

# O livro-imagem na literatura para crianças e jovens: trajetórias e perspectivas

Luis Carlos Girão  
Elizabeth Cardoso

121

---

## Resumo

No presente artigo, propomo-nos realizar uma abordagem histórica e crítico-literária do livro-imagem, esse objeto artístico composto, essencialmente, em linguagem visual. Num primeiro momento, traçamos um panorama que acompanha a trajetória dos precursores desse objeto, entre os séculos 18 e 19, até seu firmamento como categoria entre os livros produzidos para crianças e jovens na virada dos séculos 20 e 21. Em seguida, realizamos uma breve análise crítica dos eixos para os quais se encaminha essa produção “sem palavras” na contemporaneidade: 1) camadas metaficcional da narrativa em imagens plásticas; 2) forma do códex em paralelo com o desenrolar da narrativa; 3) drama sinestésico intensificado pela economia de cores e pelo foco no desenho/traçado; 4) portais como espaço-tempo de transição entre realidade e fantasia; 5) elementos gráficos acionam mobilidade no objeto livro; 6) livro como galeria de arte portátil; 7) inspiração em *graphic novels* e quadrinhos.

Palavras-chave: literatura contemporânea; literatura infantojuvenil; livro-imagem.

---

## **Abstract**

### **Picture books in literature for children and young adults: trajectories and perspective**

*This paper offers a historical and critical literary approach on picture books, this artistic object essentially made of visual language. First, an overview is drawn tracking the path followed by the predecessors of this object, between the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, until its consolidation as a niche aimed at children and young adults at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. Subsequently, a brief critical analysis of the strands in which this "wordless" production is heading in contemporary times is presented: 1) metafictional layers of the narrative in plastic images; 2) the shape of the codex in relation to the unwinding of the narrative; 3) synesthetic drama intensified by the spare use of color and by the focus on drawing/line; 4) gateways as space/time for the transition between fantasy and reality; 5) graphic elements engaging the mobility of the book object; 6) book as a portable art gallery; 7) inspiration drawn out from graphic novels and comic books.*

*Keywords: contemporary literature; literature for children and young adults; picture book.*

---

122

## **Resumen**

### **El álbum sin palabras de literatura para niños y jóvenes: trayectorias y perspectivas**

*En el presente artículo, proponemos adoptar un enfoque histórico y crítico-literario del álbum sin palabras, este objeto artístico compuesto, esencialmente, de lenguaje visual. Inicialmente, dibujamos un panorama que sigue la trayectoria de los precursores de este objeto, entre los siglos XVIII y XIX, hasta su establecimiento como una categoría entre los libros producidos para niños y jóvenes a comienzos de los siglos XX y XXI. Luego, hacemos un breve análisis crítico de los ejes a los que se dirige esta producción "sin palabras" en la contemporaneidad: 1) capas metaficticiales de la narrativa en imágenes plásticas; 2) forma del códice en paralelo con el desarrollo de la narrativa; 3) drama kinestésico intensificado por el ahorro de color y enfoque en el dibujo/trazado; 4) portales como espacio-tiempo de transición entre realidad y fantasía; 5) elementos gráficos accionan movilidad al objeto libro; 6) libro como galería de arte portátil; 7) inspiración en graphic novels y cómics.*

*Palabras clave: literatura contemporánea; literatura infantil y juvenil; álbum sin palabras.*

---

## Introdução

Propomos uma reflexão crítica sobre o livro-imagem, objeto estético destinado ao jovem leitor, passando por seus marcos históricos na milenar arte de contar histórias até a entrada no mercado literário e seu consequente estabelecimento como vertente de criação e proposta para experiências de linguagem. Abordaremos brevemente alguns de seus antecessores, assim como as perspectivas da produção contemporânea de literatura infantil e juvenil dessa ordem.

Em 1974, o especialista dinamarquês Torben Gregersen (*apud* Nikolajeva; Scott, 2011, p. 20-21) fez distinções no âmbito do termo *livro ilustrado*. Neste trabalho, adotamos a segunda tipologia de Gregersen: as narrativas pictóricas. Em pesquisas acadêmicas na área da educação, essas narrativas sem palavras são referenciadas como *livro de imagem*. Nas artes visuais, utilizam-se os termos *livro de artista e/ou livro de imagens*. Na área da literatura, é comum o uso de *livro ilustrado sem palavras* e, mais recentemente, *silent books* (livros silenciosos). Por sua vez, o termo *livro-imagem* é a tradução mais fiel da expressão inglesa *picture-book*, que foi defendida primeiramente por Peter Hunt (2010, p. 248), crítico britânico que se refere a esse tipo de livro com imagens e sem palavras como o livro ilustrado “puro”.

Na primeira parte deste artigo apresentamos um breve histórico sobre os marcos desse objeto estético, dos séculos 18 e 19 até os dias atuais, com apoio em Coelho (1987) e Dowhower (1997). Em um segundo momento, com base nos escritos de Drucker (1997, 2017) e Lee (2012), refletimos criticamente sobre as diversas facetas de produção que tal gênero literário vem ganhando com a evolução de técnicas, além dos diversos experimentalismos no campo artístico, que repensam, inclusive, o objeto livro como forma significativa na composição de narrativas pictóricas.

Tomamos como apoio teórico Palo (2012, 2018) e Didi-Huberman (2010, 2013), para os quais o leitor de imagens não é apenas leitor, mas também *olhante* – termo que se refere ao ser de linguagem que vive o agora da dupla distância propiciada pela aura da obra de arte, isto é, a experiência do espaçamento tramado entre a obra e aquele que a olha e que é, simultaneamente, por ela olhado. No caso do leitor/olhante que se vê diante de um livro-imagem, ele não apenas lê os títulos, em linguagem verbal, impressos nas capas do códex, como também efetua uma rasgadura na superfície de significação das narrativas pictóricas, em linguagem visual, impressas em páginas duplas, num objeto físico que, por vezes, carrega significações em sua materialidade.

## Primórdios do livro-imagem na literatura infantil e juvenil

Publicado originalmente em latim e alemão, na Alemanha, o *Orbis sensualium pictus* (ou *Mundo visual em imagens*) chegou às escolas germânicas em 1657. Comenius, (2009, p. i) anuncia, em sua folha de rosto, que este é, “de fato, o primeiro

livro ilustrado infantil”.<sup>1</sup> Composto por 150 capítulos, tornou-se um marco na história da educação letrada e visual, uma vez que as xilogravuras adornavam os temas abordados. No capítulo LXXIX, intitulado “The Picture”, Comenius (2009, p. 96) se refere à imagem como um “deleite aos olhos e um adorno aos espaços”.<sup>2</sup> Ao selecionar tal descrição, o educador enfatiza a importância do imaginário no processo de alfabetização, de formação de um repertório da língua da criança, porém, destacando o segundo plano, destinado à linguagem visual. Nota-se, no entanto, uma diagramação que posiciona o texto visual no centro superior da página, tornando-o indicial para o conteúdo descritivo e didático do texto verbal, dividido em colunas no centro inferior.

Somente 120 anos depois do lançamento da primeira edição do *Orbis pictus*, foi publicado um dos primeiros livros quase sem palavras para crianças impresso nos Estados Unidos: *A New Year's gift for little masters and misses* (1777), de Thomas Bewick, um gravador britânico que revolucionou a arte da xilogravura ao utilizar matrizes de madeira em gravuras feitas com buril, o que dava mais nitidez aos traços em preto e branco dos livros infantis que ele ilustrava. Composta por 29 páginas gravadas, a publicação segue a linha de pensamento fundada por Comenius quanto à alfabetização infantil, dando, contudo, um salto de mudança em relação à utilização do texto verbal. Com textos visuais em posição central, as páginas internas descrevem em prosa e verso os conteúdos das imagens. Além das rimas, abre-se a possibilidade de uma leitura interpretativa marcada pelos espaços vazios entre os textos visual e verbal. Apesar da relação direta com as palavras, no livro, a imagem plástica continua tendo um papel referencial de maior peso na produção de significados e índices de leitura.

