refeito a cada leitura, a cada jogo, a cada invenção. Interessa, assim, evidenciar a operação imaginativa, uma das linguagens que se afirmam enquanto marca da escrita do PT.

Novas experiências a partir da imaginação ganham destaque em cinco obras do PT, sendo elas *Daqui ninguém passa!* (2014), *O mundo num segundo* (2008), *Um dia na praia* (2008), *Depressa, devagar* (2009) e *Andar por aí* (2009). Os propulsores imaginativos se apresentam em duas formas: a leitura e a brincadeira. O primeiro elemento está mais presente nas obras *Daqui ninguém passa!* e *O mundo num segundo*, já que a literatura promove a instauração de um lugar que amplifica o universo linguístico, imagético e simbólico do leitor; o segundo está em *Um dia na praia*, *Depressa, devagar* e *Andar por aí*, evidenciando como o jogo reconstrói ambientes de maneira lúdica. Ainda que por meios diferentes, o professor Gilbert Durand, em sua obra *As estruturas simbólicas do imaginário* (1997), comenta que em todas as histórias, “[...] o imaginário não só se manifesta como atividade que transforma o mundo - imaginação criadora -, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (432). A imaginação, conforme ele, atua como uma força que constitui o pensamento humano e atribui sentido à realidade, seja alterando a ordem das coisas ou erigindo uma nova estrutura. Percebe-se uma proposta de reconfiguração sensível do mundo, em que o tempo, antes tão fugaz e inapreensível, agora permite espaços marcados pela subjetividade.

O ato de imaginar facilita a transformação de espaços de passagem - rápidos e automatizados - em lugares de presença, em que o tempo vivido se concretiza em possibilidades. O espaço advindo dessa premissa sugere que o tempo não é visto como um marcador implacável, mas como o momento passível de ser transformado em criatividade e liberdade. Assim, a imaginação inclina-se como um recurso que se abre para outras

interpretações de mundo e de si mesmo. Um tempo imaginado que remete aos espaços metafóricos de existência.

Um dos campos propícios para a experimentação de perspectivas mais subjetivas é a arte. Conforme defende o crítico literário Antoine Compagnon (2009), a literatura é uma experimentação de universos possíveis, independente do gênero escolhido ou do suporte apresentado. Por meio dos livros se conhece outra modalidade de tempo e de espaço. A literatura então se assemelha com uma zona intermédia entre a dimensão real e a imaginária, igualmente jogando com as duas instâncias: talvez os livros concretizem o tempo-espaço do cruzamento entre o fio do real e o do imaginário. Os universos possíveis de que fala Compagnon materializam-se, modificam-se e permanecem em transitoriedade nas obras. No caso dos álbuns ilustrados, o fluxo entre tempos, imagens, palavras e suporte afigura-se potencializar a imaginação do leitor, pois sua linguagem inquieta, elaborada a partir do constante estímulo que as componentes da obra provocam umas nas outras, favorece a teia criativa da obra.

Em relação às ilustrações do álbum, a produção de sentidos está presente nos traços, cores e formas. Mas e quando a imaginação é despertada pela ausência de imagens? O universo imaginativo de *Daqui ninguém passa!* (2014) ganha força com a presença da página em branco. A materialidade atua como a protagonista da história, porque a dobra do livro assume função narrativa, criando dois ambientes. O lado direito do livro é destinado apenas para o general, sendo resguardado por um guarda (14-15) (Fig. 185).



Figura 185: Personagens impedidas de cruzar a página em *Daqui ninguém passa!* (2014)

As outras personagens são obrigadas a ficar na página da esquerda e todo o livro se desenvolve no jogo entre a página da esquerda com personagens e a página da direita em branco. É uma página vazia? Qual espaço ela delineia? Uma leitura pouco atenta ou demasiado rápida apenas visualizaria uma página em que nada acontece. No entanto sua ausência denota uma presença, e nesse movimento entre aparente e oculto, a página branca assume outra perspectiva. Ela é ausência e presença ao mesmo tempo; ausência se percebida

pela falta de elementos e presença pela possibilidade que coloca. O exercício de pôr os dois campos em contato talvez seja possibilitado pela imaginação. A página em branco aponta para o cronotopo da liberdade, uma vez que as personagens sabem que ao transporem a costura do livro estarão libertas para fazerem o que quiserem. Ainda que seja cerceada pelo militar, a folha branca vibra. Vibra porque não significa ausência de cor, e sim a sobreposição de todas as cores. Nessa perspectiva, a página em branco presentifica uma página em potência, prestes a arrebentar as limitações físicas dentro da obra.

Como uma brecha, a folha em branco convida o público a relacionar-se com a história. A cor branca estaria à espera de que algum acontecimento se desenrolasse. Em um estado de devir, em que algo está prestes a acontecer, a página funciona como espaço estimulante para o leitor desvendar seu mistério dentro do álbum ilustrado. Elas marcam a dramaticidade da narrativa e enfatizam o aspecto físico do livro, pois a folha branca em um álbum ilustrado, como entendido por Lee (2012), é um “espaço em que acontece essa fantasia inacreditável que não é nada além do que um pedaço de papel” (114). Seria graças a ela que o leitor reflete sobre de que maneira aquela história adequa-se à (re)escrita ou quais outras ações poderiam acontecer daquele lado, quais personagens poderiam estar ali (fantasmas, seres invisíveis). A materialidade da obra, aliada ao tempo mais demorado da leitura das imagens, faz da página em branco um terreno de criações infinitas, como a unidade mínima de um livro impresso, à espera da história. Nela tudo pode acontecer: contos de fadas, romances, poesia. Ela assume a função de pontapé inicial, que tanto propicia como é propiciada pela criatividade. Na folha branca de *Daqui ninguém passa!* a imaginação corre solta, inclusive criando uma narrativa paralela, aguardando que o leitor desenhe ou escreva algo.

O álbum citado é o único que possui o ponto de exclamação no título; os outros não contam com pontuação, exceto a interrogativa em *Para onde vamos quando desaparecemos?*. Uma ordem é emitida no título, uma proibição. O ato estimula uma atitude transgressora às personagens e ao leitor; é preciso passar daquele ponto. A página em branco também lembra um desafio, chamando o público destinatário a romper limites no álbum.

O convite ao leitor se evidencia com o uso de recursos metaficcionais. As personagens têm a consciência de estarem num livro de ficção, como na página já vista anteriormente, mas retomada por trazer contributos ao assunto: “Nada disso. O meu general reserva-se o direito de manter essa página em branco para entrar na história sempre que apetecer” (Martins e Carvalho, 2014: 12-13)<sup>134</sup> (Fig. 186).

---

<sup>134</sup> “Nada disso. O meu general reserva-se o direito de manter esta página em branco para entrar na história sempre que lhe apetecer. Mas... Mas isso é um absurdo!” (Martins e Carvalho, 2014: 12-13).



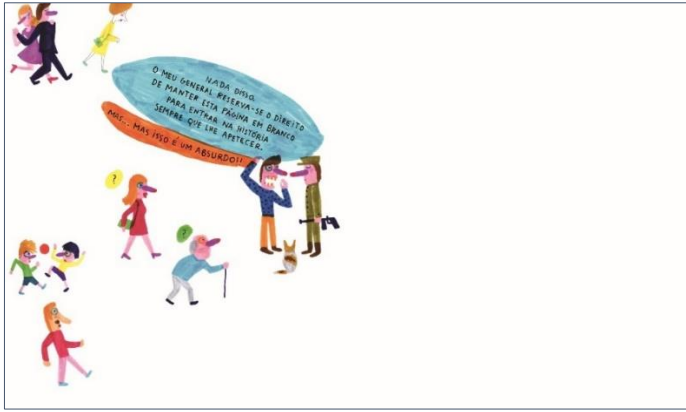


Figura 186: Metaficção em *Daqui ninguém passa!* (2014)

E na cena em que o general manda prender o guarda, as personagens refutam Alcazar relembrando que a história não é só dele. Há balões de fala escritos “esta história não é só sua!”, “este livro é de todos!”, “também fazemos parte dessa história!” ou “o guarda é o nosso herói!” (*ibidem*: 30-31), o que se for relacionado com a contestação da autoridade do general, acaba por questionar a autoridade do narrador do livro, uma vez que as personagens atribuem para si a função de contar a história. O recurso estilístico enfatiza a ficcionalidade do trabalho. De acordo com Nikolajeva e Scott (2011), os elementos metaficcionais voltam-se de forma explícita para o aspecto de construção literária e exprimem a relação entre ficção e realidade. Por esse ângulo, ao embaralhar as duas instâncias, a estratégia expõe ao leitor que o livro é um trabalho ficcional e, ao mesmo tempo, sinaliza que o mundo, assim como uma história, é passível de ser imaginado. Não se trata de uma fantasia delirante a respeito da vida, mas evidencia que a realidade, assim como uma obra de arte, comporta muitas interpretações. A sequência de cenas em que as personagens atravessam para a página antes proibida e saem do livro (32-33 e 34-35)<sup>135</sup> também merece relevo (Fig. 187).



<sup>135</sup> “Que multidão tão infantil! E o estado em que deixaram estas páginas? É impressionante...” (Martins e Carvalho, 2014: 34-35).



Figura 187: Personagens saem do livro em *Daqui ninguém passa!* (2014)

As personagens correm felizes em direção à margem direita e depois só é possível ver os objetos que abandonaram, como bolsas, frutas, bonés. Não é possível afirmar para onde foram as pessoas ou se a história começa ou termina nesse ponto. Um cronotopo é criado nesse gesto metaficcional. A liberdade das personagens ao saírem do álbum remete para a continuação da história, assim como a leitura rompe limites e extrapola fronteiras, deixando livre a imaginação. O funcionamento da metaficção insinua uma correlação na cena: na medida em que as figuras saem do livro, a imaginação do leitor é mobilizada a entrar em ação com mais ênfase.

A leitura, com sua estratégia metaficcional, discute a fronteira entre ficção - que no contexto está próxima da imaginação - e realidade. Melhor dizendo, nesse contexto, a metaficção reposiciona a imaginação como parte fundamental do mundo, criando um lugar de porosidade entre os dois âmbitos, sempre em contato. No mesmo sentido que Blanchot (2011) entende que o real e a imaginação estão intimamente ligados e coexistem, Durand (1979) também argumenta que o distanciamento entre as duas esferas não é tão claro, pois “[...] não existe corte entre o racional e o imaginário, uma vez que o racionalismo não é mais do que uma estrutura polarizante entre muitas outras, própria do campo das imagens” (91). De acordo com o pensamento de Durand e com as colaborações de Blanchot, a relação entre realidade e imaginação é mais complexa por ser dupla, visto que se encontra o real no imaginário e o imaginário passa a ser entendido como possibilidade do real. A oscilação pensada pelos dois autores colabora para interpretar o cronotopo formado pela página em branco e pela metaficção como uma proposta estética que incentiva o leitor a interpretar o mundo de forma mais autoral, em que a realidade está pronta para ser vista - e por que não - imaginada.

Enquanto em *Daqui ninguém passa!* a estrutura metaficcional é explicitada desde o início, em *O mundo num segundo* (2008), obra que faz um passeio por 23 países, ela somente revela-se de forma mais clara ao final (48-49) (Fig. 188).



Figura 188: Tempo da leitura em *O mundo num segundo* (2013)

A ilustração exibe o efeito de *mise en abyme* na imagem espelhada da menina; ela lê um livro que espelha exatamente a cena retratada no álbum. Como uma história dentro da história, a estratégia duplica os próprios processos desenvolvidos por produtores e leitores. A jovem está deitada de bruços em seu quarto com pôsteres de surfe e banda de *rock*. Sua feição insinua surpresa, já que a frase que acompanha a imagem diz "...E um livro chega ao fim" (Martins e Carvalho, 2013: 49). A adolescente leu o livro em que ela era uma das personagens, num cruzamento entre ficção e realidade que recusa delimitações claras. O recurso auxilia na percepção a respeito do jogo de espelho da imagem, porque a duplicação relaciona-se com o desdobramento da fração de tempo de um segundo pela obra. A partir disso, o receptor passa a ser confrontado com o enredamento de linguagens e com o que é a realidade, como afirmam Belmiro e Almeida a respeito da metaficção (2018):

Mais que esfacelar a perspectiva realista, a metaficção deseja confrontar e tensionar a realidade. Esse é o motor que sustenta seus discursos. Ao falar de si mesma, coloca-se como metáfora para o processo de autoconsciência, promovendo uma reflexão sobre a literatura, sobre os métodos usados em sua escritura e as formas como se relaciona com a realidade. (155)

Ao criar tensão a respeito da realidade, a metaficção torna evidente a condição de artefato da narrativa, já que rompe com determinadas convenções. Haveria uma reconfiguração da linguagem da obra literária, que não reflete passivamente um mundo coerente e com sentido, como afirma a professora Diana Navas (2015). Ampliando o pensamento, a metaficção possivelmente retrata a zona movediça entre dimensões e, dentre elas, a imaginação.