No entanto, as narrativas por imagens não aparecem como uma constante na cronologia dos livros destinados a crianças e jovens. Segundo Stewig (1980, p. 131-132), “com o advento dos livros impressos e o crescente letramento, as histórias sem palavras foram desaparecendo”.<sup>3</sup> A cultura que enfatiza as narrativas verbais impressas é uma constante entre o final do século 18 e o início do século 19. Os jovens que aprendiam a ler tinham acesso à literatura tradicional – que faz uso de figuras de linguagem como exercício de exploração do imaginário –, ainda que em títulos que exigiam um repertório não tão infantil de seus leitores. As reformas educacionais e tecnológicas pelas quais passou a Europa durante o século 19 trouxeram um novo aspecto à produção de narrativas pictóricas.

Na virada dos séculos 19 e 20, à febre editorial dos livros infantis com ilustração, pelos quais, segundo Walter Benjamin (2002, p. 58), “artistas e crianças se entenderam, passando por cima dos pedagogos” e em meio a títulos carregados por uma visão adulta em relação aos usos didáticos do conteúdo visual nesse tipo de obra, destacamos o lançamento de um livro composto de narrativas pictóricas, destinado às crianças, na França: *Contes à Sara*, de Théophile Alexandre Steinlen (1898). O pintor e gravador francês de *art nouveau* compôs sua coletânea visual –

<sup>1</sup> No original: “indeed, the first children’s picture book”.

<sup>2</sup> No original: “delight the Eyes and adorn Rooms”.

<sup>3</sup> No original: “with the advent of printed books and rising literacy, wordless storytelling diminished”.

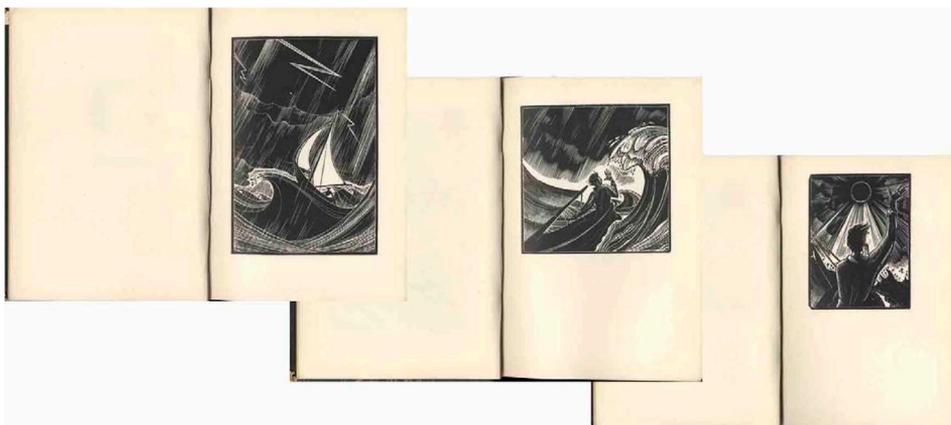
cuja tiragem inicial foi de apenas 50 exemplares – com dez pequenas histórias, como minicontos plásticos. As sequências pictóricas em xilogravura, com desenhos posicionados um ao lado do outro, orientados da esquerda para a direita e de cima para baixo, narram as ações de personagens animais, como um corvo, um cachorro, vários gatos e crianças, que brincam e interagem entre si. Os títulos, em palavras, no espaço central inferior da página, carregam um peso significativamente menor que o da sequência pictórica para a qual servem como legenda. Por não fazer uso de qualquer enquadramento específico ou molduras (Figura 1), Steinlen permite ao jovem leitor/olhante maior liberdade em sua exploração interpretativa. A percepção dos movimentos sugeridos nas ilustrações em preto e branco possibilita a criação de elos entre um desenho e outro.



**Figura 1 – Reprodução de uma sequência referente à história, ou miniconto plástico, “Le plus vexé des trois”**

Fonte: Steinlen (1898).

Essa exploração da linguagem visual se fortalece quando o artista gráfico Lynd Ward (1929) lança *God’s Man*, apontado como um dos primeiros livros-imagem para jovens. Em uma realidade em que a grande maioria era iletrada, convivendo com o fortalecimento da linguagem fotográfica e os primórdios da linguagem cinematográfica, não é de surpreender o número de vendas atingido pelo título – foram 20 mil cópias em quatro anos. Composto por 139 imagens em xilogravura, a sequência pictórica do livro-imagem de Ward narra a história de um homem que assina contrato com um estranho mascarado e ganha um pincel mágico, com o qual consegue inserir-se no fechado e nada glamouroso mundo das artes. Em *frames* – tal como no cinema mudo –, a narrativa acontece em páginas individuais, uma após outra, com o uso de molduras nas cores preta ou branca, demandando do leitor/olhante o ato de virar a página para dar continuidade à história. Esse movimento sequencial também está presente nos livros com narrativa verbal, porém, agora, em um romance sem palavras dividido em capítulos com começo, meio e fim (Figura 2). Inteiramente em preto e branco, as imagens das ações são emolduradas em *zoom in* e *zoom out*, especificando *closes* que funcionam como elemento tensor de significação nas cenas. Os espaços vazios entre as imagens aumentam: são intervalos de uma leitura silenciosa e potencial.

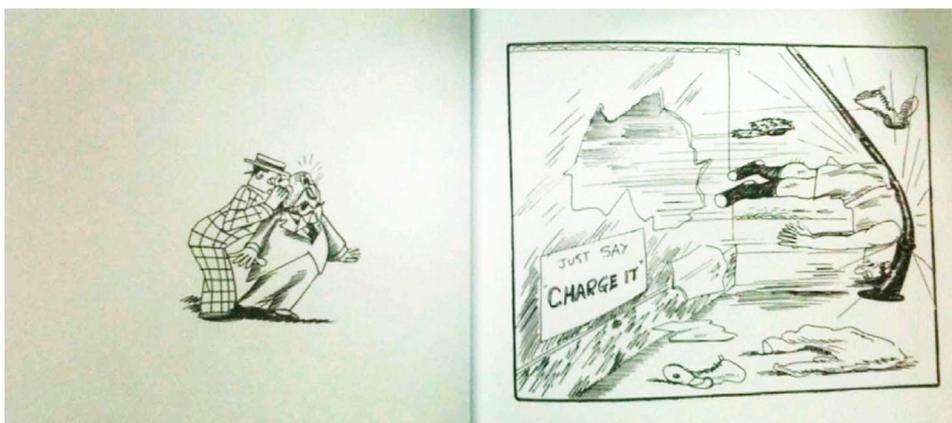


**Figura 2 – Reprodução de uma sequência em zoom in retirada do capítulo “The Brush”**

Fonte: Ward (1929).

126

Menos de um ano depois, surge *He done her wrong: the great American novel and not a word in it – no music too* (também conhecido pelo título curto *He done her wrong*), de Milt Gross (1930), um livro-imagem com quase 300 páginas repleto de críticas à sociedade norte-americana. Cartunista nova-iorquino, com traço cômico e exagerado, Gross foi influenciado pelo cinema mudo e pelas animações que surgiam na cultura da sociedade “agora dita” midiática. O autor é também apontado como um importante precursor do *graphic novel* (ou novelas gráficas/romances gráficos), no início do século 20, bem como dos *comic books* (ou gibis/quadrinhos). Em *He done her wrong*, Gross constrói sua narrativa pictórica de maneira simples, direta, próxima às imagens publicitárias que circulavam pela cidade de Nova Iorque – contextualizando seu leitor/olhante jovem com representações em cartum, típica linguagem visual impressa nas tirinhas de jornais. Expostos separadamente, às vezes emoldurados, outras vezes soltos na página, os desenhos que narram a história se valem de novas disposições dos frames por espaço de mostragem, inaugurando a exploração da página dupla (Figura 3). O estranhamento para o leitor é colocado, cabendo a este fazer a leitura crítica dos signos visuais que se apresentam à sua frente, sem o auxílio de qualquer signo verbal.