O espaço criado pelo livro possui vários dados ancorados no real, como nome e símbolos de algumas das cidades ilustradas. Ao voltar à primeira imagem do miolo do livro (4-5) vista no terceiro capítulo, observa-se um centro urbano<sup>136</sup> (Fig. 189).

<sup>136</sup> "Cada vez que um segundo atravessa o mundo (Sempre a correr, sempre apressado), milhões de coisas acontecem, aqui, ali, em todo o lado... Enquanto passas uma página deste livro, o mundo não para" (Martins e Carvalho, 2013: 5).



Figura 189: Metrópole argentina em *O mundo num segundo* (2013)

Num primeiro plano há a imagem de pessoas numa piscina localizada na cobertura de um edifício. Ao lado, um prédio de três andares visível no canto inferior da página esquerda (4). Na janela mais abaixo há uma pessoa passando roupa; na segunda visualiza-se uma mesa de jantar; e na última uma mulher na lateral. Em cada casa, uma atividade. Cada uma das janelas revela pessoas vivendo de forma única o segundo, vivendo o seu tempo. O livro exhibe o segundo espalhado na cidade, assim como o tempo está espacializado na ilustra o.

Mais do que informar com exatidão o tempo e o lugar onde o desenrolar da obra se passa, o cronotopo formado incide numa proposta imaginativa da cena. O detalhamento da ilustra o insinua que o espaço possui infinitas possibilidades. O acontecimento é entendido não como mera imagem, e sim integrado à realidade das coisas. Quantas cidades a cidade comporta? Quais cidades muitas vezes são visíveis enquanto outras não? A descri o da metrópole não a destitui de subjetividade; o cenário indica ser feito das rela oes entre seu espaço e os acontecimentos que nele decorrem, como diz Calvino no livro *As cidades invisíveis* (2015). O autor italiano conta das viagens de Marco Polo por diversas cidades, cada uma diferente da outra. O narrador d  pormenores do ambiente, como construçoes e ruas, e também descreve sensa oes e o espírito das cidades, que ao final estavam todas contidas em apenas uma, Veneza. O livro de Calvino não circunscreve os espaços: ele indica como o desdobramento de uma origina outra e assim sucessivamente. Sua tarefa é a de ressaltar as várias paisagens que a cidade abriga, sempre com caráter fugidio e instável. A heterogeneidade de perspectivas de *As cidades invisíveis* acena para os diferentes ambientes concretos e subjetivos presentes no álbum em questão.

Se em obras como *Ir e vir* (2012) a cidade surge como palco dos excessos do homem, em que a polui o e o caos são representados imageticamente, a urbe em *O mundo num segundo* assume outro papel. Ela metaforiza outros espaços sensíveis, coletivos ou individuais, em que a imagina o do leitor indica ser a responsável por elaborar ou revelar outros espaços por meio da leitura da obra. A cena do motorista dentro do carro parado no trânsito mexicano - país indicado por um guia de estradas na porta do automóvel, localizado no canto inferior



do lado direito da página, e pelo escudo pendurado no espelho retrovisor – exemplifica essa construção. O texto diz: “...Alguém buzina numa cidade mexicana.” (10-11) (Fig. 190).



Figura 190: Cidade do México em *O mundo num segundo* (2013)

A focalização usada por Bernardo Carvalho coloca o leitor no mesmo ponto de vista da personagem, como se também estivesse dirigindo. No meio de tantos carros parados, o tempo da espera involuntária tenta fazer o receptor devanear sobre quais outras realidades cabem naquela cena, se for levado em consideração que o imaginário se abre para a experiência e para a novidade (Durand, 1979). De acordo com esse pensamento, em cada um dos veículos há inúmeras possibilidades de espaços e destinos.

As múltiplas perspectivas de se imaginar o mundo estão resumidas na obra na última página do miolo. Há um *mapa mundi* com as indicações de cada local representado<sup>137</sup> (Fig. 191).



Figura 191: Mapa *mundi* em *O mundo num segundo*

<sup>137</sup> Locais marcados no mapa: Buenos Aires, Mar Báltico, Nova Iorque, Guadalajara, Lae, Cartago, Xangongo, Karabuk, Velas, Khalkis, Omsk, Seydisfjörður, Tóquio, Sydney, Mértola, Toubkal, Coro, Oceano Índico, Miskole, Pescara, Chicago, East London, Florianópolis.

A presença do mapa ressalta a importância que o tema do espaço tem ganhado na literatura infantil. Para a professora Jane Suzanne Carroll (2017), as migrações, os refugiados, as novas configurações geopolíticas e a globalização têm feito com que os jovens leitores passem a se reinterpretar e interrogar os lugares do mundo, e essa reinterpretação tem como base a imaginação. O mapa, além de mostrar os novos arranjos territoriais, garante uma atmosfera de realidade palpável ao álbum, criando um jogo com os recursos metaficcionalistas vistos. O efeito gera uma fronteira móvel entre realidade e ficção, numa espécie de elo entre o universo dos leitores e o universo da história (Carroll, 2017), no entanto sem fazer dessas instâncias polos opostos na produção de sentido.

O mapa revela quantas realidades podem ser apreendidas na leitura e na imaginação. O mundo como um infinito de lugares e pessoas. Imaginar, dessa forma, constrói mundos dentro de outros mundos. O fechamento da história com a imersão do livro dentro do mapa – e do livro – estabelece um forte paralelo com a questão do imaginário. A espacialização do tempo garantiria que cada uma das cenas ocultasse várias outras, num espaço que não se resume em ser apenas o que está visível no texto e na imagem.

O imaginário se localiza na realidade concreta e cotidiana. Essa capacidade oferece os subsídios necessários para criar o pacto do leitor com a literatura e viajar por suas realidades possíveis. Nessa senda, a presença do *mapa mundi* faz uma alusão à experiência da leitura, experiência essa que possibilita ao leitor conhecer outras realidades, causando o deslocamento da criança para outros mundos, segundo as professoras Célia Belmiro, Maria Zélia Versiani Machado e Mônica Baptista (2015). O cronotopo criado pela literatura permite ultrapassar as imagens da realidade, estabelecendo uma noção mais alargada do mundo empírico. A leitura coloca-se como a oportunidade de ampliar repertórios, transitando entre o coletivo e o individual, em que conhecer e imaginar o outro acaba por levar ao entendimento de si próprio.

Como um exercício de liberdade, a imaginação estimula ver além. Numa espécie de lente que altera a forma do mundo, o imaginar opera novas constelações de sentido que muitas vezes vão de encontro com o estilo de vida dos adultos. Por estarem numa relação com o tempo regulada pelas urgências cotidianas, eles não demonstram se dedicar tanto a uma observação atenta aos pormenores. Diante do ritmo de vida acelerado, em que o lado prático e funcional das coisas seria valorizado em detrimento de uma experiência mais lenta e compenetrada da temporalidade, imaginar aponta ser um verbo exclusivo da infância. Como visto ao longo da tese, o tempo transmitido nos álbuns discute a inflexibilidade cronológica, ora em instantes que se espraiam ora em brincadeiras. Talvez mais do que marcar uma diferença entre os dois polos, o PT procura construir zonas fluidas entre as duas formas de sentir o tempo, em que a infância teria muito a ensinar. Como ressalta o filósofo e professor Walter Kohan (2003), a perspectiva infantil ganha uma nova leitura, em que a infância funciona

como metáfora de ruptura, quebra do estabelecido e como criação do pensamento. Como faz-se notar, o autor aposta no papel inaugural da infância para questionar sempre de novo e a cada vez o mundo, como se propusesse uma intersecção maior entre real e imaginário, valorizando uma temporalidade mais subjetiva.

A imaginação delinea-se como uma dessas chaves de acesso da quebra do normal, num gesto crítico do pensar o outro e a si mesmo. Três livros da editora tocam de maneira mais destacada a respeito do tema, nomeadamente *Depressa, devagar* (2009), *Um dia na praia* (2008) e *Andar por aí* (2009), os dois últimos já analisados em cronotopos anteriores. Já *Depressa, devagar* (2009) marca a divisão entre o tempo dos adultos e o tempo da infância; a obra é elaborada pelo jogo de acelerar e diminuir (6-7)<sup>138</sup> (Fig. 192):



Figura 192: Diferentes ritmos de tempo em *Depressa, devagar* (2009)

Dividido entre dois ritmos, um interno (“aqui dentro”) e outro externo (“lá fora”), o relógio do menino segue outra batida, menos preocupado com obrigações diárias e mais envolvido com um tempo de criação e brincadeiras. No entanto a personagem precisa se enquadrar no tempo mais autoritário dos adultos. Não há espaço para dialogar com a personalidade daquela criança, que já reconhece uma diferença entre seu ritmo e o das pessoas ao redor. E a partir desse momento até o final o menino tem seu ritmo temporal ditado pelos adultos. “Devagar! Olha os botões estão trocados... Despacha-te. Ainda te faltam os sapatos.” (Martins e Carvalho, 2009: 12-13); “Devagar, trabalha com mais doçura... Mas depressa, para ainda secar a pintura” (*ibidem*: 18-19). As ordens para acelerar ou diminuir vêm dos pais, do motorista do ônibus escolar, da professora. Um tempo motivado por obrigações corriqueiras, como colocar os sapatos, entrar sem interromper a aula ou se apressar na fila na cantina. Um tempo opressor que não dá margens para uma prática individual subjetiva. O descompasso entre as ordens dos adultos e o tempo das crianças em *Depressa, devagar*

<sup>138</sup> “Lá fora o tempo passa por uma máquina de contar que faz contas aos segundos e marca os dias sem enganar. Cá dentro, os relógios não se preocupam em contar: ora abrandam distraídos quando há muito a fazer, ora passam apressados quando não há tempo a perder. Mas, lá fora, o tempo não aprecia passeios nem corridas... e, por isso, a toda hora grita palavras de ordem aqui para dentro: Depressa, devagar. De manhã ao deitar, são estas as palavras que tomam conta do meu dia...” (Martins e Carvalho, 2009: 6-7).

revela, a partir da visão da pesquisadora Clémentine Beauvais (2015), a tentativa de se impor um ritmo às crianças e a incapacidade dos adultos em lidar com o tempo de forma coerente:

This is highly problematic, because the child's time is precious: it is not just time, it is time let, time unrealized. Either going too fast or too slowly, the child is desperately out of touch with the adult's temporal aspirations for him, failing to develop as the adult wishes. The child's rhythms appear incomprehensible and irrational. Adults, therefore, have spent their time today - "wasted" their time today, perhaps - making it clear to the young boy that he is never on time, according, of course, to the adult's understanding of what this timeliness should be. (63)

A pesquisadora enfatiza que do ponto de vista temporal dos adultos, a criança está sempre errada, e por isso tentam controlar a temporalidade do menino, fazendo com que ele acelere ou abrande. O tempo infantil, na percepção de Beauvais, está sempre em disputa no álbum. A diferença entre ritmos de tempo encontra uma correspondente visual. As ilustrações de quase todo o livro seguem um padrão. As personagens são focalizadas bem próximas e não há outros objetos nas cenas, apenas pessoas e um fundo colorido. Até nas páginas finais, em que o "depressa-devagar" ditado pelos pais surge num ambiente amoroso (28-29), o enquadramento e a composição se mantêm<sup>139</sup> (Fig. 193).



Figura 193: Cena final de *Depressa, devagar* (2009)

O *close* nas personagens não é visto apenas como um pano de fundo. Por quase toda a obra é possível ver o enquadramento das cenas com pouca distância focal, em que o tempo é regulado por ordens e focado em encargos, como calçar os sapatos, se apressar para pegar o ônibus, pintar com mais pressa. O momento afetuoso do reencontro da família em casa segue o estilo imagético, dando a entender que ainda naquele instante a criança recebe ordens dos adultos.