**Figura 3 – Reprodução de sequência pictórica narrada em página dupla (em páginas justapostas)**

Fonte: Gross (1930).

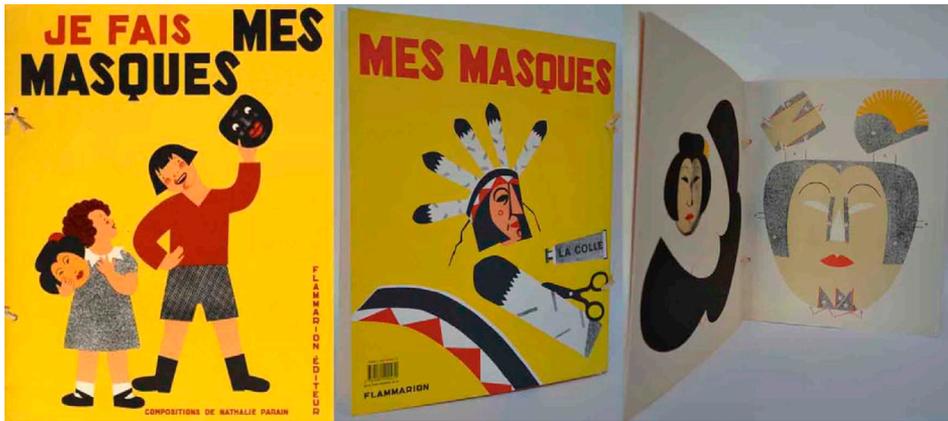
De volta à França, presenciamos uma das mais marcantes mudanças na área da educação, que resultou em uma nova produção literária destinada ao jovem leitor – trabalho revolucionário realizado pelo educador e orientador pedagógico francês Paul Faucher. O movimento Escola Nova, liderado por Faucher, objetivava um maior “controle para seleção e aprovação de livros didáticos” (Coelho, 1987, p. 136), que permitisse às crianças serem as detentoras das possibilidades de sua própria educação. Aqui testemunhamos um contraponto de objetivos quanto ao uso de imagens no processo de letramento e alfabetização de crianças, quando lembramos seu caráter de adorno referido por Comenius e, então, seu papel decisivo e indutivo conferido por Faucher. Assim, não tarda o lançamento dos primeiros títulos de tal empreitada pedagógica, denominada pelo próprio Faucher de *nouvelles littéraires* (ou novidades literárias) na área da educação, dentro dos limites da época.

Nesse contexto, destaca-se a coleção *Albums du Père Castor*, que estreia com os títulos *Je fais mes masques* e *Je découpe*, ambos de Nathalie Parain (1931). Sob a coordenação de Faucher, além de prefácios escritos por ele, os livros da autora russa trazem um novo estilo às narrativas pictóricas produzidas até então – marcadas pelos traços de *graphic novel* das obras dos norte-americanos Ward e Gross, direcionadas aos jovens –, enaltecendo formas e cores bem definidas, com o objetivo de atrair o olhar da criança. Fortemente influenciada pelo *design* gráfico do construtivismo, Parain trabalhara antes na área de publicidade, elaborando cartazes – um dos principais meios de narrar visualmente na época. Nesse sentido, cabe citar o que Maria Nikolajeva (2016) escreve ao refletir sobre a história da literatura infantil na Rússia:

Nos anos 1920, a educação e a propaganda eram duas missões artísticas de extrema importância. Grandes segmentos da população russa eram iletrados ou semianalfabetos; era essencial que a arte fosse compreensível para as massas, e por essa razão ela era primariamente visual.<sup>4</sup>

Em *Je fais mes masques* – primeiro de 17 livros sem palavras que Parain viria a produzir a pedido do *Père Castor* –, o leitor/olhante encontra oito máscaras para recortar e montar, representando as faces do mundo: hindu, japonesa, árabe, camponesa normanda, camponesa russa, africana, pele-vermelha e esquimó. Tal projeto permite que os leitores encarnem habitantes do mundo inteiro, tendo acesso ao conteúdo das páginas internas na dialética de faces presente desde a capa – toda em estilo de cartaz-manifesto (Figura 4). A criança se vê diante de uma experiência de linguagem sobre si e sobre a alteridade, sobre sua cultura e sobre a cultura alheia no portar-se “como se”.

<sup>4</sup> No original: “In the 1920s education and propaganda were the two extremely important missions of art. Large segments of the Russian population were illiterate or half-literate; it was essential that art should be comprehensible for the masses, and for that reason it was primarily visual”.

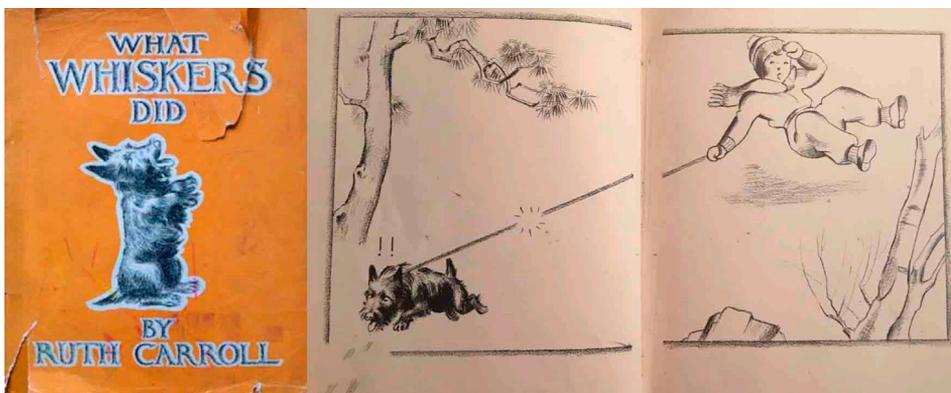


**Figura 4 – Reprodução da capa, contracapa e página dupla com máscara japonesa de Je fais mes masques**

Fonte: Parain (1931).

Em 1932, ano em que Nathalie Parain lança, na França, seu terceiro livro sem fazer uso de palavras para a coleção do *Père Castor*, intitulado *Ronds et carrés*, registramos a publicação daquele que é citado como “o primeiro livro sem palavras dos Estados Unidos, especificamente para crianças”<sup>5</sup> (Dowhower, 1997, p. 59). Trata-se do livro-imagem *What Whiskers did*, de Ruth Carroll. A autora nova-iorquina publica um livro sem palavras que narra a história de um filhote de terrier escocês que se perde de sua dona ao farejar os rastros deixados por um coelho e ambos acabam sendo perseguidos por um lobo faminto. Contada em uma sequência de imagens emolduradas, em que as ilustrações em preto e branco vazam para além da linha-limite das molduras, *What Whiskers did* segue à risca a ideia dos frames de um filme de cinema mudo, mas traz novos elementos à narrativa pictórica. Entre eles, a utilização da página dupla como espaço de exposição do *frame* que está sendo narrado (Figura 5), além de signos visuais que indiciam onde a narrativa continua, quando apontam para as margens laterais à direita, demandando virada de página do leitor/olhante: testemunhamos a materialidade do objeto livro como elemento constitutivo da narrativa à mostra.