Porém, em dois casos as imagens ganham uma amplitude maior. A primeira é a já citada imagem das páginas 6-7 (Fig. 192), em que a cidade é vista num plano panorâmico. Nas reflexões iniciais da criança, ela alerta para a necessidade de se considerar, ou melhor, de se equilibrar o tempo interior com o tempo exterior, este último simbolizado pelas regras ditadas

<sup>139</sup> "Mais devagar, não me esganes por favor!" (Martins e Carvalho, 2009: 28-29).



pelos adultos. Ali as ilustrações teriam um caráter adultocêntrico. Entretanto, quando a imagem da cidade com prédios surge em meio aos contornos das árvores e à luz do sol nascendo ao fundo, a capacidade de imaginar remete para um espectro maior, numa espécie de lupa de aumento que permite enxergar um contexto amplo.

A imagem do sol que nasce marca o fim da experiência imaginativa do garoto, visto que no excerto ele comenta que o período da manhã à noite está sob os domínios das aspirações dos adultos. Somente na parte do dia que foge ao horário habitual das obrigações ele consegue exercer sua individualidade de maneira livre e a cidade ganha maior dimensão. Essa percepção infantil ressalta a esfera subjetiva do espaço cotidiano, pois uma vez que a criança está mais livre para usar sua capacidade imaginativa e de devaneio, comprimindo ou alargando o tempo conforme seus próprios desejos, sinaliza tomar a temporalidade em suas próprias mãos.

A outra imagem que amplia o espaço físico pela maior liberdade da criança é a página em que o menino corre com seu cachorro (24-25)<sup>140</sup> (Fig. 194).



Figura 194: Criança e cachorro correndo em *Depressa, devagar* (2009)

A cidade, *topos* visto em outras obras analisadas, volta a ganhar importância no álbum e novamente busca simbolizar a possibilidade de transformar o ambiente em uma experiência sensível, como notado em *O mundo num segundo* (2008). A focalização panorâmica do menino correndo por entre pessoas espelha metaforicamente a apreensão temporal feita pelo protagonista. Ao correr feliz, ele acena escapar da rigidez do tempo dos adultos, tornando-se autor na sua relação com a temporalidade. O garoto serpenteia por entre as pessoas na ilustração, traçando um caminho com mais dinamicidade para estar e ser.

O menino escorrega por entre os transeuntes e pelas frases de ordem que, pela primeira vez, estão formuladas em perguntas: “Devagar, o que você estás tu a fazer?” e “Depressa, o que você estás tu a pensar?” (Martins e Carvalho, 2009: 24-25). Elas invertem a lógica de construção do álbum: se antes era o menino que estava sempre deslocado nos

<sup>140</sup> “Devagar, o que estás tu a fazer? Depressa, o que estás tu a pensar?” (Martins e Carvalho, 2009: 24-25).

ritmos impostos pelos adultos, agora eles afiguram estar perdidos diante da brincadeira da criança. A criança equilibra seu tempo particular com as coerções sociais que sofre constantemente em sua rotina. Isso provoca indagações a respeito do tempo dos adultos. Na folha da direita há uma mulher com um semblante sério parada num carro, talvez a mãe do menino que está a sua espera para seguir. Mas para qual tempo-espaço ela poderia ir? Qual caminho ela intenta seguir?

Mediante essa cena, é possível pensar num correlato entre os caminhos feitos pelo menino e por sua mãe e os caminhos de *As duas estradas* (2009), obra que também mostra uma discrepância entre formas de se relacionar com o tempo e com o mundo, representadas, neste caso, pelos carros vermelho e azul. A estrada que a mãe do protagonista de *Depressa, devagar* guia seu automóvel aponta para um tempo mecanizado, sempre apressado pelos afazeres diários. A trajetória relaciona-se com a viagem do carro azul, focada em atingir um objetivo sem se deixar envolver pelo ambiente. Já o menino, correndo pela rua, se aproxima da viagem vermelha, em que o contato com as pessoas e o ambiente externo são valorizados. O tempo interior da criança e sua capacidade inventiva fazem com que o espaço se apresente mais como um lugar de perguntas do que de afirmações ou normas. Dessa maneira, a infância é vista como uma metáfora do pensamento (Kohan, 2003), e a imaginação se manifesta de diversas maneiras, incluindo as brincadeiras e a invenção de outras formas de uso para os objetos do dia a dia.

O álbum *Um dia na praia* (2008) dá bons exemplos do reaproveitamento de utensílios a partir da imaginação. O espaço da história é representado com poucos elementos ilustrados inicialmente (guarda-sol, toalha e mar) que denotam um aumento do cenário. O minimalismo de Bernardo Carvalho se alia à não presença de texto verbal no álbum, como se o silêncio das palavras também reverberasse numa ampliação espacial. Entretanto, quando a personagem vê uma grande quantidade de lixo na praia, o ambiente se transforma e solicita respostas ao protagonista, como analisado no subtópico da ecoliteracia (4.2).

A partir desse momento, ele reflete por algum tempo qual será sua atitude (18-19). Duas páginas duplas depois o leitor se depara com os primeiros delineamentos da ação do protagonista (22-23) (Fig. 195).



Figura 195: Reutilização do lixo em *Um dia na praia* (2008)

Não é possível perceber com clareza o que o homem está construindo, no entanto se nota algo diferente. Se a resposta mais óbvia é colocar os objetos no lixo fazendo uma coleta seletiva, não é o que acontece no álbum. Na página seguinte a personagem constrói um barco, ressignificando a sujeira praiana. O novo uso para os elementos descartados é conseguido por meio de sua imaginação criadora, transformando o lixo em um meio de transporte. O gesto de alterar as relações formais entre objetos, deslocando seu sentido inicial, é um ato típico das brincadeiras infantis, pois, no dizer de Benjamin (2002), as crianças “[...] sentem-se irresistivelmente atraídas por dejetos que se originam da construção, do trabalho no jardim, [...] ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas e, somente para elas” (58). Nos resíduos aparentemente sem uso estão presentes potenciais brinquedos para as crianças, uma vez que deslocam o olhar meramente instrumental para o objeto e criam – ou reconhecem – a sua utilidade, transformando pedaços de madeira em soldados ou pedras em casas. A infância aparenta tramar parte de seu tempo-espaço imaginativo na realocação do que não é útil ao mundo adulto ou naquilo que contrasta com as atitudes da vida adulta, como visto na disputa de ritmos em *Depressa, devagar*. O material descartado e desautorizado pela vida adulta insinua ser apropriado pelas crianças numa ação promotora de novos lugares simbólicos.

Por meio do barco feito de sucata o homem consegue ir além na história. A ilustração da personagem relaxando no barco em alto mar, vista no segundo capítulo, retorna a ser analisada em função de sua importância na discussão sobre a imaginação (Fig. 196).



Figura 196: Homem navega pela imaginação em *Um dia na praia* (2008)

Toda a mancha gráfica da página é colorida de azul, como se o mar tivesse invadido aquele espaço. Arrisco uma relação entre o passeio da personagem com o devaneio imaginativo provindo da leitura. A travessia por aquele ambiente só foi possibilitada pelo feitio do barco-brinquedo, em que o lúdico teria sido o propulsor do desejo do homem em cruzar as águas. O passeio devagar e tranquilo pela imensidão do mar, símbolo da dinâmica da vida e um lugar transitório de possibilidades (Chevalier e Gheerbrant, 1997), sinaliza ter como correlato a imersão que a literatura demanda, com a suspensão temporal em meio aos interstícios da imagem. O oceano que transborda das folhas do livro faria com que a imaginação do leitor mergulhasse nesse local, sempre sendo capaz de realizar um novo passeio - ou nova leitura - pelo texto.

Entregues à prática lúdica, a personagem segue pelo mar visto nas guardas finais do livro (30-31), em que a imaginação do leitor completa o percurso da viagem (Fig. 197).



Figura 197: Barco seguindo viagem em *Um dia na praia* (2008)

O oceano ainda possui um importante peso material na página, na qual predomina a cor azul. Vê-se ainda a linha do horizonte e um pequeno ponto do lado direito, que é o barco do protagonista. Isso demonstra que a jornada continuará e que, considerando o mar como "infinito", seu passeio se estenderá por muito tempo. Há uma semelhança dessa atmosfera com o álbum *Daqui ninguém passa!* (2014), visto que as personagens também cruzam os

limites físicos do livro. O pequeno barco em *Um dia na praia* possivelmente simboliza o jogo (e a leitura), e o mar representa a rota nas águas da criatividade. A embarcação faz a insinuação de que irá sair das margens do álbum, assim como a fruição da literatura leva o leitor para mais longe. Entregues às brincadeiras, as crianças estabelecem um cronotopo que extrapola limites. Dessa forma, elas fazem do jogo um modo distinto de estar no tempo e no espaço, onde é permitido orientar-se pela bússola da imaginação, conduzidas para experiências mais intensas em termos estético e temporal.

Algumas vezes a bússola da imaginação gira dentro da paisagem urbana e a brincadeira oferece novas rotas na cidade, como é o caso de *Andar por aí* (2009). Cruzando o lúdico com a exploração do espaço físico, o livro mostra neto e avô passeando pelo bairro e os jogos que a criança inventa. E assim como em *Um dia na praia* (2008), o menino se apropria de vários elementos encontrados para brincar. Um pedaço de pau é transformado em um instrumento multifuncional, desdobrando-se em múltiplas possibilidades: “Por isso eu nunca largo este pau. Esta espada, esta bandeira, este remo de jangada” (Martins e Matoso, 2009: 16-17)<sup>141</sup> (Fig. 198).

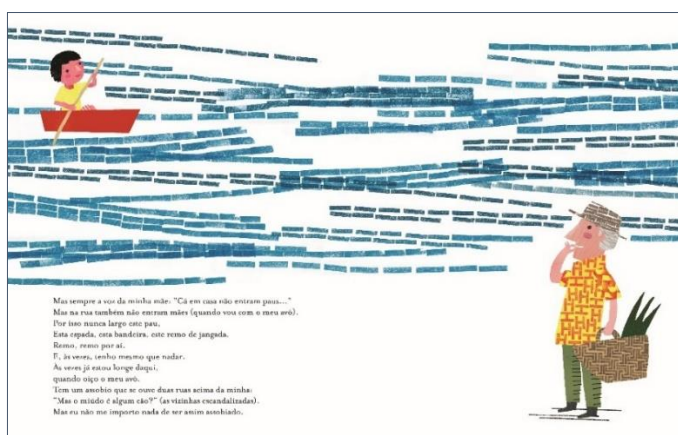


Figura 198: Pedaço de madeira reinventado pelo menino em *Andar por aí* (2009)

O olhar atento e curioso do menino aos utensílios denota uma atenção privilegiada para o ambiente que o circunda, atenção que muitas vezes é subtraída de quem está com o tempo contado entre obrigações diárias. O uso do pedaço de madeira rende uma leitura proveitosa. Para Benjamin (2002), nada seria mais adequado para as crianças do que brincar com materiais heterogêneos, como pedra, papel ou madeira, que se transformam nos mais variados objetos. Como nos contos de fada, o pedaço de pau se assemelha à varinha de

<sup>141</sup> “Mas sempre a voz da minha mãe: ‘Cá em casa não entram paus...’ Mas na rua também não entram mães (quando vou com o meu avô). Por isso nunca largo este pau, Esta espada, esta bandeira, este remo de jangada. Remo, remo por aí. E, às vezes, tenho mesmo que nadar. Às vezes já estou longe daqui, quando nado o meu avô. Tem um assobio que se ouve duas ruas acima da minha: ‘Mas o menino é algum cão?’ (as vizinhas escandalizadas). Mas eu não me importo nada de ser assim assobiado” (Martins e Matoso, 2009: 16-17).

condão, instrumento mágico que transforma as coisas. Munido de sua varinha de condão urbana, a criança funda espaços mágicos em plena cidade.

O território fantástico, ainda que provisório – muitas vezes a criança troca rapidamente de brinquedos e inicia uma nova jornada lúdica –, é habitado pela imaginação e possui um ar de mistério para quem está envolvido. A respeito do caráter especial da dimensão criada pelo jogo, o historiador Johan Huizinga (2012) comenta:

Desde a mais tenra infância, o encanto do jogo é reforçado por se fazer dele um segredo. Isto é, para nós, não para os outros. O que os outros fazem, “lá fora”, é coisa de momento, não nos importa. Dentro do círculo do jogo, as leis e os costumes da vida quotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes. Esta supressão temporária do mundo habitual é inteiramente manifesta no mundo infantil [...]. (15)

Para ele o jogo cria uma distinção entre tempos e espaços, em que regras sociais e costumes cotidianos não teriam a mesma aplicabilidade. A brincadeira concebe outra apreensão da realidade. Na ilustração (Fig. 198), o menino navega em um barco. Semelhante às cenas finais de *Um dia na praia* (2008), a criança navega em sua imaginação, transformando a cidade em um local vivo, em que a interação com o meio urbano possibilita a sua exploração por vias mais subjetivas. “Remo, remo por aí. E, às vezes, tenho mesmo que nadar. Às vezes já estou longe daqui, quando ouço o meu avô” (Martins e Matoso, 2009: 16). Na imagem o idoso está no canto direito da página (17) com a mão nos lábios como se fosse assoviar. Ainda que o gesto do avô faça com que a criança retorne de seus devaneios criadores, o senhor não desempenha um papel castrador da imaginação. Pelo contrário, sua figura se assemelha mais a um farol, no sentido de servir como um norte para o garoto. O avô propicia e incentiva a imaginação do neto ao levá-lo para explorar o mundo. A relação dos dois, como comentada anteriormente, soa como o estopim criativo do menino. O jogo – e outras formas de se relacionar consigo mesmo e com os outros (sejam pessoas, objetos ou lugares) – não acena estar totalmente separado da vida ordinária, criando um interstício entre as duas dinâmicas.