128

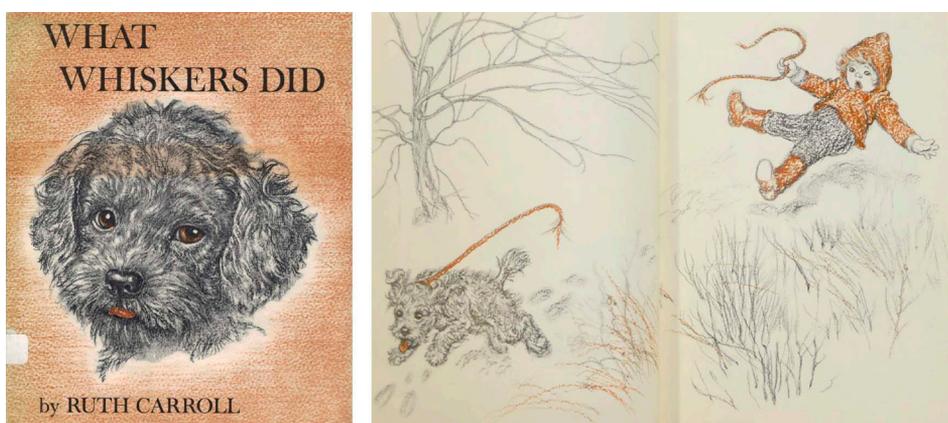


**Figura 5 – Reprodução da capa e de um frame, uma cena da narrativa emoldurada em página dupla**

Fonte: Carroll (1932).

<sup>5</sup> No original: “the first U.S. wordless book, specifically for children”.

Chegamos à década de 1960 e, com a dita “Era da Imagem” – com a crescente publicação de quadrinhos e *graphic novels*, além da televisão nas residências como veículo de comunicação de massa mais acessível –, *What Whiskers did* é reeditado, tornando-se sucesso de vendas no crescente mercado de livros-imagem. Ruth Carroll fez uma pequena e uma grande mudança na edição de 1965: no lugar de um terrier escocês, Whiskers é agora um filhote de *poodle* – objeto de desejo das famílias norte-americanas da época – e, no lugar de uma sequência pictórica com imagens em preto e branco que ultrapassavam os limites das molduras, vemos páginas sequenciais sem molduras nítidas, com ilustrações levemente coloridas e extremamente realistas (Figura 6). A apreensão “irreal” dos signos visuais pelo leitor/olhante entra em confronto direto com o “real” impresso em ilustrações concretamente assustadoras, que mais parecem cenas de um documentário do que índices de uma narrativa pictórica dedicada a crianças e jovens.



**Figura 6 – Reprodução da capa e de página dupla em narrativa “realista” e sem molduras de *What Whiskers did***

Fonte: Carroll (1965).

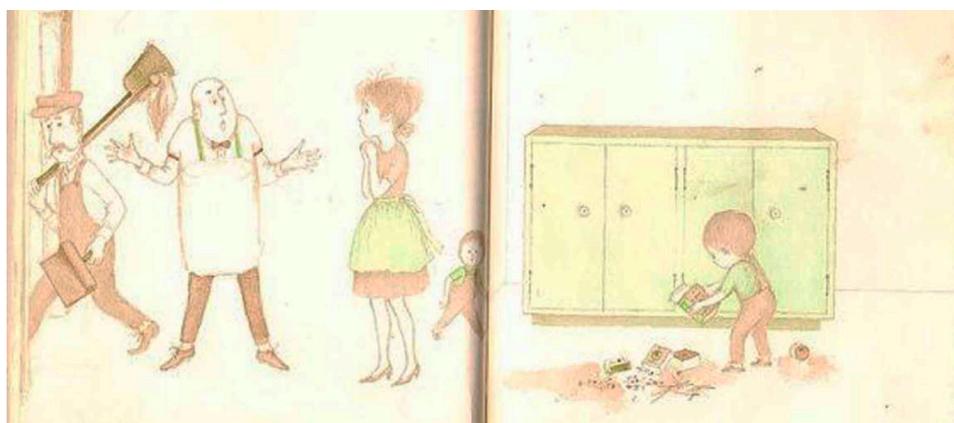
Segundo Dowhower (1997, p. 59), o livro sem palavras de [Ruth] Carroll se manteve praticamente sozinho no campo da literatura infantil até sua reimpressão de 1960<sup>6</sup>, década na qual registramos uma verdadeira explosão de livros-imagem no mercado norte-americano – contabilizando aproximadamente 44 títulos publicados. Na segunda metade dos anos 1960, destacam-se “os esforços iniciais dos livros sem palavras pelo trabalho de autores/ilustradores prolíficos”<sup>7</sup> (Dowhower, 1997, p. 59). Nomes como Mercer Mayer, com o clássico *A boy, a dog, and a frog*, de 1967; John Goodall, com *The adventures of Paddy Pork*, de 1968; Eric Carl, com *1, 2, 3 to the Zoo*, de 1968; Fernando Krahn, com *Journeys of Sebastian*, de 1968; e a referencial Martha Alexander, com *Out! Out! Out!*, de 1968, demonstram o interesse dos responsáveis pela produção literária para crianças e jovens em tornar acessível novamente, por meio do objeto livro, essas narrativas pictóricas e essas

<sup>6</sup> No original: “Carroll’s wordless book remained virtually alone in the genre field until its 1960 reprint”.

<sup>7</sup> No original: “the earliest wordless book efforts of several prolific authors/illustrators”.

fontes potenciais do imaginário impressas em folhas que possibilitam histórias partindo de signos visuais.

No livro-imagem *Out! Out! Out!*, Alexander (1968) mostra como um pombo, que entra sem querer pela janela aberta de uma casa, trabalha em equipe com uma família que está tentando expulsá-lo do lar para resolver problemas do cotidiano – verdadeiro recurso de contraponto impresso em narrativa pictórica (Figura 7). A página dupla segue como o espaço expositor de uma única cena, porém, há momentos em que duas ou mais ações sequenciais, sem qualquer moldura, são expostas. O ato de ler/olhar não está dado tão facilmente: é solicitada do jovem leitor uma atenção especial para pontos visuais distintos, que, apesar de impressos em uma mesma página, apontam para ações particulares de cada personagem em cena – um olhar crítico ao constituir narrativas individuais dentro de uma cena narrativa comum.



**Figura 7 – Reprodução de página dupla em que ocorrem ações particulares vividas por vários personagens**

Fonte: Alexander (1968).

A evolução gradativa de técnicas e meios pelos quais foram produzidos livros sem palavras, entre tantas experimentações em outros países – em especial na Europa e na América do Norte –, segue de perto a evolução dos múltiplos usos das linguagens humanas. Não muito distante de tal realidade, registramos a publicação daquele que é citado como pontapé inicial dos livros-imagem em território brasileiro.

### **O início do livro-imagem na produção brasileira**

Após a explosão com os livros ilustrados, entre os quais destacamos *Flicts* (1969), de Ziraldo, vemos, ao longo dos anos 1970, um retorno de artistas plásticos ao mercado de livros para crianças e jovens. Nesse ambiente, não nos surpreende que o primeiro livro-imagem brasileiro, do artista plástico Juarez Machado, tenha sido, *a priori*, publicado na França como componente da coleção *Albums du Père Castor*, em 1975, sob o título *Une aventure invisible*. No ano seguinte, em 1976, o livro chega ao mercado brasileiro com o título *Ida e volta*.

Com texto verbal impresso apenas no título, em sua capa, o livro-imagem de Machado (1976) foi o primeiro a receber o prêmio de *O Melhor Livro Sem Texto* – categoria criada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), em 1981. Ao conferir *status* artístico à ilustração, o autor entende-a como “uma linguagem autossuficiente” (Zilberman, 2014, p. 160). A narrativa expõe o trajeto de pés, ora descalços e molhados, ora calçados e sujos, que aparecem como índices de uma personagem ausente, invisível. Ao longo de 32 páginas duplas, cuja sequência pictórica constitui sentido no ir e vir das folhas, as pegadas, que aparecem da capa à contracapa, saindo do chuveiro e voltando para o banheiro, formam um trajeto dinâmico de ações encadeadas, indo e vindo, num dia da protagonista (Figura 8).