Como visto no segundo capítulo, o tempo do jogo estipula uma suspensão no tempo cronológico, conectando o brincante a uma esfera de encantamento e magia na realidade que o rodeia. A brincadeira, elo entre neto e avô, surge como uma profanação do tempo e do espaço na cena já citada da criança se equilibrando em um caminho tracejado. “O meu avô tem sempre tempo e ter tempo é muito bom. Tempo para contar buracos na calçada. Para só pisar as pedras brancas. Para me esconder numa esquina e deixar meu avô fingir que levou um susto. Para só pisar as pedras brancas. Para me esconder numa esquina e deixar meu avô fingir que levou um susto.” (Martins e Matoso, 2009: 22)<sup>142</sup> (Fig. 199).

---

<sup>142</sup> “O meu avô tem sempre tempo e ter tempo é muito bom. Tempo para contar buracos na calçada. Para só pisar as pedras brancas. Para me esconder numa esquina e deixar meu avô fingir que levou um susto. ‘Ai que susto!’, diz ele. E finge tão bem que eu até fico com medo de lhe fazer mal ao coração. Sempre a voz da minha mãe: ‘Tu dás cabo do teu avô!’. Mas não é verdade.” (Martins e Matoso, 2009: 22)

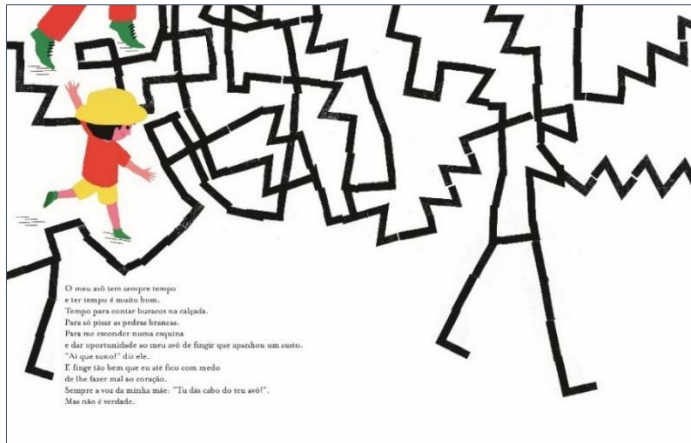


Figura 199: Resignificação do espaço em *Andar por aí* (2009)

Ao fazer de uma simples calçada um objeto de divertimento, o avô e o menino reinventam o tempo e dão nova utilização do tempo e da cidade, e assim usufruem da capacidade simbólica do jogo. A fissura criada pela brincadeira no cotidiano permeia todo o álbum, e o jogo é tanto uma atitude lúdica quanto questionadora dos espaços (Silva, 2011b). “Há dias em que me apetece caminhar devagarinho, vendo tudo, distraído. [...] Uma pedra afiada que julgo logo ser do tempo da pré-história. Um muro enrugado, por onde minha mão passeia” (Martins e Matoso, 2009: 20-21)<sup>143</sup> (Figura 200).



Figura 200: Relação criativa do menino com a cidade em *Andar por aí* (2009)

Algo que merece relevo no excerto é a liberdade provinda da imaginação do menino para desenvolver uma relação criativa com a cidade. A rele pedra encontrada pelo caminho ganha outros ares, como se fosse ainda remanescente da pré-história. Não é a pedra que provoca isso no menino, mas a criação infantil a respeito do objeto. Como afirma Benjamin (2002), não são as coisas que saltam em direção às crianças, e sim os pequenos que adentram nelas enquanto contemplam: “Hoje talvez se possa esperar uma superação efetiva daquele

<sup>143</sup> “Há dias em que me apetece caminhar devagarinho, vendo tudo, distraído. Uma minhoca escalando um muro, aflita... (dou-lhe uma ajuda para chegar em casa mais depressa). Uma pedra afiada que julgo logo ser do tempo da pré-história. Um muro enrugado, por onde a minha mão passeia. Ou um cão que salta, de repente, atrás da grade de um portão. (E eu salto logo também...Por esta é que eu não esperava!).” (*ibidem*: 20-21)

equivoco básico que acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade, dá-se o contrário” (93). Para ele, o gesto lúdico precede a brincadeira em si, porque é a mirada infantil que faz um tempo-espaço subjetivo e não o contrário. Um exemplo disso está, novamente de acordo com Benjamin, nas brincadeiras feitas com resíduos, uma vez que as crianças inventam o jogo antes de terem o objeto descartado nas mãos, ou seja, o brinquedo só existe porque há o devaneio infantil; a via do imaginário propicia o sujeito a adentrar no simbólico.

O espaço imaginado pelo protagonista está presente nas guardas inicial e final do livro, feitas com imagens espelhadas (Fig. 201).

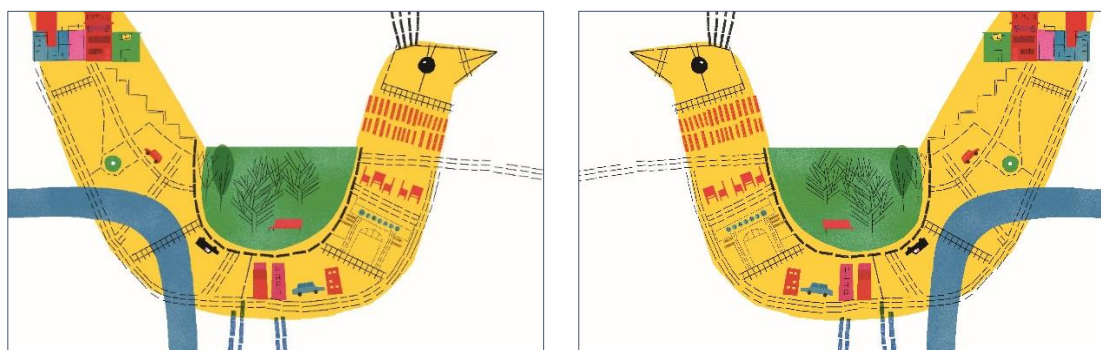


Figura 201: Guarda inicial e final de *Andar por aí* (2009)

A ave está com os olhos abertos e vívidos, como se estivesse à espera de algo. Por ser um animal que habita dois ambientes, o terrestre e o celeste, as ilustrações remetem ao encontro do mundo do neto com o mundo do avô, ou ainda à concretude da rua e à realidade imaginada pelo garoto. Imaginar a cidade como um pássaro talvez seja pensar a cidade como um ser vivo em constante movimento, prestes a alçar voos em outros ares. Dentro da ave, há um mapa da cidade, reproduzindo o caminho que a criança possivelmente irá percorrer no livro. Há a praça, o mercado, os carros, os prédios vermelhos em que ele e seus vizinhos moram. Os tracejados estão por todo o corpo do animal, no entanto há alguns que extrapolam e saem da folha e lembram o funcionamento do próprio ato de jogar, pois ainda que a brincadeira termine quando o passeio do garoto com o idoso acaba, o jogo “permanece como uma criação nova no espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. [...] Pode ser repetido a qualquer momento, quer como ‘jogo infantil’ ou jogo de xadrez, ou em períodos determinados, como um mistério” (Huizinga, 2012: 13). Nesse sentido, as brincadeiras repetem-se, porém sempre trazem elementos novos, tais como a estação do ano, as pessoas com quem o avô cruza no caminho, os animais vistos na calçada. Os traços carregam uma dose de transgressão na ordem específica do cotidiano, como se a cidade – o espaço – pudesse ser sempre entendida como uma brincadeira, como uma nômade que é ressignificada a cada jogo e a cada leitura da obra.



O jogo e a sua relação com a leitura presente nos dois álbuns atuam como motes para a prática da pedagogia da imaginação, pois o conhecimento reflexivo-imaginativo do leitor brincante deve constituir um desafio para que o sujeito se torne também um criador de imagens sem se limitar a apenas observá-las, como afirmam os professores Alberto Araújo e Rogério de Almeida (2017). O olhar que deforma – no sentido de não ser formatável, subvertendo padrões formais – forma outras paisagens. Melhor dizendo: a imaginação, ao oferecer um novo método de estar no mundo, inclina-se para a criação de outras formas de experiência. A imaginação permite com que a criança – o que pode se estender ao adulto – esteja mais consciente, deixando para trás uma posição passiva e assumindo o protagonismo em sua relação com o espaço. Com seu ritmo que colabora para o abandono e o ócio, a imaginação indaga por que o tempo-espaço precisa estar comprimido entre as obrigações da vida diária, estacionado na ideia de produtividade.

Os três principais cronotopos analisados nos álbuns ilustrados do PT – relações intergeracionais, ecoliteracia e imaginação – propõem uma nova configuração das personagens com o espaço, fruto da vivência de um tempo guiado pela multiplicidade de perspectivas. A troca entre idosos e crianças em *Enquanto meu cabelo crescia* (2010) e *Andar por aí* (2009) representa como os avós auxiliam na aprendizagem sobre o mundo de seus netos, ressignificando suas experiências e os espaços/cidade onde habitam. Em *A manta* (2009), o papel da avó volta a ter grande importância, agora na materialização da memória familiar presente na colcha de retalhos que é passada de geração para geração. O sentido de continuidade ganha mais evidência em *Para onde vamos quando desaparecemos?* (2011), uma vez que os ciclos da natureza abordados na obra contribuem para amenizar a tristeza da partida de uma pessoa querida e evidenciam as transformações pelas quais os seres vivos e os objetos sofrem todo o tempo.

O segundo cronotopo, a ecoliteracia, revela a importância da conscientização ecológica em *Um dia na praia* (2008) e *Ir e vir* (2012), em que o lixo, no primeiro álbum, e os problemas advindos do transporte com combustíveis fósseis, no segundo, trazem sérias consequências para todo o ecossistema. A ecoliteracia veiculada também está presente no incentivo à vida ao ar livre, seja por meio dos desvios e paradas na viagem feita em uma estrada antiga – *As duas estradas* (2009); do convívio e brincadeiras em ambiente aberto – *Andar por aí* (2009) –; dos estímulos para as descobertas do mundo – *Quando eu nasci* (2007); ou da fruição prazerosa do ambiente praiano – *Praia-mar* (2011) –, de forma a reforçar os benefícios da conexão entre homens e natureza.

Por fim, a imaginação foi a temática dominante em cinco obras e ganhou diferentes representações cronotópicas. A metaficção da página branca, o desfecho de *Daqui ninguém passa!* (2014), o uso de *mise en abyme* e do *mapa mundi* em *O mundo num segundo* (2008) fazem com que o leitor explore as possibilidades de leitura tanto da obra quanto da realidade.

Em *Depressa, devagar* (2009) a criança usa a imaginação nas fendas permitidas nas ordens dos adultos, e, nesses momentos, a focalização das cenas ganha mais amplitude. Os dois últimos álbuns analisados pelo viés imaginativo da brincadeira reutilizaram materiais cotidianos, como lixo - *Um dia na praia* (2008) - e pedaços de madeira e outros objetos - *Andar por aí* (2009). É com a capacidade de abstração que o protagonista da primeira obra segue viagem em seu barco construído com a sujeira encontrada no mar; já o menino do segundo livro consegue redesenhar o passeio que faz com seu avô em um exercício de liberdade.

Nessa leitura, os cronotopos e seus desdobramentos nas obras transmitem uma política do pensamento que interroga o *modus operandi* da atualidade e não se subordina ao tempo de obrigações. O resultado materializa-se na produção de tempo-espacos plurais, em que a experiência dos sujeitos é interseccionada pelas noções de transformação, convívio harmônico com o entorno e invenção de outras realidades. A relação tempo-espaco dos álbuns constitui o eixo responsável por construir lugares simbólicos com numerosas possibilidades de sentido, que amoldam as horas do relógio a favor de uma temporalidade rica em subjetividade e autonomia.