**Figura 8 – Reprodução de página dupla em que a personagem ausente sai de casa**

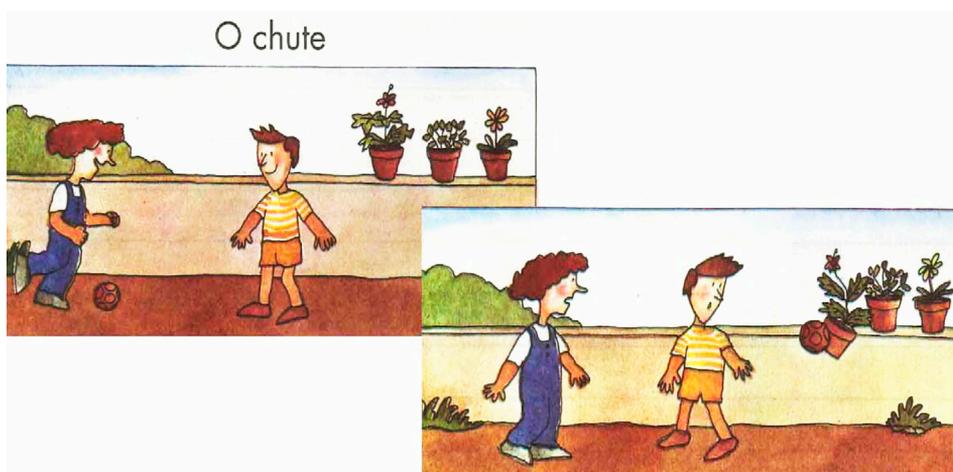
Fonte: Machado (1976).

Apesar dos traços limpos, cores suaves e cenários pontuais, a linguagem visual utilizada por Machado está sempre remetendo a uma possível significação da narrativa. A leitura desse livro-imagem está fincada no estranhamento, no recorrente ato de figurar um personagem – um cachorro, um circense, uma bola. As figuras à mostra indiciam a relação entre os personagens ausentes. O jovem leitor/olhante está constantemente voltando e passando páginas para acompanhar o desenvolvimento da narrativa, utilizando o recurso de virar as folhas do livro, criando diálogos e situações com signos sonoros, visuais e/ou verbais.

Na década de 1980 – na qual 408 livros-imagem foram publicados em solo norte-americano (Dowhower, 1997, p. 60) –, surgem os grandes nomes na produção desse gênero no Brasil. Entre eles, destacamos Angela Lago e Eva Furnari. A primeira se tornou *hors-concours* nas premiações da FNLIJ por criar livros plástica e poeticamente marcantes; a segunda ficou conhecida por lançar três coleções dos ditos “livros-de-gravuras sem texto” (Coelho, 1987, p. 145) – a *Coleção Peixe Vivo* (1980), a *Série Amendoim/Coleção Ponto de Encontro* (1983) e a *Coleção Só Imagem* (1983). Destacamos a primeira apontada como uma série de “livros de figuras, sem texto, destinados aos ‘pré-leitores’, crianças que estão na fase da *elaboração da linguagem*, a partir das *relações afetivas e ativas* que se estabelecem entre elas e o meio que as cerca” (Coelho, 2006, p. 247, grifo da autora). Tais objetivos caminham

em sintonia com os de Faucher, quando este idealizou a coleção *Albums du Père Castor*, cinco décadas antes.

A *Coleção Peixe Vivo* é composta por quatro livros-imagem: *Todo dia* (1980), *Esconde-esconde* (1980), *Cabra-cega* (1980) e *De vez em quando* (1980). Os títulos são estruturados em tirinhas visuais que narram simples passagens de tempo no cotidiano de crianças, como seu ambiente familiar, situações lúdicas e de brincadeira (Figura 9), além de passeios em família. As imagens de Furnari estão carregadas de elementos simbólicos, em quadros encadeados de cima para baixo, protagonizados por figuras que realizam ações de começo, meio e fim – não havendo tanta abertura à ambiguidade do literário, da arte.



**Figura 9 – Reprodução de uma sequência de frames simbólicos em *Esconde-esconde***

Fonte: Furnari (1980).

Ainda em 1980, Angela Lago ganha destaque ao entrar para a produção literária infantil e juvenil. Nome presente entre os integrantes que compõem a *Coleção Copo de Leite*, a artista plástica e *designer* gráfica mineira trabalha ao lado da também autora Elza Beatriz. No entanto, os livros criados por Lago são resultado de uma evolução dos experimentos literários no que diz respeito aos livros-imagem.

O primeiro livro sem palavras de Lago (1984) é *Outra vez*, uma história carregada de afetos em sequência pictórica, que recebeu, no mesmo ano, o prêmio de *Melhor Livro Sem Texto* da FNLJ – categoria que, também em 1984, muda de nome e passa a ser *Melhor Livro de Imagem*.

Ao aproximar o livro-imagem de Angela Lago com o de Juarez Machado, Regina Zilberman (2014, p. 163) discorre:

Como *Ida e volta* [...], a exclusividade conferida à ilustração não afasta a obra do campo da literatura. A adoção de um título, o modelo de diagramação, que aponta para a preferência pelo livro enquanto produto destinado a divulgar a criação da escritora, a opção pela sequência narrativa reforça a noção de que a literatura infantil foi o gênero escolhido e aprovado por Angela Lago. Mas a imagem se sobrepõe à palavra a cada página de *Outra vez*.

Utilizando uma “bela, mas profusa composição plástica” (Coelho, 2006, p. 94), cheia de cores e personagens, Lago (1984) constrói uma narrativa acerca de

um vaso de flores que, durante uma madrugada, vai passando de mão em mão sob a constante vigília de um preocupado cachorrinho, guardião sentimental do objeto. As sensações são exploradas em perspectivas visuais que vão se distorcendo e preenchendo as páginas duplas emolduradas. O elo entre as personagens enaltece os cuidados direcionados ao vaso, ainda que de forma inquietante, pois acompanhamos a narrativa por fora e por dentro, tal como exposto na Figura 10, que mostra um espaço, a um só tempo, visível por fora e por dentro (o quarto em cima do telhado), recurso este que está presente nas demais páginas duplas desse livro.



**Figura 10 – Reprodução de página dupla que registra um dos dramas no percurso pictórico do vaso**

Fonte: Lago (1984).

O ponto alto na produção literária de livros-imagem de Angela Lago (1992) é o lançamento de *O cântico dos cânticos* – uma “tradução em imagens” para o texto do *Antigo Testamento*, atribuído a Salomão. Nesse título, cujas entradas são, no mínimo, duplas, assim como o desenrolar da narrativa pictórica que circula junto com o objeto em mãos, o leitor/olhante se vê diante de um livro que se aproxima daquilo que se compreende, na área das artes visuais, como livro de artista.

Em clara referência ao trabalho dos artistas gráficos M. C. Escher e William Morris, a autora mineira se propõe alcançar a quarta dimensão das imagens inscritas em suas pranchas narrativas. Em um tamanho maior que o padrão, como uma grande moldura que centraliza um título tão circular quanto o cântico, e com uma limpeza visual, sem qualquer paratexto que indicie seu começo ou fim, contrastada pelas múltiplas páginas ficcionais e extremamente adornada com motivos florais que se desdobram em direção ao centro do livro, Lago amplia o potencial de ambiguidade da língua da arte: não haverá um encontro dos amantes, no centro do objeto livro, se o códex não for fechado (Figura 11).

Em uma mesma página dupla, cena de espaços também duplos, com duas personagens – uma princesa num castelo e um aldeão que adentra portais e escadarias em direção à amada –, testemunhamos um descontínuo temporal (duas possibilidades de avanço na experiência linear com o códex) resultante de um descontínuo espacial (duas capas próprias para a experiência circular), ambos inscritos nas múltiplas margens (físicas e ficcionais) do livro. Comentando essas

experiências, ao abordar o livro como forma de arte, o artista espanhol Julio Plaza (1982) afirma que esse objeto, encarnado no binômio “similaridade-simultaneidade”, permite “estabelecer uma sequência espaço-temporal [...] pela circularidade através de duas possíveis leituras: começo por qualquer uma das capas”. É o que Angela Lago propõe ao leitor/olhante do seu cântico em forma de códex, apto tanto à circularidade quanto à linearidade em seu manusear diferencial.



**Figura 11 – Reprodução da página dupla central do *Cântico dos cânticos*, no encontro em devir dos amantes**

Fonte: Lago (1992).

134

Pouco tempo depois, em 1997, uma reforma educacional é instaurada no Brasil, quando se registra cada vez mais a categorização de livros por idade e período escolar – o que vai tirando novamente de cena os títulos que prezam exclusivamente a linguagem visual. Naturalmente, a produção de livros-imagem registra uma queda com o passar dos anos 1990, havendo alguns títulos pontuais. Entre os anos de 1998 e 2000, foi escassa a criação de obras do gênero em território nacional, o que também reflete a queda do número de publicações registrada nos Estados Unidos – foram apenas 151 títulos ao longo da década de 1990 (Dowhower, 1997, p. 60).

É na virada dos séculos 20 e 21 que o gênero ganha novos ares e traz outras propostas de narrativas pictóricas, ainda muito embasadas nas experiências passadas, fazendo reuso de alguns recursos: a utilização da página dupla como espaço-tempo uno da composição narrativa, como um *frame* da história; o encadeamento narrativo; a continuidade da história pelo virar de páginas; as múltiplas possibilidades narrativas numa única cena, pela exploração de momentos individuais de personagens distintos num mesmo espaço; a refuncionalização do objeto livro, em especial, o repensar a forma do códex em seus aspectos sintático e semântico interferindo e compondo a narrativa pictórica.

### **Perspectivas: do livro-imagem ao livro como objeto estético de experiências**

A primeira década do século 21 assinala uma retomada da produção de livros “sem palavras” em território nacional, porém, com raros destaques para o valor

poético, artístico e visual – tão bem trabalhado em livros como os de Angela Lago. É também um período no qual a literatura infantil e juvenil revela que “o Brasil está em busca de sua verdadeira identidade” (Coelho, 2010, p. 289), movimentação que contrasta com a publicação abundante de “traduções” de livros-imagem lançados no exterior.

Suzy Lee, artista plástica e *book artist* sul-coreana, em 2008 lançou o livro-imagem *Onda*, o qual vendeu mais de 100 mil exemplares apenas em seu primeiro ano. Ao refletir criticamente sobre seu trabalho, comenta que

o livro não só se torna um receptáculo para informações, mas uma expressão artística significativa em si mesmo. Com a sintonia fina do artista, a forma começa a gerar significados e a história se aviva. O formato do livro se torna seu conteúdo potencial. (Lee, 2012, p. 103).

Na esteira dessa reflexão, em que tanto a forma quanto o conteúdo do códex impulsionam uma experiência de linguagem potencial para as explorações do imaginário por parte do leitor/olhante, propondo uma reinterpretação do objeto livro, Johanna Drucker (1997, p. 94) diz:

As qualidades materiais-objetuais do livro permitem o trocadilho, fornecendo o formato físico no qual a sequência (as páginas do livro) desaparece sob a aparição da unidade (o bloco do livro), assim como as infinitas implicações do título que são suprimidas [...] por um momento particular do contínuo vivido.<sup>8</sup>

É repensando a forma do códex concomitantemente ao seu conteúdo, operando a simultaneidade do contínuo próprio ao virar de páginas do livro com o descontínuo do objeto fechado ou aberto em uma de suas páginas duplas internas, que alguns *book artists* têm tornado ainda mais tênue a linha entre o que compreendemos como livro infantil e juvenil e o livro de artista. Essa característica da mudança híbrida dos tempos contemporâneos é vista por Drucker (2017) como uma mutação natural da entrada de *book artists* na produção literária para crianças e jovens. A pesquisadora norte-americana aponta alguns recursos resultantes dos anos de experimentalismo com o objeto livro ao longo do século 20, em especial, na década de 1960, como os elementos móveis (*harlequinades*, abas desdobráveis, etiquetas sobrepostas, rodas etc.), os *pop-ups* e os tamanhos diversos (dos livros mínimos a cadernos cuja dimensão dificulta o manuseio apenas com as mãos), a adesão a materiais inusitados em conformidade com a temática e os formatos das obras dos artistas, além do redescobrimto das potencialidades de recursos gráficos (papel, impressão, recorte, tipografia etc.), que possibilitaram aos artistas criar narrativas que poderiam, sim, servir a públicos de faixas etárias diversas, bem como objetos que poderiam, claramente, circular em ambientes fora do espaço restrito às artes visuais.

É na confluência desse pensamento que relacionamos, a seguir, algumas tendências desse gênero literário para crianças e jovens que vêm despontando, internacionalmente, como explorações qualitativas da linguagem visual carregada de poeticidade em diálogo com a hibridiz dos campos de criação.

<sup>8</sup> No original: “The material-object qualities of the book enable the pun, and provide the physical format in which sequence (the book’s pages) disappears under the appearance of unity (the book block), just as the infinite implications of the title are subsumed [...] at one particular moment of the lived continuum”.

### *Mergulho nas camadas metaficcionalis da narrativa em imagens plásticas*

Os livros que narram encadeamentos metaficcionalis de maneira pictórica, na grande maioria, trazem, desde a capa, algum índice dessa sugestão no título, em texto verbal, como em *Flotsam*, de David Wiesner (2006) – que narra a história de um garoto “meio cientista” que vai à praia e se depara com uma máquina fotográfica vinda do mar e, intrigado pelo aparelho, decide revelar as fotografias, iniciando sua jornada de surpresas e mergulhos: em cada fotografia, uma outra fotografia é segurada pela criança fotografada, e assim por diante (Figura 12). A narrativa é um encadear de cenas e momentos em intenso *zoom in* acionado pelo olhar da personagem e, por sua vez, pelo olhar do leitor.



**Figura 12 – Reprodução de página dupla na qual os múltiplos mergulhos metaficcionalis demandam novo olhar**

Fonte: Wiesner (2006).

### *Repensando a forma do códex em paralelo com o desenrolar da narrativa*

Livros em que a forma significativa do códex é repensada de modo a desvelar o encadeamento narrativo, por vezes, recorrem a técnicas experimentais aplicadas aos formatos possíveis do livro, intensificando a ambiguidade inerente ao paralelo contínuo interrompido por um descontínuo, como em *Bárbaro*, de Renato Moriconi (2013). O livro narra a história de um jovem guerreiro que monta em seu cavalo alado e, juntos, enfrentam, em pleno voo no imaginário de histórias antigas, diversos monstros míticos (Figura 13). Com o virar das páginas, essas personagens aparecem ora na página direita, no canto superior, ora na página esquerda, no canto inferior, criando uma continuidade previsível para a linearidade do objeto livro, porém, tudo se passa em um códex alongado verticalmente e conciso em largura, o que replica uma circularidade no eixo central do livro, no encontro dos cadernos que formam o códex, à semelhança de um carrossel (brinquedo do parque de onde uma criança, o “bárbaro”, é retirada chorosa pelo pai ao final da aventura).

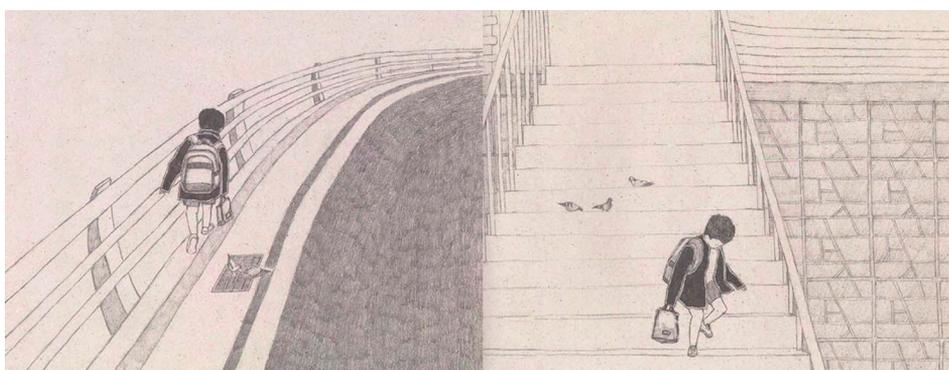


**Figura 13 – Reprodução de uma sequência de três páginas duplas que mimetizam o movimento do carrossel**

Fonte: Moriconi (2013).