## Conclusões

Escrever as notas conclusivas deste trabalho solicita que a operação de desfiamento das diversas linhas do tempo realize-se agora em um movimento reverso: reunir os mesmos fios e analisar o tecido composto pelos 14 álbuns ilustrados do PT. Mais do que isso, a última parte da tese se arrisca a esboçar o universo ficcional defendido pela editora e como o tempo está engendrado nesse processo. Há nesta parte final a tentativa de uma síntese alargada, a procura de conexão entre os variados núcleos de sentido disseminados pela tese. Nessa perspectiva, a tarefa é mais direcionada às tendências e às possíveis ressonâncias entre os livros do que à formalização de um bloco definitivo de conclusões. Talvez não seja possível fazer um retrato estável da temporalidade em marcha do PT, entretanto irei evidenciar algumas das linhas que compõem a tessitura temporal.

As análises dos álbuns ilustrados levam a perceber que todas as obras trabalham com o pressuposto de que o tempo não é linear, uma das ideias centrais da tese. Ao longo do segundo, do terceiro e do quarto capítulos, pude perceber que as fissuras no tempo linear possuíam uma íntima relação com a experiência temporal humana, conforme defende Ricoeur (1995). Ao terminar as leituras notei que os álbuns fizeram uma distinção entre tempo e temporalidade. Termos próximos, mas com diferenças de sentido. O primeiro conceito, o de tempo, demonstra ser marcado pela quantificação e mensuração, como visto no tempo físico (Nunes 1995), tempo regulado por calendários e relógios, o qual se apresenta claramente no álbum *Depressa, devagar*. Se a regulação é externa, o exercício de estar no mundo atual é baseado de fora para dentro, num gesto mais impessoal.

O deslocamento temporal proposto pelos livros indica relacionar tempo e experiência visando a criação de um termo que insinua ser mais apropriado para pensar a representação temporal nos álbuns do PT: o de temporalidade. Este, por sua vez, vem se complementar e contrapor, em certa medida, à leitura de tempo homogêneo. Entendo a palavra como agregadora da ideia de movimento (transformação) à ideia de subjetividade (singularidade). A questão da temporalidade nos álbuns, discutida de variadas maneiras, trata-se, na verdade, da problematização crucial da medição do tempo cronológico, que na tese exprimiui ser uma referência. A subjetivação do tempo sinaliza acolher múltiplas perspectivas e imprime na questão temporal um caráter único, propondo um exercício de dentro para fora. Com isso quero dizer que os álbuns do PT consideram a temporalidade essencialmente como um tema privilegiado para que a subjetividade do indivíduo seja expressa de forma plural. O alvo do

interesse da editora ao tratar o tempo passou mais pela emergência de ações, sensações e transformações do que pelo fracionamento das horas, dias e anos, ou pela acepção temporal como elemento narrativo linguístico. Para tal, a editora formula perguntas importantes em suas obras: como alterar o tempo, de repetitivo para tempo vivo? Como converter o tempo cronológico em tempo de qualidade? São questões fundamentais para se repensar a maneira como o indivíduo, desde criança, está no mundo. O tempo se enreda nas narrativas literárias, assim como nas narrativas próprias dos leitores, ou seja, na vida de cada um deles. Há alusões de resposta em todos os álbuns, mas nem as perguntas, tampouco as respostas são discutidas de forma instrumental ou doutrinária.

O objetivo geral da pesquisa foi o de perceber quais outros temas o PT abordava em seus álbuns ilustrados a partir da discussão do tempo não linear. O que se destacou nas obras foi, de maneira geral, a ideia de que o aspecto temporal é uma oportunidade de experimentações novas, a começar pelos tipos recorrentes na relação entre palavras e imagens do *corpus*. A função expansiva (Nikolajeva e Scott, 2011) e a relação de amplificação (Linden, 2011) foram as mais notadas: em oito livros, no primeiro caso; e em cinco, no segundo. Nas duas classificações as narrativas verbal e visual reforçaram a polissemia no jogo entre linguagens dos álbuns. O próprio nome das categorias pensadas pelas autoras já alude para o sentido de alargamento, tanto das expressões artísticas do tipo editorial quanto da concepção de tempo defendida. Essa foi uma das gratas surpresas ao estudar os livros, a saber, a de perceber como o tempo nos álbuns está emaranhado à materialidade do suporte, usando-a como instrumento sensível ao manipular os elementos criativos de forma a demonstrar como o tempo está constantemente em negociação com diferentes percepções. Penso que é a diferença de representações temporais que cria a unidade semântica para a editora, numa lógica de mosaico ou colcha de retalhos como visto no álbum *A manta*. A poética que o PT sedimenta em seus livros aponta para o encontro entrelaçado de linguagens e de tempos, sempre na direção de manipular com diferentes timbres as experiências singulares que surgem nas narrativas.

O PT trabalha com temporalidades que vão na contramão de um tempo acelerado, ditado pelo trabalho, obrigações infundáveis que não favorecem a promoção de experiências, estas últimas no sentido dado por Benjamin (1980), voltadas para a abertura do sujeito ao mundo. A abertura pode estar na fruição na relação com os avós (*Andar por aí, A manta e Enquanto meu cabelo crescia*), no aproveitamento lento dos lugares (*Praia-mar e As duas estradas*) ou na constatação de que tudo está em permanente mudança (*Para onde vamos quando desaparecemos?* e *Com o tempo*). São obras que trabalham com possibilidades, nuances e ambiguidades que permitem repensar a forma de os homens lidarem com o tempo, estando propensos aos espaços, às fissuras e às surpresas da vida. Seria preciso fazer pausas na rotina para se apropriar de uma dimensão temporal que não se fixa, mantendo-se sempre

em trânsito. As narrativas sugerem ter feito da temporalidade um artifício que as coloca sempre em movimento e que interliga passado, presente e futuro em uma tessitura sensível.

Para suscitar reflexões em seu destinatário a respeito dos variados desdobramentos da temática “tempo”, o PT teceu uma vasta malha de sentidos em todas as obras selecionadas, aliando três principais eixos: movimento, pluralidade e subjetividade. São estas três palavras relacionais, que atuam como satélites girando na órbita do Planeta, que estiveram constantemente atreladas ao tempo e suas manifestações, como as perdas, a natureza, a cidade, as pessoas, a memória e os diferentes ritmos que compõem a realidade. Nenhum dos termos remete a leituras estáticas e únicas do tema ou dos álbuns.

O movimento é uma palavra nômade. Sempre em deslocamento, modifica seu sentido constantemente, assim como o girar de um caleidoscópio: a cada virada, as peças se encaixam de uma nova maneira e outras imagens se formam. Nesse sentido, movimento relaciona-se com transformação e com mudanças. Se, conforme as palavras do educador Paulo Freire, “o mundo não é, o mundo está sendo” (2011: 51), os álbuns do PT insinuam ter conseguido capturar a inconstância e a dinamicidade da realidade que não se encaixa em definições dogmáticas, bem como afirmar a transformação como oportunidade.

O tempo do desenvolvimento do álbum mostrou-se também em deslocamento, reatualizando-se a cada época, mas sem desconsiderar o que foi feito em um período anterior. Como visto no primeiro capítulo do trabalho, a evolução tecnológica pela qual o álbum ilustrado passou, desde a publicação de *Orbis sensualium pictus* (1658) às mais recentes publicações, deixa transparecer que a história desse tipo editorial se formou mediante muitas alterações. Talvez em função dessa miscelânea seja ainda difícil encontrar um conceito de álbum ilustrado - e em alguns casos sua nomenclatura - mais uníssono. Entretanto, todas as definições postulam um princípio fundamental: a interdependência entre imagens, palavras e suporte na fruição do livro.

As vertentes imagética, verbal e material encontram-se também em movimento, numa dinâmica multimodal. Ainda que as ilustrações ocupem a maioria da mancha gráfica nas obras, a narrativa acontece no diálogo entre palavras e imagens. O álbum ilustrado parece ser um livro que oscila entre sentidos, num movimento constante. Dinamicidade é o fio condutor da obra *As duas estradas*, evidenciando a relação intrínseca entre tempo e espaço sintetizada no cronotopo (Bakhtin, 1998) da estrada. A simultaneidade da narrativa contribui para a percepção das várias ações que acontecem ao mesmo tempo e de como cada viajante pode escolher o ritmo para seguir o trajeto. Em alguns pontos do livro os dois caminhos se encontram, e em outros os caminhos seguem paralelos, mas sempre em deslocamento, apresentando novos cenários e tempos no desenvolvimento narrativo.

Os álbuns fragmentados – poéticos e portefólio – levaram a ideia de movimento ao seu ápice. As narrativas são inquietas, na medida em que tudo se modifica ao virar a página. A cada folha, uma nova cena é mostrada – e essa transitoriedade une as obras. O livro portefólio *O mundo num segundo* traz vários *flashes* simultâneos do cotidiano ao capturar os instantes da vida das pessoas. As situações são distintas e as personagens também, sendo possível ver uma luta de boxe que se realiza na Austrália, uma menina que caminha para a escola na Islândia ou o vento que volta a soprar no Oceano Índico. O mundo e o tempo ampliam-se como um mapa (que aparece ao final da obra), em que as personagens e os leitores caminham de lugar para lugar, de tempo em tempo. Para cada página do álbum, uma temporalidade que acolhe a mudança em cores e espaços.

As modificações no ciclo da natureza em *Para onde vamos quando desaparecemos?* provavelmente indicam que a continuidade de pessoas, seres e da paisagem passa pela capacidade de se transformar. A natureza, incluindo o homem, afigura buscar sua continuidade pela mudança – sendo a chuva, por exemplo, um outro lado da neve, e a areia, algo que pode desdobrar-se em pedra. Como destaca Blanchot (1997, 2011), a morte e a vida, as perdas e os ganhos, a perpetuidade e a modificação estão em contacto constante. Nos livros do PT, os cronotopos sugeridos facilitam várias leituras, mas sem que isso resulte numa síntese; o interesse das obras possivelmente está em apresentar as oscilações e o carácter multifacetado da vida, o que reforça a ideia de mudança.

Entretanto o movimento temporal apresentado nos livros não necessita de uma variação imagética tão visível quanto no álbum citado. Na obra *Um dia na praia*, o espaço só se modifica com a chegada do lixo no ambiente marítimo, mas é o suficiente para que a temporalidade se altere. A personagem que aparentava ter uma atitude passiva diante da realidade no começo da obra, abre-se à imaginação a partir dos resíduos encontrados no mar. Algo semelhante acontece em *Daqui ninguém passa!*, pois o movimento visto no tempo da narrativa se dá na divisória do livro. Na realidade, a alteração temporal acontece na imobilidade das personagens, que não podem atravessar a costura do álbum. A materialidade do álbum contribui para a percepção do tempo enquanto movimento, numa temporalidade que sempre se altera e dialoga com o espaço. No livro *Praia-mar*, a transformação também passa pela exploração dos aspectos físicos do livro vistos na divisão entre as páginas. O mar, aos poucos, invade a mancha gráfica e transforma o ambiente e as ações das pessoas, que permanecem usufruindo da paisagem praiana. Ainda que as interações com a praia se modifiquem lentamente com as variações da maré, as pessoas representadas na obra continuam estabelecendo uma relação prazerosa com o tempo, aproveitando o que cada hora do dia na praia pode oferecer de agradável.

A noção de movimento e transformação, juntamente com a ideia de pluralidade, acaba por encontrar outro elemento constante nos livros do PT. A análise dos 14 livros sugere que a

abordagem do tempo não seja apenas uma linha reta, mas uma extensa rede estética e material em prol de novas possibilidades perceptivas, novos horizontes expressivos de transformação criativa do tempo e do espaço, ampliando e trazendo mais camadas de sentido para a realidade. A noção de trânsito que atravessou as obras buscou transformar o tempo rápido e inapreensível em constelações de intensidade.

A lógica da multiplicidade parece ser aplicável à constituição do álbum ilustrado, em que as linguagens artísticas oferecem atributos para a leitura numa espécie de jogo lacunar, uma vez que as expressões dialogam para a construção de sentidos em toda a obra. Além disso, o tipo editorial também resulta do cruzamento de agentes, como *designers*, ilustradores e escritores, e de técnicas, como as oriundas do cinema ou da banda desenhada. Diversos fios artísticos são mobilizados no tecer da trama do álbum, assim como são diversos os olhares que os livros da editora procuram trazer.

A experiência do tempo como possibilidade problematiza algumas posições que consideram o tempo sem variações. As quebras de expectativa nas obras do PT enfatizam a variedade de sensações que formam a noção temporal (impossível de ser apreendida em sua totalidade) e que sofrem rearranjos e alterações a qualquer momento. No álbum *Para onde vamos quando desaparecemos?*, a vida e a morte traçam juntas a mesma linha que cruza todo o livro, assim como as perguntas a respeito do paradeiro dos objetos. Mas não é um traço linear que mantém sempre o formato. Ele se metamorfoseia em cama, estrada, barco, árvore e em outros formatos.

A dinamicidade do tempo desdobra-se na ampla gama de possibilidades que a vida apresenta nos livros do PT. O nascimento no álbum *Quando eu nasci* é a oportunidade de perceber como presente, passado e futuro estão conectados e de descobrir as inúmeras possibilidades da vida por meio dos cinco sentidos, privilegiando a dimensão sensorial como abertura para o conhecimento da realidade. Em muitos livros do grupo, sobretudo nos portfólios, há inventários de oportunidades que os anos, dias e segundos podem oferecer. Talvez o que se encontre na leitura dos álbuns fragmentados seja a explicitação de que a malha do tempo evoca uma sistematização de passagens para múltiplas sensações e vivências. É como se cada instante fosse o momento ideal para que um tempo de qualidade viesse à tona, ou seja, para que a temporalidade fosse vivida. Os momentos retratados nos álbuns assemelham-se aos instantes bachelardianos (2007), pois vinculam às personagens ao agora, ao corpo e à experiência.

A multiplicidade pode estar atrelada à individualidade, o que questiona o entendimento do tempo mecânico. Os livros do PT sugerem o contrário desse tempo, e o leitor é levado a acompanhar variadas formas de se interagir com ele. Talvez a multiplicidade dos álbuns questione a abstração temporal e revele o tempo como um emaranhado composto por

diversas ordens, percepções e lugares. No álbum *Um livro para todos os dias*, vê-se a variedade acontecimentos que parecem se esconder no cotidiano. Momentos banais, como quebrar o mealheiro ou ficar preso no trânsito, dialogam com momentos especiais, como festa de aniversário ou dias que mudam a vida das pessoas. O grande mosaico de dias da obra – e o grande mosaico de linguagens do álbum ilustrado – discute a ideia do tempo como linear, pois não há somente um caminho a ser trilhado nem uma única forma de entender-se enquanto sujeito: há várias. A proposta artística da editora apostou em uma desautomatização do olhar, como se quisesse reconquistar a perspectiva inaugural da infância, percebendo o mundo não como uma essência imutável, mas como pluralidade.

O último fio que liga os álbuns do PT é o da subjetividade. A materialização de certa poética da editora aconteceu de maneira mais sólida na redação do quarto capítulo, último da tese. Relaciono o tempo com o espaço e para isso recorro ao cronotopo (Bakhtin, 1998). Ao apresentar alternativas de se repensar e se reconfigurar a temporalidade e, conseqüentemente, o espaço, acredito que as obras ofereceram, de maneira subterrânea, várias chaves de leitura. Associadas, as temporalidades e as espacialidades geraram lugares diversificados e metafóricos. Os territórios delineados pelo PT em suas obras não se esgotam, a princípio, em sua natureza física, mas, pelo contrário, ganham aplicabilidade como relatos subjetivos.

A partir das dominantes temáticas – relações intergeracionais, ecoliteracia e imaginação – a editora indica construir um tempo de reflexão, pensado e vivido por sujeitos de ação. Em outras palavras, as narrativas sinalizam um “estar no mundo” que concebe a temporalidade enquanto presença. A discussão levantada nos álbuns sobre as fissuras no tempo linear permite ver uma possível geografia do terreno onde está localizado o grupo.

As relações intergeracionais entre avós e netos vistas em *Enquanto meu cabelo crescia* e *A manta* propiciam a descoberta do ambiente externo. A relação entre as duas gerações instaura uma atmosfera de aprendizagens para todos os envolvidos ao cruzar as vivências dos dois, num caminho móvel e infinito porque não se fixa, porque há sempre trocas. A subjetividade sugerida nas obras encontra-se com uma temporalidade vagarosa. A lentidão aqui é entendida como sinônimo de atenção. O tempo passa a ser apreendido pelo sujeito de maneira mais próxima e remete para um alargamento da experiência.

O PT aborda as dominantes temáticas de maneira ambivalente, com várias possíveis respostas para as questões. Parece haver um esforço nas narrativas para entender a vida como ambigüidade e potência. As perdas surgem como transformações em *Para onde vamos quando desaparecemos?*, e em *A manta* abrem-se a um tempo e a um espaço vivos. O mesmo acontece com a questão da ecoliteracia, em que o cuidar do meio ambiente, além de pedir uma reflexão do modelo vigente de desenvolvimento como em *Ir e vir*, passa a ser também



um incentivo a desfrutá-lo, como em *Um dia na praia* e *Andar por aí*. Os livros oferecem perspectivas plurais, e por isso mesmo subjetivas. A experiência aparenta tornar-se mais complexa, e o olhar sensível denota ser fundamental para se pensar em novas dimensões ontológicas do ser humano e em uma maior consciência do indivíduo perante o mundo, manifestando a criação de outros tempos-espacos.

O procedimento daria origem à pedagogia da imaginação, como defende Durand (1979). A partir dessa pedagogia imaginativa seria possível modificar o tempo, amoldando-o a favor da temporalidade. A dinâmica estabelecida pela faculdade imaginativa contribuiria para a constituição de um tempo diverso e que não está aprisionado em pressupostos objetivos. A metaficção e o jogo são decorrentes dessa subjetividade, pois fazem com que a realidade e a ficção oscilem de maneira constante, realizando lugares físicos e abstratos.

A imaginação e a leitura travam um diálogo contínuo que expande o tempo ao extrapolar o limite físico do livro e questionar o limite físico da cidade, como em *Andar por aí*. O lado lúdico mostra-se como abertura ao novo e à ressignificação do tempo e do espaço. A invenção do gesto imaginativo exprime a temporalidade diversa, resultado de um tempo impulsionado pela lógica do brincar, do descobrir, do sentir o corpo. Após ler o álbum, ficasse com a sensação de que a urbe está sempre disponível para produzir encantamento, bastando para isso o exercício de descobrir as cidades fantásticas que parecem estar escondidas entre prédios de concreto e ruas de asfalto. A brincadeira e a criatividade fazem com que lugares "reais" e "imaginários" sejam coabitáveis, assim como o tempo também manifesta deslocamento de percepções.

Pensar a discussão da não linearidade nos álbuns do PT e de quais temas ressaltam dessa marca talvez tenham me feito ver mais do que fissuras na temporalidade. Com as variadas formas encontradas para reforçar que o tempo é heterogêneo, não percebi apenas as temáticas que a editora explora, mas vi outros mundos dentro do PT, lugares simbólicos que marcam a assinatura estética e ficcional do grupo. Com a análise das obras, percebi que a materialidade das palavras, as ilustrações e o projeto gráfico estavam próximos de um relato subjetivo do tempo, num diálogo que cruzou vários fios de sentido para propor uma experiência de leitura (de si e do mundo) diversa. Retomando a noção de Ricoeur (1994, 1995, 1996), a vertente temporal adquire caráter humano nos livros da editora porque se torna narrativa, isto é, se torna mediadora entre tempo cronológico e tempo vivido.

Os fios temáticos que a tese indicou talvez demonstrem que o arremate definitivo da tessitura conceitual desenvolvida na tese não se apresenta claramente aqui. Inclusive algumas das obras analisadas, como *Para onde vamos quando desaparecemos?*, *Um dia na praia*, *Daqui ninguém passa!* e *A manta*, expressam que o fim pode ser, em realidade, aberturas para novos começos, vislumbrando outras possibilidades. Para que a investigação se mantenha em

movimento, proponho algumas reflexões suscitadas pelas obras do PT que podem vir a ser novos caminhos de exploração no campo teórico do álbum ilustrado e da literatura infantil. As análises geraram apontamentos que estão fora do âmbito da investigação e que expressam ser frutíferos para outros pesquisadores em áreas como educação, mercado editorial e artes visuais.

O processo de criação do álbum parece ter impacto sobre o produto, pois o tipo editorial possui como singularidade a troca constante entre códigos artísticos. O caso do PT é exemplar porque o diálogo dos profissionais é ainda mais potencializado, já que os integrantes do grupo trabalham com a lógica da criação colaborativa. A articulação entre elementos verbais e imagéticos do álbum ilustrado pode derivar da conjugação das soluções discutidas pelos artistas envolvidos em sua produção. Parece relevante analisar a dinâmica que se estabelece entre profissionais para compreender melhor quais são as implicações na produção do álbum.

Outro ponto importante para refletir é a possível relação entre o tempo enquanto tema nos álbuns ilustrados e as instâncias de consagração na área de literatura infantil. Uma vez que a noção de passagem do tempo é pensada mais por adultos e não por crianças (o que não impede que o público infantil possa ter interesse no assunto), talvez isso afigure ser um ponto interessante para se analisar qual o peso da escolha de temáticas mais filosóficas, por assim dizer, e sobre a legitimação acadêmica e especializada na área. Isso sinaliza a necessidade de se investigar com mais profundidade os critérios e os direcionamentos que as premiações, as feiras de livros, a crítica literária, a universidade e outros espaços preconizam ao selecionar e legitimar certos álbuns.

Em relação a outras instâncias em que os livros infantis circulam, o papel de mediadores e da recepção infantil de obras com temas mais subjetivos, ou que necessitam de mediação mais atuante, colabora para perceber a rede em que o álbum está localizado. Compreender as estratégias adotadas por profissionais, seja na seleção ou na abordagem dos livros, acena ser uma ferramenta crucial para ampliar e dinamizar a leitura com as crianças, o que recai sobre a importância da formação desses profissionais para que consigam estimular o debate sobre os livros. A recepção infantil amplia o conjunto de interpretações do álbum ilustrado ao analisar como as crianças entram em contacto com o tipo editorial, se fazem uma hierarquia dos diferentes códigos na leitura ou se leem de forma integral. Torna-se relevante perceber como os pequenos leitores interpretam os temas mais filosóficos e, no caso específico do tempo, como se dá a percepção para eles do passado e do futuro. Interpretar os mecanismos de circulação dos álbuns pelos mediadores e por crianças pode enriquecer não apenas os estudos no meio literário, mas também colaborar e validar o desenvolvimento de políticas de incentivo à leitura.

Os álbuns do PT apresentam pontos de contacto com o livro-brinquedo e o livro-objeto, como ao incorporar a materialidade e enfatizar a parte lúdica na narrativa. Os passeios sensoriais oferecidos pelas obras, como a exploração da sonoridade em *Para onde vamos quando desaparecemos?*, coloca o álbum ilustrado numa fronteira porosa com outras categorias. Algo semelhante se passa nas trocas entre álbum ilustrado e livro-objeto, pois ambos possuem menos texto verbal e mais experimentações gráficas, como no uso intencional da lombada do suporte nas obras *Praia-mar* e *Daqui ninguém passa!*. Analisar as aproximações dos álbuns com outros gêneros constituiria um panorama significativo para perceber a criação editorial infantil contemporânea, tanto no âmbito dos estudos literários, como do *design*, da editoração e da ilustração.

A exploração das componentes materiais das obras abre espaço para se investigar a natureza das interações entre linguagens artísticas e entre suporte físico e digital. Não simplesmente estudar a transposição do texto para tela, o que acaba por reduzir as possibilidades da mídia digital, mas perceber as diferenças e as semelhanças das duas manifestações tanto em termos de produção quanto em práticas de leitura, além de métodos de ensino para crianças em ambos os formatos. Entender melhor o trânsito entre as duas materialidades pode colaborar com os estudos a respeito das implicações do desenvolvimento tecnológico das obras digitais nos álbuns ilustrados e em outras modalidades de livros voltados para o público infantil. O caminho reverso também poderia ser analisado: como os livros digitais se apropriam de recursos gráficos e imagéticos dos livros impressos na elaboração das narrativas.