*Drama sinestésico intensificado pela economia de cores  
e pelo foco no desenho/traçado*

A sinestesia é um fenômeno perceptual no qual os estímulos a um sentido ocorrem simultaneamente aos apelos de outros sentidos. Nos livros-imagem, o sentido da visão seria o principal, porém, outros sentidos do corpo são chamados para a leitura sensível, como ocorre em *내 마음이 들리나요* (*Consegue ouvir meu coração?*), da autora Ara Jo – lembranças da infância solitária e melancólica de um garoto que sonha em se tornar maestro e, em seu retornar para casa, invoca ambientes isolados pelo espaço “vazio” das páginas duplas, criando pausas no ritmo, necessário para que cada elemento concreto do espaço seja transformado em instrumentos musicais, os quais emanam melodias suaves e envolventes. Impresso em papel industrial de alta densidade, a aspereza do mundo real vai sumindo e dando lugar à sinfonia, no canto dos pássaros e nas cifras que seguem o comando do protagonista (Figura 14). O leitor/olhante se vê diante de uma partitura para tocar no imaginário. A sinestesia, aqui, está fincada nos processos de imaginar e lembrar as sensações corporais e sons e silêncios gravados no mundo e na memória.



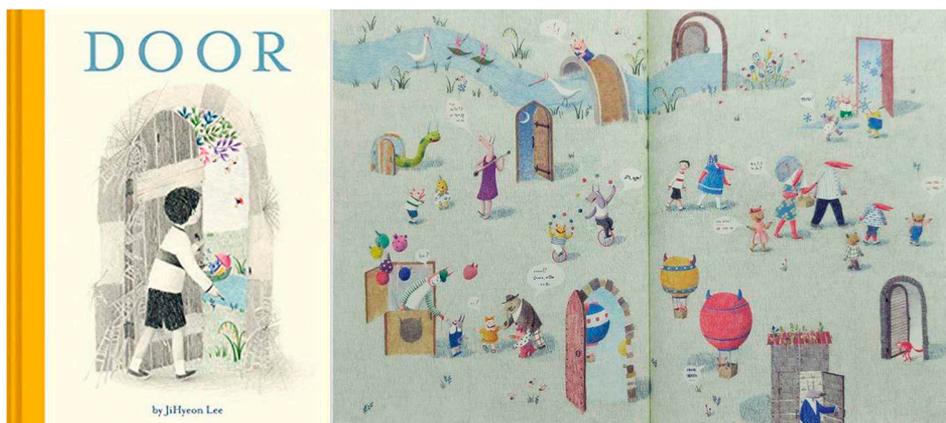
**Figura 14 – Reprodução de página dupla em que o mundo concreto silencioso sugere o imaginário melodioso**

Fonte: Jo (2017).

### *Portais como espaço-tempo de transição entre realidade e fantasia*

O embate entre realidade *versus* fantasia é tradicional na literatura infantil e juvenil, sendo, inclusive, uma “carta na manga” garantida para quem produz livros para o jovem leitor, uma vez que esse desencontro é frutífero para as múltiplas possibilidades de discursos. No entanto, em livros-imagem contemporâneos, vê-se o uso recorrente da figura da porta e suas variantes (portal, limiar, arco, umbral etc.) como espaço-tempo do processo de transição entre o que é real e o que é imaginação da(s) personagem(ns), como em *Door*, de JiHyeon Lee (2018). A história se desdobra quando um garotinho, num espaço-tempo cinzento e cercado de adultos, depara-se com um inseto colorido que o leva a uma chave, e desta a uma porta enorme e esquecida. Ao atravessar o portal, essa personagem desvela o segredo colorido de um espaço-tempo paralelo, habitado por animais em festa. Esse novo lugar está repleto de outros portais dispostos ao longo da página dupla, por onde entram e saem figuras de raças distintas, todas alegres e acolhedoras com o garotinho. A justaposição de narrativas particulares numa única página dupla carrega uma sonoridade plural de vozes que celebram encontros e despedidas: todos os portais segredam camadas a serem vistas e visitadas pelo protagonista e pelo leitor/olhante (Figura 15).

138



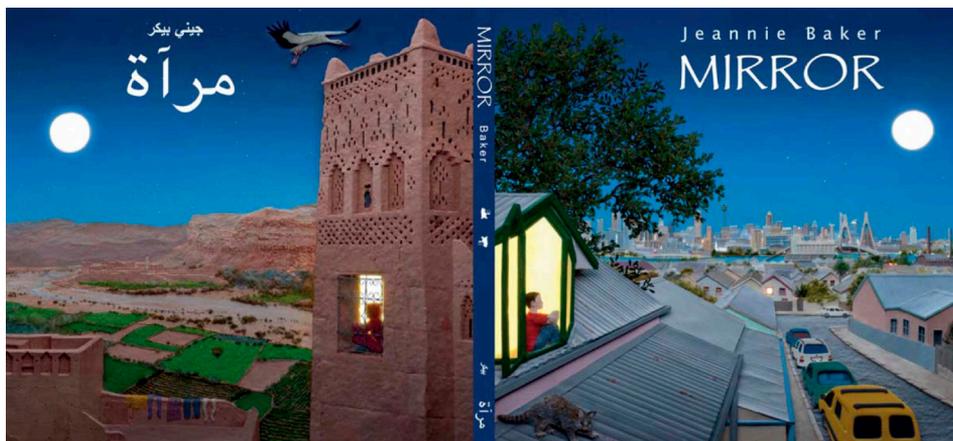
**Figura 15 – Reprodução da capa e de uma página dupla na qual múltiplas portas estão justapostas num só frame**

Fonte: Lee (2018).

### *Elementos gráficos que acionam mobilidade no objeto livro*

Como mencionado por Drucker (2017), muitos elementos próprios aos experimentos com livros de artista foram entrando e ganhando espaço de criação nos livros infantis. Esses recursos podem se fazer presença material pelo reuso de abas ou recortes, *pop-ups* ou etiquetas etc. Em *Mirror*, de Jeannie Baker (2010), vemos um título exemplar da exploração de técnicas visuais, como a colagem e a fotografia, atreladas a um pensar o objeto livro como espaço de múltiplas entradas em espelhamento às múltiplas culturas que se cruzam nas narrativas de um garoto

em Sydney, no lado ocidental do abrir e virar de folhas, e de um garoto no Marrocos, no lado oriental do abrir e virar de folhas (Figura 16). O realismo criado nas cenas em colagem, fotografadas e enquadradas como recortes de um documentário, quando encadeadas em tiras emolduradas, acionam uma dinâmica fílmica no desencadear da narrativa, que traz uma mensagem sobre o encontro das semelhanças na diferença: apesar de mundos distintos, cada um encontra seu lugar no ambiente familiar.

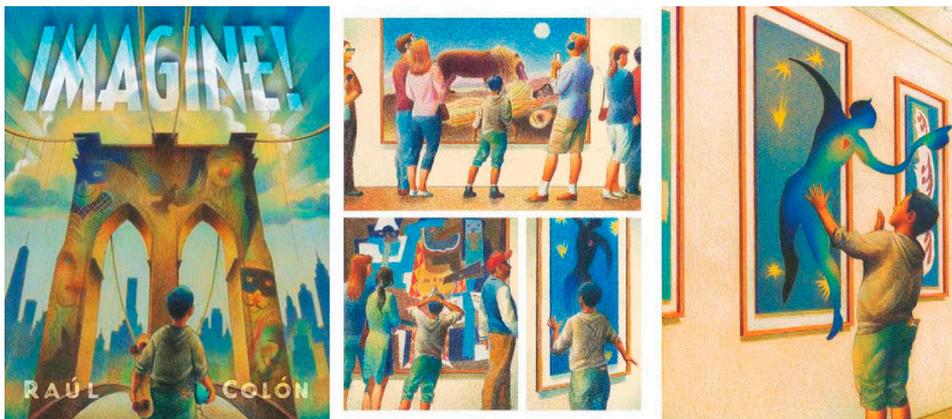


**Figura 16 – Reprodução da capa dupla: duas entradas para as narrativas espelhadas de dois protagonistas**

Fonte: Baker (2010).

### *Livro como galeria de arte portátil – direta ou indiretamente*

Sendo um dos primeiros meios pelos quais o jovem leitor tem acesso às imagens plásticas de artistas, os livros ilustrados são uma fonte de possibilidades de exploração crítica e estética das imagens impressas em páginas que proporcionam diálogos com as palavras. Nos livros-imagem, esse explorar crítico-estético nos atos de ler/ver é intensificado pelas múltiplas possibilidades de referências que fundam e inspiram os autores de linguagem visual. *Em Imagine!*, de Raúl Colón (2018), a história acompanha um garoto que circula pelas ruas de Nova Iorque em seu skate e que decide ir até Manhattan para sua primeira visita ao Museum of Modern Art (MoMA). Ao entrar no museu, a personagem vive uma experiência imersiva no imaginário: as pinturas de Picasso, Matisse e Rousseau ganham vida e o convidam a viver aquele tempo-espço da imagem exposta numa parede, e depois o acompanham ao sair do museu, recompondo novas telas com o garoto. Utilizando-se do formato vertical das folhas para um maior detalhamento das reproduções, a narrativa segue numa série de páginas duplas com imagens justapostas, durante a visita ao museu, alcançando páginas duplas que contém uma única cena, como uma pintura de Colón, para o leitor/olhante (Figura 17): sua própria visita ao museu.



**Figura 17 – Reprodução da capa e de uma dupla de páginas na qual vemos a transição de cenas emolduradas e sem moldura**

Fonte: Colón (2018).

### *Inspiração em graphic novels e quadrinhos*

Enquanto o gênero *graphic novel* é caracterizado por narrativas mais prolongadas e aprofundadas no desenvolvimento de poucas personagens, em grande parte, protagonistas, o gênero dos quadrinhos é composto por narrativas mais breves, nas quais mais de uma personagem emerge como a voz principal da narrativa. É na hibridez dessas linguagens (entre a *graphic novel* e os quadrinhos) que encontramos títulos como *Sidewalk flowers*, de JonArno Lawson (2015) e ilustrado por Sydney Smith, que propõe perspectivas múltiplas de narração em formato horizontal, em que, a depender dos modos como os quadros se encadeiam nas duplas páginas e nas individuais, é enaltecida a importância do uso das cores, num jogo de luz e sombra, e do virar das folhas como efeito subjetivo num aprofundamento das sensações criadas pela garotinha e sua perspectiva colorida em um mundo adulto cinzento (Figura 18).

140



**Figura 18 – Reprodução de página dupla mostrando quadros emoldurados que encadeiam um aprofundamento subjetivo**

Fonte: Lawson (2015).

## Considerações finais

Cientes da limitação das informações apresentadas, dadas as exigências do formato do presente escrito, encaminhamos nossas últimas considerações sobre as trajetórias e perspectivas do livro-imagem na literatura infantil e juvenil, conscientes dos ganhos e das expansões qualitativas e artísticas que a linguagem visual direcionada ao jovem leitor/olhante foi construindo ao longo dos últimos três séculos. Nas relações possíveis entre palavras e imagens, na disposição do texto visual de página dupla justaposta ou unificada como um *frame*, nas refuncionalizações de molduras e margens, no experimentalismo das técnicas de inscrição e de impressão, o fato é que podemos afirmar que esse gênero literário constituído sob a chave das narrativas pictóricas, num movimento intenso de aprimoramento, abre caminhos profícuos às múltiplas possibilidades encontradas no livro-imagem contemporâneo. Por fim, todo o desdobramento desse objeto estético aponta para horizontes ainda não explorados pela crítica literária, assim como pelos estudos inter e transdisciplinares, mais uma vez chancelando que a relação da leitura com a linguagem visual, nos estudos que se dedicam ao objeto artístico, segue em movimento e em constante processo de ressignificação.

## Referências bibliográficas

---

- ALEXANDER, M. *Out! Out! Out!* New York: Dial Books for Young Readers, 1968.
- BAKER, J. *Mirror*. Somerville: Candlewick Press, 2010.
- BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- CARROLL, R. *What Whiskers did*. New York: Macmillan, 1932.
- CARROLL, R. *What Whiskers did*. New York: Scholastic, 1965.
- COELHO, N. N. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. 4. ed. rev. São Paulo: Quiron, 1987.
- COELHO, N. N. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- COELHO, N. N. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 5. ed. rev. atual. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- COELHO, N. N. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo*. 5. ed. São Paulo: Manole, 2010.
- COLÓN, R. *Imagine!* New York: Simon & Schuster, 2018.
- COMENIUS, J. A. *The Orbis Pictus of John Amos Comenius*. Charleston: BiblioLife, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOWHOWER, S. Wordless books: promise and possibilities, a genre come of age. *Yearbook of the American Reading Forum*, Utah, v. 17, p. 57-79, 1997.

DRUCKER, J. The self-conscious codex: artists' books and electronic media. *SubStance*, Madison, v. 26, n. 1, p. 93-112, 1997.

DRUCKER, J. Artists' books and picturebooks: generative dialogues. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Ed.). *The Routledge companion to picturebooks*. New York: Routledge, 2017. p. 291-301.

FURNARI, E. *Esconde-esconde*. São Paulo: Ática, 1980.

GROSS, M. *He done her wrong: the great American novel and not a word in it – no music too*. New York: Doubleday, Doran & Company Inc., 1930.

HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010. (Título original: *Criticism, theory and children's literatura*. 1991).

142

JO, A. *내 마음이 들리나요*. [*Consegue ouvir meu coração?*]. Seoul: Hansol Soobook Publishing, 2017.

LAGO, A. *Outra vez*. Belo Horizonte: Miguilim, 1984.

LAGO, A. *O cântico dos cânticos*. São Paulo: Paulinas, 1992.

LAWSON, J. *Sidewalk flowers*. Illustrated by Sydney Smith. Toronto: Groundwood Books, 2015.

LEE, J. *Door*. San Francisco: Chronicle Books, 2018.

LEE, S. *Onda*. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

LEE, S. *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

MORICONI, R. *Bárbaro*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2013. Não paginado.

NIKOLAJEVA, M. *Children's literature comes of age: toward a new aesthetic*. New York: Routledge, 2016.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

PALO, M. J.; FIUZA, M. M. Experiência de linguagem na escrita de infância. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 7, n. 3, p. 106-121, 2018.

PARAIN, N. *Je fais mes masques*. Paris: Flammarion, 1931.

PLAZA, J. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, abr. 1982. Disponível em: <[http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_arteI.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf)>. Acesso em: 23 jul. 2019.

STEINLEN, T. A. *Contes à Sara*. Paris: L. Carteret, 1898.

STEWIG, J. W. *Children and literature*. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

WARD, L. *Gods' Man: a novel in woodcuts*. New York: Jonathan Cape, 1929.

WIESNER, D. *Flotsam*. Boston: Houghton Mifflin, 2006.

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

---

Luis Carlos Girão, doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPGLCL) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com bolsa FAPESP (Proc. 2018/10575-4), é membro do Grupo de Pesquisa "A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas", certificado pelo CNPq.

[luis.changmin@gmail.com](mailto:luis.changmin@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0001-8239-918X>

Elizabeth Cardoso, doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade de São Paulo (USP), é docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPGLCL) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e vice-líder do Grupo de Pesquisa "A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas", certificado pelo CNPq.

[elizcardoso@terra.com.br](mailto:elizcardoso@terra.com.br)

<http://orcid.org/0000-0002-8349-1620>

Recebido em 30 de março de 2019

Aprovado em 28 de abril de 2019