Outro aspecto percebido na análise dos álbuns do PT e que pode ganhar análises futuras mais aprofundadas é a importância do ambiente doméstico nas histórias infantis. Retomando à noção de casa nos contos de fada, como em Hansel e Gretel, a ideia de lar nas obras pós-modernas insinua ganhar contornos mais amplos, desde o sentido da casa-corpo (uso dos sentidos na apreensão do mundo) até o de casa-mundo (relação com o meio ambiente). A ideia de casa se mescla com a discussão das questões identitárias tão prementes e necessárias hoje, como as de gênero<sup>144</sup>, as de representatividade negra, feminina<sup>145</sup> e de outros grupos socialmente oprimidos. Além disso, o tema do lar se mistura com debates sobre a preservação da natureza e a valorização do meio ecológico e cultural<sup>146</sup>.

Nessa esteira de sugestões, proponho, conclusivamente, que o universo simbólico dos álbuns do PT aponta fazer do tempo uma plataforma de criação que deixa emergir

<sup>144</sup> Sugestões de livros a respeito do tema voltados para público preferencialmente infantil: *O Jaime é uma sereia* (2018) e *Julián at the weeding* (2020), da autora norte americana Jessica Love, e *Menino, menina* (2020), da autora portuguesa Joana Estrela, sendo este último uma publicação do PT.

<sup>145</sup> Sugestões a respeito do tema: *Meu crespo é de rainha* (1999), da autora norte americana bel hooks, e *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017), da autora brasileira Jarid Arraes.

<sup>146</sup> Sugestões de livros a respeito do tema: *Um dia, um rio* (2016), dos autores brasileiros Leo Cunha e André Neves, e *Tapajós* (2015), do autor brasileiro Fernando Vilela.

temporalidades e espaços outros: cronotopos plurais que não se esgotam nas medições do senso comum (relógios ou calendários) e que procuram evidenciar as manifestações da vida em suas diferentes formas, velocidades e práticas. As derivações incidem em experiências que testemunham a diversidade humana e criam lugares sensíveis que escapam de uma suposta massificação do tempo por meio da leitura dos livros. A literatura denota inventar lugares no cotidiano, mobilizando o destinatário num exercício complexo e autoral: ao conceber o tempo não a partir de si mesmo, mas em relação com outros contextos, entendo que as obras impelem o leitor a deixar de ser um mero espectador para se tornar um leitor prospectivo da realidade e do tempo, atento às transformações e às sensibilidades imaginativas que formam a grande trama do mundo.

## Referências

### Referências ativas

CARVALHO, Bernardo, (2008), *Um dia na praia*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ (2011), *Praia-Mar*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

MARTINS, Isabel Minhós e CARVALHO, Bernardo (2004), *Um livro para todos os dias*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e MATOSO, Madalena (2007), *Quando eu nasci*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e CARVALHO, Bernardo (2009), *Depressa, devagar*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ (2009), *As duas estradas*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e MATOSO, Madalena (2009), *Andar por aí*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ (2010), *Enquanto meu cabelo crescia*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e KONO, Yara (2010), *A manta*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e MATOSO, Madalena (2011), *Para onde vamos quando desaparecemos?*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e CARVALHO, Bernardo (2012), *Ir e vir*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_ (2013), *O mundo num segundo*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e MATOSO, Madalena (2014), *Com o tempo*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

\_\_\_\_\_ e CARVALHO, Bernardo (2014), *Daqui ninguém passa!*, Carcavelos, Planeta Tangerina.

## Referências passivas

AGAMBEN, Giorgio (2014), *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

AGOSTINHO, Santo (1964), *Confissões*. Trad. de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo Editora das Américas.

ANSTEY, Michèle (2002), "'It's Not All Black and White': Postmodern Picture Books and New Literacies", in *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, v. 45 n. 6, pp. 444-57.

ARAÚJO, Alberto Filipe e ALMEIDA, Rogério de (2017), "A linguagem da imaginação no pensamento da educação", in MORAES, Lélia Cristina (org.), *Revista Educação e Emancipação*, UFMA, São Luís, v. 10, n. 1, jan./abr.

ARIÈS, Philippe (1988), *A criança e a vida familiar no antigo regime*, Lisboa, Relógio D'água.

\_\_\_\_\_ (1990), *História da vida privada 2: da Europa Feudal à Renascença*, Lisboa, Apontamentos.

BACHELARD, Gaston (2002), *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo, Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2007), *A intuição do instante*, Campinas, Versus.

BALÇA, Ângela (2008), "Literatura infantil portuguesa - de temas emergentes a temas consolidados", in VASCONCELOS, Filomena (org.), *e-f@bulações - Revista electrónica de literatura infantil*, 2(6), pp. 24-31. Acedido em 31 de maio de 2020, em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4650.pdf>

BAKHTIN, Mikhail (1981), *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

\_\_\_\_\_ (1998), *Questões de literatura e estética - a teoria do romance*, São Paulo, Unesp.

BARATA, André (2018), "A maior transformação que podemos produzir é desacelerar". Entrevista ao site *Fumaça*. Acedido em 27 de novembro de 2018, em: <https://fumaca.pt/entrevista-andre-barata-tempo/>

BAUDELAIRE, Charles (2006), *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Nova Veja.

BARTHES, Roland (1990), *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BEAUVAIS, Clémentine (2015), *Children's literature, culture, and cognition*, Amsterdã/Filadélfia, John Benjamins Publishing Company.

BECKETT, Sandra (2009), *Crossover fiction: global and historical perspectives*, New York, Taylor & Francis.

BEJA, Rui (2012), *A edição em Portugal (1970-2010): Percursos e perspectivas*, Lisboa, APEL.

BELMIRO, Célia Abicalil (2012), "Entre modos de ver e modos de ler, o dizer", in *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 105-131.

\_\_\_\_\_ (2015), "Provocação e imaginação: diálogos entre descrição e narração na literatura infantil", in *Revista Idioma*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 06-18.

\_\_\_\_\_, MACHADO, Maria Zélia Versiani e BAPTISTA, Mônica Correia (2015), "Tertúlia literária: construindo caminhos para a formação literária de professores alfabetizadores na universidade" in *Revista Perspectiva*, Florianópolis, v. 33, n. 1, jan./abr, pp. 97- 117.

\_\_\_\_\_ e ALMEIDA, Tatyane Andrade (2018), "Livro Ilustrado e as Narrativas Metaficcionais para Crianças", *Revista Perspectiva*, Florianópolis, v. 36, n. 1, pp. 151-171.

BENJAMIN, Walter (1980), "O narrador", in *Textos escolhidos*, São Paulo, Abril cultural.

\_\_\_\_\_ (1994a), "Sobre o conceito de história", in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (1994b), *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (2002), *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34.

\_\_\_\_\_ (2006), *Passagens*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

BERGSON, Henri (2006), *Duração e simultaneidade*, São Paulo, Martins Fontes.

BLANCHOT, Maurice (1997), *A parte do fogo*, Rio de Janeiro, Rocco.

\_\_\_\_\_ (2011), *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco.

BORGES, Marta (2012), *Planeta Tangerina* (entrevista), publicação independente/alternativa. Acedido em 20 de novembro de 2017, em: [http://www.academia.edu/2565865/Planeta\\_Tangerina](http://www.academia.edu/2565865/Planeta_Tangerina)

\_\_\_\_\_ e MOURÃO, Sandie (2013), "Planeta Tangerina: an editorial concept that pushes boundaries", in *Beyond the Book: Transforming Children's Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 210-221

CADEMARTORI, Ligia (2001), *O que é literatura infantil?*, São Paulo, Brasiliense.

CALVINO, Italo (2010), *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo, Cia. das Letras.

\_\_\_\_\_ (2015), *As cidades invisíveis*, Alfragide, Dom quixote.

CAPRA, Fritjof (2002), *A teia da vida: Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*, São Paulo, Cultrix.

CARROLL, Jane Suzanne (2017), "Spatiality in fantasy for children" in BEAUVAIS, Clémentine e NIKOLAJEVA, Maria (eds.), *The Edinburgh companion to children's literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

CHARTIER, Roger (1992), "Textos, impressão, leituras", in HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*, São Paulo, Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (1998), *A aventura do livro: no leitor ao navegador*, São Paulo, Editora UNESP.

\_\_\_\_\_ (2002), *Os desafios da escrita*, São Paulo, Editora UNESP.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1997), *Dicionário de símbolos*. Lisboa, Círculo de leitores.

COMPAGNON, Antoine (2009), *Literatura para quê?*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

CORRÊA, Hércules Tolêdo, PINHEIRO, Marta Passos e SOUZA, Renata Junqueira de (2019), "A materialidade da literatura infantil contemporânea: projeto gráfico e paratextos", in *Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção*, Belo Horizonte, Moinhos/Contafios.

DIAZ, Fanuel Hanán (1996), "Variações sobre o tratamento dado ao tema morte na literatura infantil", in *Revista latino-americana de Literatura Infantil e Juvenil*. Bogotá. n. 4, jul-dez, pp. 2-11.

DONDIS, Donis (2003), *Sintaxe da linguagem visual*, São Paulo, Martins Fontes.

DURAND, Gilbert (1979), *A imaginação simbólica*, Lisboa, Arcádia.

\_\_\_\_\_ (1997), *As estruturas antropológicas do imaginário*, Lisboa, Presença.

ELIADE, Mircea (1981), *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetições*, Lisboa, Edições 70.

FALCI, Carlos Henrique (2019), "Paisagens maquinais: a materialidade da memória como função da performance algorítmica", in *Anais do 18º International Meeting of Art and*



Technology - #18.ART, pp. 610-622. Acedido em 06 de janeiro de 2020, em: <https://18art.medialab.ufg.br/>.

FERNANDES, Célia Regina Delácio (2013), "Avós e netos na literatura infantil: vidas compartilhadas", in *Educação & Realidade*, v. 38, n.4, out/dez, pp.1089-1112.

FREIRE, Paulo (2011), *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*, São Paulo, Paz e terra.

GARRALÓN, Ana (2015), *Ler e saber: o livro informativo para crianças*, São Paulo, Pulo do gato.

GENETTE, Gérard (1995), *Discurso da narrativa*, 3. ed. Lisboa, Vega.

\_\_\_\_\_ (2009), *Paratextos editoriais*, Cotia, Ateliê Editorial.

\_\_\_\_\_ (2011), "Fronteiras da narrativa", in *Análise Estrutural da Narrativa*, Rio de Janeiro, Ed. Vozes.

GIBBONS, Alison (2015), "Creativity and Multimodal Literature", in JONES, R. H. (ed.) *Routledge Handbook of Language and Creativity*, London/ New York, Routledge, pp. 293-306.

GÓES, Lucia Pimentel (2010), *Introdução à literatura para crianças e jovens*, São Paulo, Paulinas.

GOLDSTONE, Bette (2008), "The paradox of space in postmodern picturebooks", in SIPE, Lawrence R. e PANTALEO, Sylvia (eds.), *Postmodern picturebooks: play, parody and self-referentiality*, Nova Iorque/Oxfordshire, Routledge.

GOMES, José António (1998), *Para uma história da literatura portuguesa para a infância e a juventude*, Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

GOMES, Rui Telmo, LOURENÇO, Vanda e MARTINHO, Teresa Duarte (2004), *Um trabalho de mercado feminizado: oportunidades e constrangimentos profissionais na edição de livros em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais. Acedido em 12 de junho de 2020, em: <http://www.gepac.gov.pt/>.

GUMBRECHT, Hans (2010), *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Rio de Janeiro, Contraponto/PUC-Rio.

HEISE, Ursula (1997), *Chronoschisms: time, narrative, and postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press.

HUIZINGA, Johan (2012), *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, São Paulo, Perspectiva.

HUNT, Peter (2010), *Crítica, teoria e literatura infantil*, São Paulo, Cosac Naify.

HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago.

JACOBI, Pedro (2003), "Educação Ambiental, Cidadania e Sustentabilidade", in COSTA, Albertina de Oliveira, ARTES, Amélia Abreu, DAVIS, Claudia e TARTUCE, Gisela (eds.), *Cadernos de Pesquisa*, n. 118, março, pp. 189-205. Acedido em 6 de maio de 2020, em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n118/16834.pdf>.

KAVKA, Misha (2008), *Reality television, affect and intimacy: reality matters*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

KIEFER, Barbara (2008), "What's a Picturebook, Anyway?", in SIPE, Lawrence R. e PANTALEO, Sylvia (eds.), *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, New York, Routledge Research in Education, pp. 9-21.

KOEPNICK, Lutz (2013), "Reading on the move", in *PMLA (Modern Language Association of America)*, vol. 128, n 1, jan.

KOHAN, Walter O. (2003), *Infância. Entre educação e filosofia*, Belo Horizonte, Autêntica.

KOSELLECK, Reinhart (2006), *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, Rio de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC-Rio.

KRESS, Gunther e LEEUWEN, Theo van (2001), *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*, Londres, Arnold publishers

LEE, Suzy (2012), *A trilogia da margem. O livro-imagem segundo Suzy Lee*, São Paulo, Cosac Naify.

LINDEN, Sophie Van der (2011), *Para ler o livro ilustrado*, São Paulo, Cosac Naify.

\_\_\_\_\_ (2015), *Álbum [ES]*, Caracas, Ekaré.

LEWIS, David (2001), *Reading contemporary picturebooks*, Nova Iorque, Routledge.

LOPES, Maria Manuela e BASTOS, Paulo Bernardino (2016), "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais", in VENTURELI, Suzete e ROCHA, Cleomar (org.), *Anais do 15 encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, Brasília, Universidade de Brasília. Acedido em 04 de julho de 2017, em: [https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/Manuela\\_e\\_Paulo.pdf](https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/Manuela_e_Paulo.pdf).

LUPTON, Ellen (2013), *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores*, São Paulo, Cosac Naify.

MACHADO, Ana Maria (2020a), "Figuras imagológicas: vivência e nostalgia na revolução" in SIMÕES, Maria João (coord.), *Cruzamentos representados: imagologia e figurações da alteridade*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 117- 140.

MACHADO, Ana Maria (2020b), "Literatura infantil e ensino", in BRANDILEONE, Ana Paula e OLIVEIRA, Vanderléia (orgs,) *Literatura e língua portuguesa na educação básica: ensino e mediações formativas*, pg. 33-54, Campinas, Editora Pontes.

MACKKEY, Margareth (2017), "Multimodality and multiliteracies: production and reception", in BEAUVAIS, C. e NIKOLAJEVA, M. (orgs.), *The Edinburgh companion to children's literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

MANGUEL, Alberto (2001), "A imagem como narrativa", in *Lendo Imagens. Uma história de amor e ódio*, Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch, São Paulo, Cia. das Letras, pp. 15-33.

McCLOUD, Steve (1995), *Desvendando os quadrinhos*, São Paulo, Makron Books.

MCGANN, Jerome, (1991), *The Textual Condition*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

MUNARI, Bruno (2011), *Das coisas nascem coisas*, Trad. José Manuel de Vasconcelos, Lisboa, Edições 70.

NAVAS, Diana (2015), "Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea", in FERREIRA, Eliane Aparecida, CECCANTINI, João Luís e CARRIJO, Silvana (orgs.), *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, UFG, Catalão, v. 19, n. 1, pp. 83-95.

NEVES, José Soares e SANTOS, Jorge Alves dos (2010), *Edição e comercialização de livros em Portugal: empresas, volume de negócios e emprego (2000-2008)*. Lisboa, Observatório de Actividades Culturais. Acedido em 12 de junho de 2020, em: <http://www.gepac.gov.pt/>.

NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT Carole (2011), *Livro ilustrado: Palavras e imagens*, São Paulo, Cosac Naify.

NORA, Pierre (1993), "Entre memória e história: a problemática dos lugares", in ANTONACCI, Maria Antonieta (ed.) *Projeto História*, PUC-SP, São Paulo, n.10, dez., pp.7-28.

NUNES, Benedito (1995), *O tempo na narrativa*, São Paulo, Editora Ática.

OLIVEIRA, Paulo de Salles (1998), "Cultura e co-educação de gerações", in *Psicologia USP*, v.9, n.2, São Paulo. Acedido em 25 de abril de 2020, em: <https://doi.org/10.1590/S0103-65641998000200011>.

OLIVEIRA, Rui de (2008), *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

OTTE, Georg (1994). *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG.

RAMOS, Ana Margarida (2009), "As histórias que as imagens contam - Caminhos de leitura no álbum", in DUARTE, Rita Taborda e TEIJEIRO, Antonio García (orgs.), *Malasartes* (Cadernos de literatura para a infância e juventude), n.º 17, pp. 39-46.

\_\_\_\_\_ (2011), "Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo", in RECHOU, Blanca-Ana Roig, LÓPEZ, Isabel Soto e RODRÍGUEZ, Marta Neira (coords.) *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

\_\_\_\_\_ (2012), *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude*, Porto, Tropelias & Companhia.

\_\_\_\_\_ e RAMOS, Rui (2013), "Ecoliteracia e literatura para a infância: quando a relação com o ambiente toma conta dos livros", in RIBEIRO, João Manuel (org.), *Revista Solta Palavras*, Centro de recursos e investigação sobre literatura para a infância e juventude, Universidade de Évora, n. 19, abril. Acedido em 18 de abril de 2020, em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/9438/1/Solta%20Palavra%202013.pdf>.

\_\_\_\_\_ e Rui RAMOS (2014), "Travelling from the city to the countryside:

Depictions of urban and rural scenarios in two Portuguese picturebooks" in ZILLES, Ana Maria Stahl (org.), *Calidoscópio*, Unisinos, Vol. 12, n. 3, set/dez, pp. 265-273,

\_\_\_\_\_ e DEBUS, Eliane (2015), "Os estudos sobre literatura infantil e juvenil no Brasil e em Portugal: uma análise comparada", in MICHELLI, Regina e GARCÍA, Flavio (orgs.), *Caderno Seminal Digital*, v.23, n.23, Rio de Janeiro, UERJ. Acedido em 01 de maio, em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/14461>.

\_\_\_\_\_ (2015a), "6x6: um balanço da literatura infantil portuguesa contemporânea", in *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia - Facultad de Filología, 20, pp. 211-222. Acedido em 14 de novembro de 2017, em: <http://hdl.handle.net/10773/17227>

\_\_\_\_\_ (2015b), "Reescrever a morte na narrativa infantil portuguesa contemporânea", in *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Universidade de Zaragoza, vol. 23, pp. 151-162.

\_\_\_\_\_ (2017), "Segredos escondidos à vista de todos: implicações para a leitura dos códigos de barras nos livros infantis", in ARBEX, Márcia, DINIZ, Thais Flores Nogueira e BRUHN, Jørgen

(orgs.), *Aletria*, Universidade Federal de Minas Gerais, v.27, n.2, pp.15-33. Acedido em 31 de agosto de 2018, em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12002/10672>.

\_\_\_\_\_ e SILVA, Sara Reis da (2017), "Da água -entre a terra e o ar -em narrativas visuais para a infância", in CARDOSO, Elizabeth, KIRCHOF, Edgar Roberto e JUNQUEIRA, Renata, *Fronteiraz*, PUC-SP, n°18, jul.

\_\_\_\_\_ e RODRIGUES, Carina (2018), "Quando as imagens substituem as palavras: a coleção 'Imagens que contam', da Pato lógico" in, BELMIRO, Célia Abicalil, DEBUS, Eliane e RAMOS, Ana Margarida (orgs.) *Perspectiva*, Florianópolis, v.36, n.1, jan/mar. pp.35-56.

\_\_\_\_\_ e MATTOS, Margareth (2019), "Viagens à volta do mundo: uma proposta de leitura - entre Portugal e Brasil - para a promoção da interculturalidade", in RUAS, Luci e VASCONCELOS, Viviane (org.), *Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, Faculdade de Letras UFRJ, 15(2):155-174

REIS, Carlos, LOPES e Ana Cristina M. (2000), *Dicionário de narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina.

RENAUT, Alain (2002), *A libertação das crianças: contribuição filosófica para uma história da infância*. Lisboa, Instituto Piaget.

REYS, Yolanda (2012), *Ler e brincar, tecer e cantar: literatura, escrita e educação*, São Paulo, Pulo do gato.

RICOEUR, Paul (1980), "Narrative time", in MITCHELL, W.J.T. (org.), *Critical Inquiry*, 7:1, pp.169-190.

\_\_\_\_\_ (1994), *Tempo e narrativa (tomo I)*, Campinas, Papirus.

\_\_\_\_\_ (1995), *Tempo e narrativa (tomo II)*, Campinas, Papirus.

\_\_\_\_\_ (1997), *Tempo e narrativa (tomo III)*, Campinas, Papirus.

\_\_\_\_\_ (2007), *A Memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Ed. Unicamp.

RODRIGUES, Carina Miguel (2013), *Palavras e imagens de mãos dadas: a arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*, Universidade de Aveiro, Tese de doutoramento.

RYAN, Marie-Laure (2007), "Toward a definition of narrative". In: HERMAN, David (ed.) *The Cambridge companion to narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 22-35.

SALISBURY, Martin e STYLES, Morag (2013), *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual*, São Paulo, Rosari.

SANTOS, Rui Paulo Vitorino (2015), *O influxo da mudança no álbum ilustrado a influência da gramática digital*, Universidade do Porto, Tese de Doutoramento.

SANTOS, Luís Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (2001), *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria Literária*, São Paulo, Martins Fontes.

SCHMITT, Jean-Claude (2006), "Imagens". In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (eds.) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, Bauru, Edusc, pp. 591-605

SENDAK, Maurice (1988), *Caldecott & Co. Notes on books & pictures*, Toronto, Collins Publishers.

SHAVIT, Zohar (2003), *Poética da literatura para crianças*, Lisboa, Caminho.

SILVA, André Felipe Cândido da e LOPES, Gabriel (2020), "A pandemia de novo coronavírus e o Antropoceno". Acedido em 18 de abril de 2020, em: [https://agencia.fiocruz.br/pandemia-de-novo-coronavirus-e-o-antropoceno?utm\\_source=Jornal+Pensar+a+Educa%C3%A7%C3%A3o+em+Pauta+-+Assinaturas&utm\\_campaign=4218c5b3ec-EMAIL\\_CAMPAIGN\\_2020\\_04\\_22\\_04\\_52\\_COPY\\_02&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_09ac6f560e-4218c5b3ec-299646689](https://agencia.fiocruz.br/pandemia-de-novo-coronavirus-e-o-antropoceno?utm_source=Jornal+Pensar+a+Educa%C3%A7%C3%A3o+em+Pauta+-+Assinaturas&utm_campaign=4218c5b3ec-EMAIL_CAMPAIGN_2020_04_22_04_52_COPY_02&utm_medium=email&utm_term=0_09ac6f560e-4218c5b3ec-299646689).

SILVA, Camila Cuenca Funari Mendes e CORREA, Mariele Rodrigues (2014), "Trocas Simbólicas entre Gerações: Avós, Netos e a Literatura Infantil", in HINTZ, Helena Centeno (org.), *Pensando Famílias*, vol. 18(1), jun., pp.124-137. UNESP. Acedido em 22 de abril de 2020, em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127118/ISSN1679-494X-2014-18-01-124-137.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

SILVA, Sara Reis (2011a), "Ilustração e poesia: para uma definição/caracterização do álbum poético para a infância", in *Entre Textos. Perspectivas sobre Literatura para a infância e juventude* Porto, Tropelias & Companhia, pp. 273-284.

\_\_\_\_\_ (2011b), "Entre Casas, Quintais e Cidades: A Representação do Espaço nos Álbuns Narrativos de Isabel Minhós Martins", in *Globalização na literatura infantil: vozes, rostos e imagens*, Raleigh, Lulu Entreprises.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (2012), "Velhice e morte na literatura para crianças: apontamentos sobre o que e como se ensina a elas", in MAINARDES, Jefferson, STECANELA, Nilda e PAVIANI, Jayme (org.), *Anais do IX ANPED Sul: Seminário de pesquisa em Educação da Região Sul*, Universidade de Caxias do Sul. Acedido em 18 de abril de 2020, em: <http://www.uces.br/etc/conferencias/index.php>.

SIPE, Lawrence (2010), "Aprendendo pelas ilustrações nos livros-ilustrados", in ALMEIDA, Leonardo Pinto (org.), *Leitura em Revista*, Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio, n.1, Outubro, pp. 71- 84

SOTTO MAYOR, Gabriela (2016), *Ilustração de livros de LIJ em Portugal, na primeira década do século XXI: caracterização, tipificação e tendências*, Porto, Tropelias & Companhia.

TODOROV, Tzevan (2011), "As categorias da narrativa literária", in *Análise Estrutural da Narrativa*, Rio de Janeiro, Ed. Vozes.

ZINK, Rui (2013), "Prefácio", in *Hoje há editoras: à ½ dúzia é mais barato: técnicas de edição*, turma 12-13, Mestrado em edição de texto, Óbidos, Várzea da Rainha Impressores.

ZIRALDO (2002), *Menina Nina: duas razões para não chorar*, São Paulo, Melhoramentos.

ZUMTHOR, Paul (2010), *Introdução à poesia oral*, Belo Horizonte, UFMG.